

CLAUDE SIMON ET MARCEL PROUST :
LECTURE D'UNE « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE

par

Katerine Gosselin

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de
Ph. D. en langue et littérature françaises

Novembre 2010

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur le rapport qu'entretient l'œuvre de Claude Simon (1913-2005) avec celle de Marcel Proust (1871-1922). Elle propose d'interroger l'œuvre simonienne, au-delà des nombreuses références explicites à la *Recherche du temps perdu* qu'elle contient, en tant qu'elle concourt à un accomplissement romanesque proprement proustien. À cette fin, elle étudie quatre romans de Simon : *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1981) et *L'Acacia* (1989), qu'elle appréhende comme une « recherche du temps perdu » simonienne. La constitution cyclique de l'œuvre simonienne est identifiée comme la forme principale de l'accomplissement proustien vers lequel elle tend. L'œuvre de Simon est constituée pour sa plus grande part d'un cycle de romans familiaux, au fil desquels un narrateur mène une seule et même quête identitaire. Afin de comprendre comment cette « recherche » est menée de *La Route des Flandres* à *L'Acacia*, cette thèse suit le cours du cycle simonien parallèlement à celui de la *Recherche du temps perdu*, de manière à définir chacune des étapes structurelles de la quête, de son énonciation à son accomplissement. L'objectif de cette lecture parallèle n'est pas de comparer le cycle des romans familiaux simoniens à la *Recherche*, mais bien de comprendre comment, dans quelle mesure et par quels moyens ce cycle reconduit l'entreprise romanesque proustienne. Ainsi, il est établi que la « recherche du temps perdu » simonienne expose une situation précaire du sujet dans le cycle de l'*Histoire*, laquelle transporte l'entreprise proustienne sur un nouveau terrain, et désigne comme accomplissement de la quête identitaire l'énonciation d'un sujet *transgénérationnel*. Ce faisant, cette thèse veut donner une nouvelle orientation à l'étude du rapport de Simon à Proust, que la critique a abordé jusqu'à maintenant par le biais des études intertextuelles, thématiques et stylistiques.

SUMMARY

This thesis is dedicated to the connection between the work of Claude Simon (1913-2005) and that of Marcel Proust (1871-1922). It examines Simon's work, beyond the explicit references to *À la Recherche du temps perdu* (*In Search of Lost Time*) which it contains, as it strives for the fulfillment of a wholly Proustian novelistic project. Therefore, it proposes a reading of four of Simon's novels : *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1981) and *L'Acacia* (1989) as a Simonian « search for lost time ». The cyclical structure of Simon's work is identified as the principal form of Proustian accomplishment towards which it tends. Simon's oeuvre is predominantly made up of novels tracing a family's history, during which a narrator leads a singular and ongoing quest for identity. In order to understand how this « search » is undertaken from *La Route des Flandres* to *L'Acacia*, it traces the path of the Simonian cycle and that of *À la Recherche du temps perdu* in tandem, so as to define each of the structural steps in the search, from enunciation to accomplishment. The aim of this parallel reading is not to compare Simon's cycle of novels to Proust's *À la Recherche du temps perdu*, but rather to understand how, by what means this cycle renews the Proustian novelistic project. In this way, it is established that the Simonian « search for lost time » reveals the precarious position of the subject in relation to the cycle of History, transporting the Proustian project to a new domain and designating the enunciation of a *transgenerational* subject as the accomplishment of the search for identity. In so doing, this thesis aims to provide a new perspective on studies regarding Simon's relationship with Proust, which criticism has, until present, tackled in light of intertextual, thematic and stylistic studies.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de recherche, madame Isabelle Daunais. Je dois énormément à madame Daunais, pour ses lectures toujours attentives et perspicaces de mon travail et pour ses conseils judicieux, grâce auxquels j'ai pu mener à terme cette thèse. Également, je dois remercier ma directrice pour sa grande disponibilité et son soutien constant, qui ont beaucoup compté tout au long de mes études doctorales. De tout cœur, et pour tout, merci.

Je remercie madame Frances Fortier pour sa lecture éclairante de mon travail ; ses commentaires ouvrent de riches pistes de recherche, que je compte bien suivre dans un avenir rapproché. Je remercie de même monsieur Arnaud Bernadet et madame Gillian Lane-Mercier pour leurs conseils, qui me guideront dans la poursuite de mes travaux.

Je remercie madame Tiphaine Samoyault pour le regard éclairant qu'elle a porté sur mon travail au cours de mon séjour à Paris en 2008. Merci également à monsieur Christophe Pradeau pour sa disponibilité et ses conseils.

Je remercie chaleureusement mes collègues, membres du groupe de recherche TSAR (« Travaux sur les arts du roman ») de l'Université McGill, avec lesquels j'ai eu de nombreux échanges ; collègues, amis, merci pour les idées échangées et le soutien apporté.

Merci à mon frère et mes parents pour l'intérêt qu'ils portent toujours à mon travail. Merci pour votre confiance, votre enthousiasme, vos encouragements, votre présence.

Un énorme merci à mon conjoint Philippe ; merci pour tes lectures et tes conseils, mais aussi et surtout pour ta présence entière, ta confiance inébranlable, ton écoute, qui m'ont donné la force et le courage de me rendre jusqu'au bout de cette aventure.

Cette recherche a été rendue possible grâce à des bourses octroyées par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill et la Faculté des arts de l'Université McGill.

ÉDITIONS UTILISÉES ET ABRÉVIATIONS

Trich *Le Tricheur*, Paris, Sagittaire, 1945.

CR *La Corde raide*, Paris, Sagittaire, 1947.

He *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958.

RF *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1982 [1960].

P *Le Palace*, Paris, Minuit, 1962.

Hi *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

BP *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

G *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

DS *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

A *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.

JP *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.

Tram *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001.

RTP (I, II, III, IV)

À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 4 vol ; vol. 1 : *Du Côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Première partie) ; vol. 2 : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Deuxième partie), *Le Côté de Guermantes* ; vol. 3 : *Sodome et Gomorrhe*, *La Prisonnière* ; vol. 4 : *Albertine disparue*, *Le Temps retrouvé*.

Les références à ces œuvres seront indiquées dans le texte même, entre parenthèses, après les citations.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	1
SUMMARY	2
REMERCIEMENTS	3
ÉDITIONS UTILISÉES ET ABRÉVIATIONS	5
INTRODUCTION	9
1. Un rapport problématique	9
2. La référence proustienne dans le discours de Simon	18
3. La référence proustienne dans l'œuvre de Simon	30
3.1. De <i>La Corde raide</i> à <i>Histoire</i>	30
3.2. <i>La Bataille de Pharsale</i> et les romans des années soixante-dix	36
3.3. Les années quatre-vingt : <i>Les Géorgiques</i> et <i>L'Acacia</i>	44
3.4. Les derniers romans : <i>Le Jardin des Plantes</i> et <i>Le Tramway</i>	47
4. Le rapport de Simon à Proust dans la critique	52
4.1. Intertextualité et filiation : la rupture avec Proust.....	55
4.2. Filiation proustienne : thématique, stylistique et esthétique	65
4.3. Intertextualité et dialogue : le rapport à Proust comme dynamique.....	70
5. Propositions théoriques : problématique et hypothèses de recherche	75
 CHAPITRE 1 – ENTRÉE DANS LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU »	
SIMONIENNE	88
1. Réflexivité de la « recherche » : une enquête sur un sujet scindé	88
2. L'art d'Elstir et de Van Velden : le sujet réconcilié sur la toile	98
2.1. La photographie de l'atelier dans <i>Histoire</i>	98
2.2. Les marines d'Elstir dans <i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	106
2.3. La leçon d'Elstir et de Van Velden.....	113
3. Situations des protagonistes proustien et simonien	117
3.1. Intensité(s) de l'apprentissage phénoménologique	117
3.2. Georges contre Pierre ou voir contre savoir dans <i>La Route des Flandres</i>	123
3.3. Échec de la vision de Georges	128
4. Premier détour : <i>La Corde raide</i> ou l'impossibilité de la Recherche	136
5. La « recherche du temps perdu » simonienne : enquête sur un sujet <i>transgénérationnel</i>	145
6. Second détour : <i>L'Herbe</i>, matrice de la « recherche » simonienne	157
6.1. La mort symbolique de Georges	157
6.2. Georges, un Je sans moi, ou le moi impossible d'un « Je hors je ».....	168
6.3. <i>L'Herbe</i> , une pré- <i>Histoire</i>	174

7. Savoir des narrateurs proustien et simonien	184
7.1. Entrée dans la <i>Recherche du temps perdu</i>	184
7.2. Matériaux : de l'impression proustienne à l'archive familiale simonienne	191
7.3. Entrée dans la « recherche du temps perdu » simonienne	196
7.4. Vers <i>Les Géorgiques</i>	206
CHAPITRE 2 – CONSTITUTION DE LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE	212
1. <i>Les Géorgiques</i> : constitution d'un cycle de l'écriture	212
2. <i>Histoire</i> comme quête œdipienne ou « enfance » du narrateur simonien	231
3. De <i>Histoire</i> aux <i>Géorgiques</i> ou l'oncle Charles, de relayeur à transmetteur	248
4. Analogie, généalogie	260
5. Fondement du sujet transgénérationnel simonien	273
6. L'expérience de la musique dans les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne	287
6.1. Musique et représentation	287
6.2. Swann et le narrateur d' <i>Histoire au concert</i>	298
6.3. Le protagoniste proustien et le narrateur des <i>Géorgiques</i> au cœur de la musique.....	315
6.4. D'un Charles à l'autre	330
6.5. Présences musicales de la mère.....	342
7. Des <i>Géorgiques</i> à <i>L'Acacia</i>	355
CHAPITRE 3 – VERS L'ACCOMPLISSEMENT DE LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE	362
1. Edmond de Goncourt et George Orwell dans les « recherches » proustienne et simonienne : l'écriture ennemie	362
1.1. Le pastiche du <i>Journal</i> de Goncourt dans <i>Le Temps retrouvé</i>	364
1.2. Le livre de O. dans <i>Les Géorgiques</i>	370
1.3. « Notation » et « explication » : défauts d'une littérature de l'échange	383
1.4. L'écriture ennemie	391
2. <i>L'Acacia</i> ou le « temps retrouvé » de la « recherche du temps perdu » simonienne	406
2.1. « Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. ».....	410
2.2. Roman(s) d'apprentissage(s).....	426
3. Cycles romanesques	437
3.1. Le « cycle de <i>L'Acacia</i> ».....	437
3.2. La <i>Recherche</i> devant le cycle balzacien : le narrateur proustien lecteur de <i>La Comédie humaine</i>	444
3.3. « Un soir il s'assit »... (jusqu'à) quand ?	466

3.4. Du Livre à l'écriture ou la « recherche du temps perdu » simonienne comme travail.....	477
CONCLUSION	489
BIBLIOGRAPHIE	504

INTRODUCTION

1. *Un rapport problématique*

L'œuvre de Claude Simon (1913-2005) s'est terminée il y a maintenant cinq ans. Cet achèvement n'était pas nécessaire à la reconnaissance de son statut particulier dans la littérature française de la deuxième moitié du XX^e siècle. L'œuvre simonienne compte vingt-quatre publications échelonnées de 1945 à 2001, dont dix-huit romans qui ressassent l'histoire de tout le siècle, notamment ses deux grandes guerres, la révolution espagnole, la guerre froide. Elle est la seule de son pays à avoir été récompensée par le prix Nobel depuis que Jean-Paul Sartre l'a décliné en 1964, et avant qu'il ne soit récemment décerné à Jean-Marie Gustave Le Clézio. Dans le discours qu'il prononce à l'occasion de la réception de ce prix (1985), Simon se présente comme un homme de son siècle (*DS*, 24). Il apparaît maintenant qu'il est bien « l'écrivain de ce demi-siècle », comme l'écrivait Dominique Viart à la fin des années quatre-vingt-dix ¹.

La réception critique de l'œuvre a contribué à occulter cette place majeure qu'elle occupe dans la littérature du XX^e siècle ; en l'assimilant parfois abusivement au corpus du Nouveau roman, elle en a retenu les signes exacerbés d'une forme de rupture. Or l'œuvre simonienne, quelque novatrice qu'elle soit, s'inscrit dans la

¹ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997, p. 1.

continuité des grandes entreprises romanesques du début du siècle : celles de James Joyce, de William Faulkner, de Joseph Conrad, de Marcel Proust. Elle est, comme celles-ci, et après celles-ci, œuvre de mémoire. Elle révèle et sonde le statut ambigu de la langue, qui est toujours, selon les termes de l'auteur, « à la fois [...] véhicule et structure ² ». À la fin des années quatre-vingt, parallèlement à la remise en question du structuralisme, la critique a délaissé l'étude de la structure en elle-même pour interroger la dimension référentielle (« véhiculante ») de l'œuvre ³. Lucien Dällenbach a salué ce renouvellement de la critique dans son *Claude Simon*, réprouvant « la caricature perpétuée par la scolastique qui [...] avait pris [le texte simonien] pour un champ d'exercices anagrammatiques et autres ⁴ ».

Conséquence de ce renouvellement de la critique, les vingt dernières années ont vu paraître plusieurs études sur la filiation de l'œuvre simonienne. Alors que la critique formaliste et structuraliste des années soixante-dix autorisait strictement les comparaisons synchroniques, rapprochant par exemple les romans de Simon de ceux de Robbe-Grillet ou de Butor, la critique récente favorise les comparaisons diachroniques, par lesquelles la mémoire simonienne se révèle fondamentalement comme une mémoire des *textes*. Les romans de Simon donnent à relire ceux d'éminents prédécesseurs, comme l'ont montré les travaux de Mary

² Claude Simon, « Attaques et stimuli », entretien avec Lucien Dällenbach, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, p. 174.

³ Voir Guy Neumann, « Claude Simon. État des recherches 1989-1992 », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 1 : *À la recherche du référent perdu*, 1994, p. 121-145 ; voir également Dominique Viart, *op. cit.*, p. 10-12.

⁴ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 5.

Orr sur l'intertextualité simonienne ⁵, ceux de David Zemmour sur Simon et Faulkner ⁶, renouvelant les travaux antérieurs de critiques anglo-saxons ⁷, de même que les dossiers critiques des *Cahiers Claude Simon* consacrés à Joseph Conrad, à Georges Bataille et à Jean-Paul Sartre ⁸. Il apparaît à la lumière de ces différentes études que le roman simonien met pleinement en œuvre l'héritage littéraire de son siècle.

Parmi ces études comparatives parues au cours des deux dernières décennies, le plus grand nombre est consacré à la présence du texte proustien dans l'œuvre simonienne. Mentionnons notamment, outre les travaux de M. Orr consacrés en partie à l'intertexte proustien chez Simon ⁹, deux articles de Marie Miguet-Ollagnier ¹⁰, l'intervention de Sjef Houppermans au colloque simonien « Allées et venues » ¹¹, la thèse de doctorat de Laurence Besnouin-Cadet entièrement

⁵ Mary Orr, *Claude Simon. The Intertextual Dimension*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1993.

⁶ David Zemmour, « Présence stylistique de Faulkner dans les romans de Claude Simon », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 4 : *Le (dé)goût de l'archive*, 2005, p. 175-193.

⁷ Notamment Alastair B. Duncan, « Claude Simon et William Faulkner », dans *Forum for Modern Language Studies*, vol. 9, no 3, juillet 1973, p. 235-252 ; Stuart Sykes, « The Novel as Conjunction : *Absalom, Absalom!* and *La Route des Flandres* », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 53, no 211, 1979, p. 348-357 ; Evelyn Copley, « Absence and Supplementarity in *Absalom, Absalom!* and *La Route des Flandres* », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 57, no 245, 1988, p. 23-44.

⁸ *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves-Laurichesse, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan ; voir dans le no 1 (2005) le dossier critique sur « Claude Simon et Conrad », dans le no 3 (2007) le dossier sur « Simon et Sartre », et dans le no 4 (2008) le dossier « Claude Simon à la lumière de Georges Bataille ».

⁹ Mary Orr, « Simon and Proust », dans *op. cit.*, p. 106-137.

¹⁰ Marie Miguet-Ollagnier, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », dans *Bulletin d'informations proustiennes*, no 29, 1998, p. 129-140 ; « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 46, no 4, 2006, p. 100-112.

¹¹ Sjef Houppermans, « L'Homme Couché et l'Homme Debout », dans *Claude Simon. Allées et venues*, dir. Jean-Yves Laurichesse, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 59-71.

consacrée à la question de la filiation proustienne chez Simon ¹², et les articles de Yona Hanhart-Marmor ¹³ et de Geneviève Dubosclard ¹⁴ parus dans le dernier numéro de la revue *Marcel Proust aujourd'hui*, intitulé *Proust dans la littérature contemporaine*. Cette supériorité numérique des études sur Simon et Proust s'explique facilement par la place particulière qu'occupe l'auteur de la *Recherche* à la fois dans l'œuvre et dans le discours simoniens.

Proust, en effet, est l'auteur auquel Simon s'est référé le plus fréquemment et le plus constamment dans les nombreuses entrevues qu'il a accordées depuis la fin des années cinquante jusqu'au début des années deux mille, de même que dans ses conférences et discours ¹⁵. La *Recherche* apparaît dans le discours de Simon comme un modèle. Plus qu'une œuvre « aimée », elle procède à un accomplissement romanesque que le roman simonien veut reconduire : « Proust a construit un monument où la description [...] est non plus “ statique ” mais dynamique, où c'est elle qui travaille à plein tandis que l'action [...] se trouve repoussée à l'arrière-plan [...]. [C]e que j'ai tenté [...], c'est de pousser encore le processus amorcé par Proust, et de faire de la description [...] le moteur

¹² Laurence Besnouin-Cadet, *La filiation proustienne chez Claude Simon*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle en 2004.

¹³ Yona Hanhart-Marmor, « De Proust à Claude Simon. Une esthétique de la rature », dans *Marcel Proust aujourd'hui*, dir. Sjef Houppermans, Amsterdam et New York, Rodopi, no 6 : *Proust dans la littérature contemporaine*, éd. Sjef Houppermans et al., 2008, p. 37-58.

¹⁴ Geneviève Dubosclard, « De Marcel Proust à Claude Simon. La mémoire de la création », dans *Marcel Proust aujourd'hui*, no 6 : *Proust dans la littérature contemporaine*, p. 59-79.

¹⁵ Voir « Roman, description et action », conférence prononcée en 1978 dans le cadre du 45^e symposium des Prix Nobel, transcrite dans *Studi di letteratura francesce*, vol. 8, 1982, p. 12-27 ; voir également la conférence prononcée par Simon dans le cadre du colloque sur le Nouveau roman tenu à l'Université de New York en 1982 (« Claude Simon », dans *Three Decades of the French New Novel*, dir. Lois Oppenheim, trad. Lois Oppenheim et Evelyne Costa de Beauregard, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 71-86), dont plusieurs éléments seront repris dans le *Discours de Stockholm*.

même [...] de l'action¹⁶ ». Dans le *Discours de Stockholm*, Simon inscrit son travail dans la recherche d'une « crédibilité » romanesque, qu'il exemplifie par la composition des romans proustien, joycien et faulknérien (*DS*, 21-22). Proust joue un rôle particulier dans cette triade d'auteurs, véritable « père » du roman moderne¹⁷, seul écrivain véritablement révolutionnaire¹⁸. Si Simon, en tant que lecteur, reconnaît dans *Ulysse* et dans *Le Bruit et la Fureur* des qualités esthétiques qu'il apprécie, c'est la mise en œuvre proprement proustienne de ces qualités qui s'impose à lui en tant qu'écrivain ; la *Recherche du temps perdu* apparaît comme un modèle global pour Simon, ce que confirme l'ampleur du réseau intertextuel proustien qui traverse son œuvre.

L'œuvre simonienne, en effet, paraît à bien des égards hantée par la *Recherche*. Dès le premier roman de Simon, *Le Tricheur* (1945), apparaissent des personnages prénommés Charles et Odette ; l'incipit de *La Corde raide* (1947) : « Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien », fait écho à celui de la *Recherche* ; dans *L'Herbe* (1958), la vieille et souffrante Marie-Artémis-Léonie, tante par alliance de la narratrice, rappelle la tante du narrateur de la *Recherche*, non seulement par son prénom, mais également par son apparence et son attitude ; *La Route des Flandres* (1960) est parsemée de haies d'aubépines, les arbustes fameux de l'univers proustien ; le personnage de Corinne, également, s'apparente à la Gilberte de Proust. Dans *Histoire* (1967), les allusions au texte proustien se

¹⁶ Claude Simon, « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *La Nouvelle critique*, no 105, juin-juillet 1977, p. 35.

¹⁷ « Claude Simon : le jeu de la chose et du mot », entretien avec Guy Le Clec'h, *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1971, p. 6.

¹⁸ « Interview. Claude Simon : The Crossing of the Image », entretien avec Claud DuVerlie, *Diacritics*, vol. 7, no 4, hiver 1977, p. 51.

multiplient : mentionnons notamment le rapport du narrateur à son oncle Charles, dont l'histoire amoureuse rappelle celle du Charles Swann de Proust, l'oncle Charles devenant par ailleurs dans *Histoire* le père de Corinne, personnage féminin déjà apparenté à Gilberte Swann dans *La Route des Flandres*, et qui épousera, comme Gilberte, un membre d'une noble et ancestrale famille. De plus, dans *Histoire* se consolide la parenté thématique des deux œuvres, à travers, entre autres, le traitement simonien de la jalousie, de l'enfance, et, plus largement, de la mémoire. Dans *La Bataille de Pharsale* (1969), pour la première fois dans l'œuvre de Simon, des extraits de la *Recherche* sont fréquemment cités, avec ou sans guillemets, plus ou moins intégralement et fidèlement : le texte de Simon s'entremêle littéralement et parfois même indissociablement à celui de Proust. Cette énumération ne comprend que quelques-unes des références proustiennes contenues dans l'œuvre simonienne ; de telles références ponctueront à divers degrés chacun des romans de Simon, jusqu'au *Jardin des Plantes* (1997) et au *Tramway* (2001), où s'ajoutent des réflexions sur la biographie et l'esthétique de Proust.

La question du rapport de Simon à Proust, compte tenu de cette présence déterminante de la *Recherche* dans le discours et dans l'œuvre, s'impose à la critique simonienne. La parution au cours des dernières années de plusieurs études qui traitent de cette question témoigne par ailleurs à la fois de son importance et de son actualité dans le cadre de la recherche simonienne. Ces études, cependant, dans la diversité de leurs approches et de leurs conclusions, témoignent également du caractère problématique du rapport à Proust chez Simon. Appréhendé parfois à

partir d'une approche intertextuelle, parfois à partir d'une approche thématique, ou phénoménologique, ou stylistique, ou dans l'optique d'une théorie de la lecture, ce rapport est défini comme étant soit ponctuel dans l'œuvre, soit structurant ; les renvois intertextuels et thématiques auxquels il donne lieu paraissent relever, selon le point de vue à partir duquel il est appréhendé, soit de l'échange ludique, soit au contraire d'une parenté profonde. Il n'y a pas de consensus parmi les critiques simoniens sur la nature du rapport de Simon à Proust, ni sur sa portée.

Le caractère problématique du rapport de Simon à Proust tient d'abord au fait qu'il se manifeste sur plusieurs plans (dans l'œuvre et dans le discours), à plusieurs niveaux (notamment intertextuel, thématique, stylistique), et ce de manière constante tout au long de la production simonienne. Ces manifestations diverses autorisent une pluralité d'approches critiques, qui rendent compte de l'objet de manières divergentes, parfois même contradictoires. Devant cet état de la critique, cette thèse propose d'interroger le rapport de Simon à Proust en tant qu'il structure fondamentalement son œuvre. À cette fin, nous proposons de considérer les manifestations diverses de ce rapport comme les signes d'une « structure » proprement proustienne qui sous-tendrait l'œuvre simonienne. Les références intertextuelles, la parenté thématique et stylistique qui relie l'œuvre de Simon à celle de Proust, en effet, apparaissent symptomatiques d'un rapport englobant, que la critique n'a jamais abordé comme tel.

La définition de ce rapport englobant ne doit pas procéder du cumul ou de la synthèse des différentes approches employées jusqu'à maintenant par la critique ; il s'agit de *déplacer* le questionnement posé par ces approches, qui interrogent chacune à leur manière la présence *explicite* du texte proustien chez Simon. Cette présence, posons-nous, est symptomatique d'une présence plus souterraine, moins explicite mais fondamentalement structurante, qu'elle ne peut permettre, en elle-même, d'interroger. Le signe principal de cette présence souterraine nous paraît résider dans la tendance à l'unification de l'œuvre simonienne. Dans sa manière de revenir dans chaque roman sur les romans antérieurs, notamment sur la matière familiale, Simon procède à une entreprise de totalisation ; nous voulons démontrer que c'est dans cette entreprise de totalisation que l'œuvre simonienne entretient un rapport – son rapport le plus fondamental – avec celle de Proust, en définissant cette entreprise comme une « recherche du temps perdu ». L'œuvre simonienne, qui s'exhibe elle-même en tant que nourrie par la *Recherche*, paraît concourir à un *accomplissement romanesque proustien* ; c'est en tant que telle que nous voulons la lire, en faisant ressortir l'unification qu'opère cet accomplissement au sein des différents romans de Simon. Il ne s'agira pas de lire l'accomplissement romanesque simonien *comme* un accomplissement proustien, mais de le comprendre en tant qu'il concourt, qu'il *travaille* à un tel accomplissement, dans ses limites et avec ses moyens propres. En ce sens, nous définirons une « recherche du temps perdu » résolument *simonienne*. L'enjeu consistera à déterminer de quelle façon l'œuvre simonienne, ancrée dans une situation historique en tous points différente de celle de la *Recherche*, parvient à se maintenir en rapport avec elle, en poursuivant la même « recherche ».

Nous procédons ainsi à un déplacement des approches méthodologiques favorisées jusqu'à maintenant par la critique pour aborder la question du rapport de Simon à Proust. Non pas que ces approches soient inadéquates, mais elles visent à interroger un objet explicitement donné dans le texte : l'intertexte proustien, la thématique de la jalousie, la longue phrase sinueuse, etc. Nous voulons interroger l'objet plus englobant à la source de cette présence multiple et diverse du texte proustien chez Simon. Dans la mesure où cet objet englobant est donné implicitement dans le texte simonien, il revient à la critique de le poser explicitement, de le définir et de déterminer sa portée dans l'œuvre. Cette thèse se donne pour objectif de procéder à ce travail de définition.

Il nous apparaît nécessaire, avant de procéder à ce travail, d'établir sa nécessité dans le cadre des études simoniennes. Attendu que nous proposons de définir un objet qui n'est pas donné comme tel dans l'œuvre (une « recherche du temps perdu » simonienne), et qui constitue de la sorte en partie un objet *construit* par la lecture, il convient de légitimer ce travail de construction, en montrant comment il répond à une interrogation soulevée par et dans l'œuvre. Aussi, nous proposons, en guise d'introduction de notre travail et avant l'exposition détaillée de nos hypothèses, un parcours du discours et de l'œuvre simoniens à travers les références à Proust qu'ils comportent. Puisqu'il s'agit d'étudier le rapport de Simon à Proust, ce parcours exposera les références qui témoignent directement, explicitement de ce rapport. Cet exposé permettra de mieux situer par la suite les différentes approches méthodologiques utilisées par la critique. Surtout, il doit

établir la nécessité de renouveler ces approches ; il devra démontrer l'ampleur et la densité des liens qui rattachent l'œuvre de Simon à celle de Proust, et qui commandent par conséquent de problématiser ces liens d'une manière englobante.

2. La référence proustienne dans le discours de Simon

Nous n'énumérerons pas l'ensemble des références à Proust que contient le discours de Simon, compris comme la somme des entrevues qu'il a accordées et des discours et conférences qu'il a prononcés ; ces références sont beaucoup trop nombreuses. Proust, de fait, est l'écrivain auquel Simon renvoie le plus fréquemment, et de loin. Dans la centaine d'entrevues que nous avons dépouillées, nous avons relevé plus de deux cents apparitions du nom de Proust ou de références à son œuvre. Les noms de Joyce et de Faulkner, à titre de comparaison, apparaissent chacun moins de quarante fois. Ces statistiques sommaires sont révélatrices de la place qu'occupe Proust dans le discours de Simon, et surtout du rôle central qu'il y joue : plus qu'une référence parmi d'autres, Simon renvoie fréquemment à la *Recherche* pour expliquer et exemplifier son propre travail romanesque, et, presque systématiquement, pour exposer sa conception du roman.

Simon, dès le début des années soixante, utilise des termes proustiens pour commenter son œuvre auprès de la critique. Après la parution du *Palace* en 1962, il affirme à Madeleine Chapsal avoir voulu rendre compte dans son dernier roman non pas de *la* révolution espagnole, mais de *sa* révolution espagnole, telle qu'il l'a

vécue et sentie, et continue de la vivre et de la sentir dans sa mémoire¹⁹ ; il dit croire comme « Proust [...] que la réalité ne se forme que dans le souvenir ». Il ajoute que la seule mémoire qui soit vraie est celle que « Proust appelle la “ mémoire involontaire ” [...], la mémoire des muscles ». Peu après, dans un entretien paru dans *Les Nouvelles littéraires*²⁰, il dit craindre l’« endurcissement de la sensibilité dont parle Proust », qui peut « cache[r] très vite la réalité des choses ». Dans un entretien avec Bettina L. Knapp, il explique le caractère fragmentaire de son écriture en renvoyant à la nature même de la mémoire, qu’il définit en des termes proustiens : « Le monde extérieur vient s’inscrire en nous sous la forme de fragments. [...] [L]es trous peuplent notre mémoire : c’est un manteau tout déchiré. Proust y faisait allusion dans sa fameuse lettre à Bibesco : on ne doit faire appel qu’à la mémoire involontaire ; c’est-à-dire celle qui retient les choses vraiment importantes²¹ ». Proust, ainsi, vient non seulement expliquer, mais en quelque sorte légitimer une dimension fondamentale de l’esthétique simonienne. La mémoire involontaire, selon Simon, détermine un ordre d’« affinités sensorielles » ; c’est à partir de cet ordre qu’il dit construire ses romans en premier lieu : « Puisque je suis obligé d’introduire un ordre, il faut que pour cet ordre je trouve des lois. Mais lesquelles ? [...] Tout d’abord celle que j’appellerai des affinités sensorielles. Proust les a définies avec les fameuses histoires de la madeleine ou celle des deux pavés inégaux²² ».

¹⁹ « Claude Simon parle », entretien avec Madeleine Chapsal, *L’Express*, 5 avril 1962, p. 32.

²⁰ « “ Je ne peux parler que de moi ”, Claude Simon “ en confidence ” », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mai 1962, p. 2.

²¹ « Document. Interview avec Claude Simon », entretien avec Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, no 2, 1969, p. 183.

²² *Ibid.*, p. 186.

Dans les années soixante-dix, les références à Proust sont de plus en plus fréquentes dans le discours de Simon. Dans ses entretiens radiophoniques avec Monique Jonguet en 1976²³, Simon sent même le besoin de se justifier de citer si fréquemment Proust : « Je cite encore Proust, parce qu'il est inépuisable²⁴ ». Surtout, les références à Proust, dans le discours simonien des années soixante-dix, deviennent plus élaborées, et témoignent d'une connaissance intime du texte de la *Recherche*. Dans une série d'entretiens radiophoniques avec Francine Mallet en 1971²⁵, Simon s'appuie sur la conception proustienne de la mémoire pour affirmer que le passé ne peut jamais être re-produit en lui-même, et ne peut être que *produit* dans le roman : « Proust dit “ le souvenir involontaire nous rapporte les choses dans un dosage exact de mémoire et d'oubli ” [...]. Et puis, il ne s'agit pas pour un romancier, enfin du moins pour moi, [...] de recréer le passé, mais de produire quelque chose²⁶ ». Par la suite, Simon donnera souvent comme exemple de cette « production » romanesque le temps « retrouvé » de Proust. En 1972, à Ludovic Janvier qui lui demande si son écriture procède à un « sauvetage acharné » de l'Histoire, il répond : « [...] on ne sauve jamais rien de ce qui est perdu. [...] La recherche de Proust ne l'a pas conduit à retrouver le temps, mais à produire un objet écrit qui a sa propre temporalité²⁷ ».

²³ Entretiens radiophoniques avec Monique Jonguet, diffusés sur France Culture du 12 au 16 avril 1976, transcrits sous le titre « Entretiens avec Claude Simon », dans *L'en-je lacanien*, vol. 1, no 8, 2007, p. 165-196.

²⁴ Entretien radiophonique avec Monique Jonguet, diffusé sur France Culture le 16 avril 1976, transcrit dans « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, *loc. cit.*, p. 195.

²⁵ Entretiens radiophoniques avec Francine Mallet, diffusés sur France Culture les 14, 15, 17 et 18 mai 1971.

²⁶ Entretien radiophonique avec Francine Mallet, diffusé sur France Culture le 15 mai 1971.

²⁷ « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », dans *Entretiens*, Rodez, Subervie, no 31 : *Claude Simon*, dir. Marcel Séguier, 1972, p. 25 ; voir également « Claude Simon », entretien avec Raymond O. Élaho, dans *Entretiens avec le Nouveau Roman*, dir. Raymond O. Élaho, Sherbrooke, Naaman, 1985, p. 62 ; voir aussi l'entretien radiophonique avec

Plus fortement, c'est autour de la question de la description romanesque, qui devient tout à fait centrale à la fois dans la production et dans le discours simoniens des années soixante-dix, que se multiplient et se consolident les références à Proust. Ce sont les travaux des formalistes russes, que Simon a découverts au milieu des années soixante²⁸, qui ont d'abord orienté sa réflexion sur la description. Dans la plupart de ses interventions importantes des années soixante-dix, et jusque dans son *Discours de Stockholm* en 1985, Simon convoque un texte de Tynianov paru en 1927, « De l'évolution littéraire », qu'il juge « prophétique » :

En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire, de soudure ou de ralentissement (et donc de rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérées comme élément principal, parce qu'il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques²⁹.

Bien que « prophétique », la proposition de Tynianov apparaît à Simon trop « timide », dans la mesure où, « cherchant à imaginer une nouvelle forme de roman, [elle] ne peut concevoir que des descriptions “ statiques ” et “ accumulées ”³⁰ ». Pour Simon, la description, en vertu de la nature

Monique Jonguet diffusé sur France Culture le 14 avril 1976, transcrit dans « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, *loc. cit.*, p. 183-184.

²⁸ Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. XXXIII.

²⁹ Passage cité et jugé « prophétique » par Simon dans « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 12 ; voir également « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35, et le *Discours de Stockholm*, p. 16.

³⁰ « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 17.

métaphorique de la langue, est *dynamique*³¹. Simon situe ce dynamisme de la description au fondement même du « fait littéraire ».

En 1974, dans la discussion qui clôt le colloque de Cerisy consacré à son œuvre, Simon répond à une question de Marceau Vasseur sur le rôle d'une description dans *La Route des Flandres* en renvoyant à la proposition de Tynianov : il suggère un « renversement de priorité³² », en vertu duquel les descriptions ne joueront plus un « rôle » – nécessairement subordonné – dans l'œuvre, mais la constitueront fondamentalement, et y seront appréciées pour elles-mêmes. Simon manifeste alors son intérêt pour l'étude du texte proustien, en regard de ce « renversement de priorité » :

[...] il serait passionnant [...] d'analyser, dans la perspective récit / action / description, le long tableau de l'apparition du groupe des jeunes filles sur la digue de Balbec, et on pourrait se demander comment le lecteur qui [...] « sauterait » ces douze ou quinze pages (peut-être les plus fortes de toute la littérature française) pourrait poursuivre sans inconvénient la lecture du roman (de même que s'il sautait aussi toutes les descriptions de la mer dont de fréquentes variations se représentent occasionnellement ou plutôt structurellement chaque fois que Proust parle de Balbec)³³.

Au milieu des années soixante-dix, Simon procédera à cette analyse, en se concentrant cependant sur un autre passage de la seconde partie des *Jeunes filles en fleurs*. Cette analyse donnera lieu à une conférence dans laquelle Simon étudie plus largement le fonctionnement de la description proustienne³⁴. Le texte de

³¹ *Ibid.*, p. 15 ; l'auteur souligne.

³² Claude Simon, « Discussion », dans *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque sur Claude Simon tenu à Cerisy en 1974, dir. Jean Ricardou, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 409.

³³ *Ibid.*, p. 409- 410.

³⁴ Conférence donnée dans le cadre d'un séminaire de Lucien Dällenbach à l'Université de Genève en 1976.

cette conférence n'a jamais été publiée, mais Simon y fait référence à plusieurs reprises et résume son contenu dans d'autres interventions, notamment dans une autre conférence, intitulée « Roman, description, action »³⁵. À partir de son analyse du texte de Proust, Simon étaye les propositions de Tynianov et de Chklovski, et montre comment la description romanesque peut devenir le principe organisationnel même du roman. Selon Simon, Proust, avant même que ne soit écrit le texte de Tynianov, a révélé la « timidité » de la proposition pourtant « prophétique » du formaliste russe, en mettant pleinement en œuvre le dynamisme de la description : « [...] bien au contraire [d'une accumulation de descriptions statiques], ce que nous montre Proust [...], c'est le prodigieux dynamisme de la description qui, littéralement, projette autour d'elle, comme une pieuvre, des tentacules dans toutes les directions, sélectionne et convoque des matériaux, les assemble, les organise³⁶ ». Simon prend comme exemple la description du poisson servi dans la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec (*RTP*, II, 54-55), qui, montre-t-il, met en abîme l'œuvre entière, qui apparaît dès lors comme une vaste « combinatoire³⁷ ».

Simon qualifie Proust à plusieurs reprises d'écrivain « révolutionnaire ». Par exemple, dans un entretien de 1977 avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, il

³⁵ « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 15. Voir aussi, pour des allusions à cette conférence sur la description proustienne : Entretien radiophonique avec Monique Jonguet, diffusé sur France Culture le 13 avril 1976, transcrit dans « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, *loc. cit.*, p. 181-182 ; « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35 ; « De Claude Simon », entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, dans *Écriture de la religion. Écriture du roman*, dir. Charles Grivel, Groningue, Centre culturel français de Groningue, et Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, p. 94-95.

³⁶ « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 17 ; voir aussi « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35.

³⁷ « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 20 ; l'auteur souligne.

affirme que Proust a « accompli l'œuvre la plus révolutionnaire du vingtième siècle, sinon peut-être de toute l'histoire de la littérature, en ce sens qu'il a littéralement fait basculer sens dessus dessous le récit fictionnel³⁸ ». Simon se réclame de cette « révolution », comme il apparaît dans l'extrait de cet entretien cité précédemment : « [...] ce que j'ai tenté [...], c'est de pousser encore le processus amorcé par Proust, et de faire de la description [...] le moteur même, ou si vous préférez le générateur de l'action³⁹ ». Ainsi, l'étude de la description proustienne que propose Simon lui permet de définir une poétique romanesque dont il se veut le continuateur, et de laquelle dépend, selon lui, ce qu'il appellera plus tard, notamment dans le *Discours de Stockholm*, la « crédibilité » romanesque (DS, 21-22). À partir des années soixante-dix, Simon désigne l'œuvre de Proust comme un jalon incontournable de l'histoire du roman, à partir duquel une nouvelle voie est ouverte, et inscrit pleinement son œuvre dans cette voie. C'est dans la mesure où il y inscrit sa propre œuvre qu'il s'attarde à délimiter cette voie ouverte par Proust, d'où le relais constant dans son discours entre les « explications » simoniennes et les « exemplifications » proustiennes.

Les années quatre-vingt sont marquées par la parution des *Géorgiques*, en 1981, et de *L'Acacia*, en 1989, romans dans lesquels Simon remet en œuvre l'univers familial déployé dans les romans des années soixante, et mis de côté dans les

³⁸ « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35. Voir également sur ce point : « Roman, description et action », *loc. cit.*, p. 17 ; « Simon on Simon : An Interview with the Artist », entretien avec Randi Birn et Karen Gould, dans *Orion blinded : Essays on Claude Simon*, dir. Randi Birn et Karen Gould, Londres et Toronto, Associated University Press, 1981, p. 286.

³⁹ « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35. Voir également sur ce point : « Fragment de Claude Simon », entretien avec Didier Eribon, *Libération*, 29 août 1981, p. 21.

romans des années soixante-dix. Les interventions de Simon, dans les années quatre-vingt, suivent cette évolution de son œuvre : la critique l'interroge sur sa conception de l'Histoire et de la mémoire, et la part autobiographique de son œuvre devient l'objet de questions récurrentes. Également, avec l'attribution du prix Nobel en 1985, on s'intéresse de plus en plus au vécu de Simon, à son expérience d'homme et d'écrivain du XX^e siècle⁴⁰. Dans ce contexte, les références à Proust sont moins déterminantes que dans les années soixante-dix. Proust demeure cité fréquemment, lorsque Simon renvoie à ses affirmations sur la mémoire involontaire, par exemple⁴¹, sur le côté laborieux de l'écriture⁴², sur le travail de « fabrication » du texte littéraire⁴³, ou sur l'importance de l'observation des propriétés des choses dans le roman⁴⁴. Simon se présente alors comme un lecteur assidu de Proust. En 1981, à Jacqueline Piatier qui lui demande si c'est l'œuvre de Proust qui l'a le plus marqué, il répond : « Je l'ai relue, par morceaux, je ne sais combien de fois, et, il y a deux ans, d'un bout à l'autre. À chaque lecture, on perçoit mieux les échos, les reflets, les jeux de miroirs, les mises en

⁴⁰ Voir notamment « La route du Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 10 décembre 1985, p. 27-28.

⁴¹ Voir « Claude Simon : “ Il me faudrait commencer à rédiger ” », *Le Monde*, 20 août 1982, p. 12 ; « “ J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel ” », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, p. 28 ; « The Novel as Textual Wandering : An Interview with Claude Simon », entretien avec Claud DuVerlie, *Contemporary Literature*, vol. 28, no 1, printemps 1987, p. 9.

⁴² « Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Eribon, *Le Nouvel observateur*, 6-12 décembre 1985, p. 73.

⁴³ « “ J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel ” », entretien avec Marianne Alphant, *loc. cit.*, p. 28.

⁴⁴ « Interview with Claude Simon : Autobiography, the Novel, Politics », entretien avec Anthony Cheal Pugh, *Review of Contemporary fiction*, vol. 5, no 1, printemps 1985, p. 4.

abyrne, les phrases illustrant l'œuvre entière comme un blason, dont *la Recherche* est savamment composée ⁴⁵ ».

Proust demeure le grand « révolutionnaire » du roman dans le discours simonien des années quatre-vingt. Simon accorde de plus en plus de place à l'histoire du roman, et désigne invariablement l'œuvre proustienne, à laquelle il joint les œuvres joycienne et faulknerienne, comme un tournant radical ⁴⁶. En plus de la triade Proust-Joyce-Faulkner, à partir de laquelle il jalonne l'histoire du roman, Simon, à partir des années quatre-vingt, rapproche fréquemment l'œuvre de Proust de celle de Rousseau et de Chateaubriand, ses « écrivains préférés » parmi les français, confie-t-il à Didier Éribon en 1985 ⁴⁷. Plus tard, il dira de ces trois auteurs qu'ils sont « les trois grands de la littérature française [...], les trois piliers ⁴⁸ ». Dans un entretien précédent avec Anthony Cheal Pugh, Simon disait rapprocher les œuvres de Rousseau, de Chateaubriand et de Proust en raison de leur dimension autobiographique ⁴⁹. Leur dimension autobiographique, explique Simon, libère ces œuvres des exigences liées à l'élaboration d'une fiction, et leur

⁴⁵ « Claude Simon ouvre *Les Géorgiques* », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 4 septembre 1981, p. 13 ; voir également « Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Éribon, *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁶ Voir notamment « Fragment de Claude Simon », entretien avec Didier Éribon, *loc. cit.*, p. 21 ; « Claude Simon. Romancier », entretien avec Charles Haroche, *L'Humanité*, 26 oct. 1981, p. 15 ; « Claude Simon », *Three Decades of the French New Novel*, *loc. cit.*, p. 78-81 ; Claude Simon, « La voie royale du roman », *Le Nouvel observateur*, 6-12 février 1982, p. 74 ; « Interview with Claude Simon », entretien avec Alastair B. Duncan, dans *Claude Simon : New directions*, dir. Alastair B. Duncan, Edimburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 16-17 ; « Claude Simon : “ J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien avec Claire Paulhan, *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984, p. 42-45 ; « Problèmes que posent le roman et l'écriture », *Francofonia*, vol. 10, no 18, printemps 1990, p. 4-6.

⁴⁷ « Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Éribon, *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁸ « Le présent de l'écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis*, no 13, 1999, p. 119.

⁴⁹ « Interview with Claude Simon : Autobiography, the Novel, Politics », entretien avec Anthony Cheal Pugh, *loc. cit.*, p. 4.

permet ainsi de s'attarder directement à la complexité de la vie même⁵⁰. La fiction, chez Proust, apparaît à Simon détachée de toute fonction démonstrative ou représentative. Simon donne souvent comme exemple de ce détachement l'épisode de la mort d'Albertine :

[...] si la fin tragique de Julien Sorel sur l'échafaud, celle d'Emma Bovary empoisonnée à l'arsenic ou celle d'Anna Karénine se jetant sous un train peuvent apparaître comme le couronnement logique de leurs aventures et en faire ressortir la morale, aucune, en revanche, ne peut être tirée de celle d'Albertine que Proust fait disparaître (on pourrait être tenté de dire : « dont il se débarrasse ») par un banal accident de cheval (*DS*, p. 20)⁵¹.

La mort d'Albertine, qui constitue pourtant un événement important dans le déroulement fictionnel de la *Recherche*, n'a aucune implication significative, et ne détermine aucunement le sens de l'œuvre. Plus encore, elle apparaît fortuite, et exhibe a contrario le caractère arbitraire de la fiction, qui cède la place à la description comme principe organisateur.

La question de l'autobiographie, de plus en plus présente dans le discours simonien au cours des années quatre-vingt, rejoint fondamentalement les questions abordées par Simon au cours des décennies précédentes, notamment celle de la description romanesque et des transformations qu'apporte l'écriture. Simon ne s'intéresse pas à l'autobiographie pour elle-même mais en tant qu'« envers » de la fiction. Le plus souvent, il récuse l'adjectif « autobiographique » en regard des œuvres littéraires. Il lui préfère l'expression

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ Voir également « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 35

« à base de vécu ⁵² », qui sous-entend que le « vécu » à la base de l'œuvre y est « réactivé et enrichi ⁵³ », transformé par le travail de l'écriture. Et c'est chez Proust qu'il perçoit la conscience la plus aiguë de la transformation qu'opère l'écriture sur la matière autobiographique ⁵⁴.

Dans les années quatre-vingt-dix, les critiques tentent de faire le « bilan » de l'œuvre simonienne, de déterminer sa portée, et reviennent ainsi, dans les entrevues que leur accorde Simon, sur l'ensemble des questions abordées au cours des décennies précédentes. Simon, toujours, convoque Proust pour exemplifier ses propos ⁵⁵. Dans les entrevues qu'il accorde après la parution du *Jardin des Plantes*, en 1997, Simon revient sur le passage de *Sodome et Gomorrhe* qu'il cite dans la deuxième partie de son dernier roman. Il explique la « poésie » qu'il décèle dans ce passage, qu'il qualifie de « tour de force ⁵⁶ » : « Il y a des phrases de Proust qui sont beaucoup plus poétiques que bien des poèmes. [...] [L]a visite à la marquise de Cambremer, c'est une des choses les plus extraordinaires qu'on

⁵² « “ Et à quoi bon inventer ? ” », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, p. 24. Voir aussi, entre autres : « “ J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel ” », entretien avec Marianne Alphant, *loc. cit.*, p. 28 ; « Claude Simon : “ La guerre est toujours là ” », entretien avec André Clavel, *L'Événement du jeudi*, no 252, 31 août-6 septembre 1989, p. 86 ; « Claude Simon : parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 13 mars 1998, p. 18.

⁵³ « L'inlassable réajustement du vécu », entretien avec Mireille Calle, dans *Claude Simon: Chemins de la mémoire*, dir. Mireille Calle, Sainte Foy, Le Griffon d'Argile, et Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 5.

⁵⁴ « “ J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel ” », entretien avec Marianne Alphant, *loc. cit.*, p. 28.

⁵⁵ Voir notamment « Roman et mémoire », extrait d'une conférence inédite de Claude Simon, dans *Revue des sciences humaines*, no 220 : *Claude Simon*, dir. Guy Neumann, octobre-décembre 1990, p. 191-192.

⁵⁶ « Claude Simon : parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *loc. cit.*, p. 18.

ait faites en littérature : cette sensation du temps qui passe, marqué par les changements de couleur des mouettes-nymphéas, c'est prodigieux⁵⁷ ».

Proust, on le constate, est présent, à différents degrés, dans chacune des articulations de la pensée simonienne : comprendre comment s'articulent les références à Proust dans le discours de Simon, c'est aussi comprendre les articulations de la pensée simonienne elle-même. Le parcours du discours de Simon révèle que ses (re)lectures de la *Recherche* l'ont accompagné à chaque étape de sa création. Aucune autre œuvre, pour autant que nous puissions savoir, ne jouit d'un tel statut, n'occupe une telle place dans la création simonienne. Le parcours de l'œuvre exposera les traces tangibles de cette présence proustienne dans la création simonienne. Les romans de Simon s'inscrivent eux-mêmes dans un certain rapport avec l'œuvre proustienne, par les nombreuses références intertextuelles ou simples allusions à la *Recherche* qu'ils comportent, et par les récritures qu'ils en proposent. Nous voulons présenter les plus importantes de ces références, allusions et récritures. Nous ne visons pas un inventaire exhaustif mais relativement complet, qui offre au lecteur une vue d'ensemble de la présence proustienne dans l'œuvre simonienne.

⁵⁷ « La sensation, c'est primordial », entretien avec Philippe Sollers, *Le Monde*, 19 septembre 1997, *Le Monde des livres*, p. II.

3. La référence proustienne dans l'œuvre de Simon

L'identification des références proustiennes dans l'œuvre simonienne a été accomplie en grande partie par des critiques, notamment par Françoise Van Rossum-Guyon⁵⁸ et Randi Birn⁵⁹ pour *La Bataille de Pharsale*, par Mary Orr⁶⁰ pour les premiers romans de Simon jusqu'à *La Bataille de Pharsale* inclusivement, et, plus récemment, par Marie Miguet-Ollagnier⁶¹ pour *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*. Ce travail, surtout, intéresse d'abord l'étude des phénomènes d'intertextualité, étude que nous choisissons de mettre de côté, pour des raisons que nous détaillerons ultérieurement. Dans le cadre de cette introduction, nous voulons simplement présenter, en nous appuyant sur les travaux des critiques précédemment cités, les principales références à la *Recherche du temps perdu* que contiennent les romans de Simon, de manière à faire ressortir l'important réseau référentiel qui s'y déploie.

3.1. De La Corde raide à Histoire

La présence de Proust, dans la première période de la production simonienne, hormis « l'oncle Charles » (*Trich*, 27, 84) et « la petite Odette » (*Trich*, 84) du *Tricheur*, se manifeste essentiellement dans *La Corde raide*, dont l'incipit renvoie d'entrée de jeu à la *Recherche* de Proust :

⁵⁸ Françoise Van Rossum-Guyon, « De Claude Simon à Proust : un exemple d'intertextualité », dans *La marche romane*, vol. 21, 1971, p. 71-92.

⁵⁹ Randi Birn, « Proust, Claude Simon and the Art of the Novel », dans *Papers on Language and Literature*, vol. 13, 1977, p. 168-186.

⁶⁰ Mary Orr, « Simon and Proust », dans *op. cit.*, p. 106-137.

⁶¹ Marie Miguet-Ollagnier, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », *loc. cit.* ; « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », *loc. cit.*

Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien. Je fumais des cigarettes, jouissant de mon corps étendu, et je regardais par la fenêtre les branches d'arbres. [...]

À Paris, dans l'encadrement de la fenêtre, il y avait le flanc d'une maison, un dôme [...]. Le dôme était laid, ogival, en zinc côtelé [...]. Mais c'était un dôme et en le regardant je pouvais voyager et me souvenir des matins où l'on se réveille dans des chambres d'hôtels de villes étrangères. Je me rappelais les deux dômes lourds de cette place de Berlin où je logeais, ceux d'Italie et celui d'une église d'Avignon, tout contre ma fenêtre, si près que je pouvais vivre de sa vie et sentir la matière de ses pierres.

Je pouvais me rappeler ces matins [...] (CR, 9).

La première phrase de cet incipit rappelle évidemment le « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (RTP, I, 3) qui ouvre la *Recherche*. Comme le narrateur proustien, le narrateur de *La Corde raide* se souvient de moments où, étendu sur son lit, certaines sensations éveillaient en lui des souvenirs, qui donnaient le « branle » (RTP, I, 9) à sa mémoire. Comme le montre M. Orr, le lit du narrateur, comme celui du narrateur proustien au début de la *Recherche*, rassemble des expériences séparées dans l'espace et le temps, et donne lieu à une surimpression⁶² ». Mais le narrateur de *La Corde raide* montre rapidement son incapacité à tenir ensemble ses souvenirs, à dominer son passé, et finalement à exercer le moindre contrôle sur sa mémoire. Ainsi, après un début « bien proustien⁶³ », selon les termes d'Alastair B. Duncan, il termine son long « monologue » en affirmant l'impossibilité du projet même de la *Recherche*.

C'est à partir de *L'Herbe* que les références proustiennes commencent à envahir les romans de Simon. Ces références, dans *L'Herbe*, sont concentrées dans le

⁶² Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 112.

⁶³ Alastair B. Duncan, « Claude Simon : le projet autobiographique », dans *Revue des sciences humaines*, no 220 : *Claude Simon*, dir. Guy Neumann, octobre-décembre 1990, p. 52.

personnage de la vieille et mourante tante Marie, dont le nom complet est « Marie-Arthémise-Léonie Thomas » (*He*, 47). Le troisième prénom de la tante Marie signale une parenté intertextuelle avec la tante Léonie de la *Recherche*. De fait, les deux femmes ont plusieurs traits communs, dont M. Orr a fait le relevé⁶⁴. Mentionnons, notamment, leur apparence physique, marquée par leur crâne chauve et osseux, habituellement recouvert d'une perruque (*He*, 57 ; *RTP*, I, 51-52). Les deux femmes sont malades ; la tante Marie, plus encore, est à l'agonie au moment où commence la narration de *L'Herbe*. Les chambres où sont alitées respectivement les deux femmes, et qu'elles ne quittent jamais, apparaissent comme des lieux centraux autour desquels s'organise la vie familiale (*He*, 101 ; *RTP*, I, 117). De cette chambre, elles font entendre un bruit continu : Léonie « cause toute seule à mi-voix », sans presque jamais s'arrêter (*RTP*, I, 50-51), et un « râle continu » s'échappe de la gorge de Marie (*He*, 16).

Dans *La Route des Flandres*, des haies d'aubépines figurent dans les souvenirs les plus obsédants de Georges : la vision du cheval mort recouvert de boue, en train de se décomposer sur le bord de la route (*RF*, 28), et celle du capitaine de Reixach brandissant son sabre avant de se faire tuer par un tireur allemand (*RF*, 85, 296). Dans l'une de ces apparitions, comme le remarque Christine Genin⁶⁵, la description des feuilles des aubépines évoque même la madeleine proustienne : « [...] les haies ici étaient faites d'aubépines ou de charme je crois petites feuilles gaufrees ou plutôt tuyautées comme on dit en termes de repassage » (*RF*, 85). M.

⁶⁴ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 112-114.

⁶⁵ Christine Genin, *L'écheveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Champion, 1997, p. 142.

Orr voit dans la description d'une rencontre entre Iglésia et Corinne (*RF*, 45-47) une réécriture parodique de la rencontre entre le jeune héros de la *Recherche* et Gilberte (*RTP*, I, 137-140) ⁶⁶.

Après *Le Palace* (1962) ⁶⁷, qui ne comporte aucune allusion précise à la *Recherche*, *Histoire* donne lieu à une véritable « invasion » proustienne. L'incipit d'*Histoire*, moins directement que celui de *La Corde raide* mais d'une manière plus durable (nous étudierons ces deux incipits dans le prochain chapitre), fait écho à celui de la *Recherche*. Au début d'*Histoire*, un sujet se remémore certaines nuits passées au cours desquelles il travaillait tard la nuit, « assis devant la fenêtre ouverte » (*Hi*, 9). Au cours de ces nuits passées, il pouvait voir par la fenêtre les feuilles du « grand acacia » (*Hi*, 25) qui poussait dans le jardin, d'où parvenaient de « faibles cris d'oiseaux » (*Hi*, 10) qui lui rappelaient le jacassement mondain des femmes réunies dans la maison familiale lors de son enfance ; ce souvenir entraînera une remémoration, fragmentaire, centrée sur quelques moments forts de l'enfance du narrateur. Ainsi, comme dans la *Recherche*, un narrateur se souvient de nuits passées au cours desquelles le « branle » était donné à sa mémoire. Dans la deuxième section d'*Histoire*, le narrateur commence le récit d'une journée qui l'occupera jusqu'à la fin du roman : il raconte d'abord son réveil, l'éveil

⁶⁶ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 114-115.

⁶⁷ Nous passons sur *Femmes. Sur vingt-trois peintures de Joan Miró* (1966), qui n'est pas un roman mais une série de descriptions inspirées des tableaux de Miró. Ces descriptions ont été rééditées comme un texte autonome chez Minuit en 1984, sous le titre *La Chevelure de Bérénice*. M. Orr présente *Femmes* (*loc. cit.*, p. 116-118) comme une réécriture de la scène dans laquelle le héros de la *Recherche* voit apparaître pour la première fois la bande de jeunes filles sur la plage de Balbec (*RTP*, II, 145-156).

progressif de ses sens, lesquels activent sa mémoire, dans une scène que Robin Lefere qualifie de « toute proustienne ⁶⁸ ».

Plus explicitement, ce sont les personnages d'*Histoire*, notamment l'oncle Charles et Lambert, qui font référence au texte proustien. L'oncle Charles, comme le souligne son prénom, s'apparente au Charles Swann de la *Recherche*, tant dans ses caractéristiques propres qu'en regard de son rapport avec le narrateur-héros. Pour le jeune héros d'*Histoire* comme pour celui de la *Recherche*, « Charles » est un modèle, sur les plans humain et artistique. L'oncle Charles, comme Swann, a vécu une histoire d'amour malheureuse. Le personnage de Lambert, quant à lui, camarade de classe du jeune héros d'*Histoire*, rappelle le personnage de Bloch dans la *Recherche*. Une scène de la septième section d'*Histoire*, dans laquelle Lambert rend visite au jeune héros dans la maison familiale (*Hi*, 215-223), est analysée par M. Orr comme une réécriture de la visite de Bloch à la famille du héros de la *Recherche* dans *Du côté de chez Swann* (*RTP*, I, 90-92) ⁶⁹. Bloch comme Lambert suscitent l'admiration des deux jeunes héros, à qui ils apparaissent expérimentés, détenteurs d'un savoir auquel ils n'ont pas encore accédé (*Hi*, 45, 214 ; *RTP*, I, 89). Ils sont caractérisés par leur conversation verbeuse et leur franc-parler, qui accentue le contraste entre leurs valeurs (modernes) et celles de leurs hôtes (traditionnelles). Au cours de leur visite, ils dérangent tous deux une femme malade, la mère dans *Histoire*, et la grand-mère

⁶⁸ Robin Lefere, « Claude Simon et Marcel Proust », *Studi Francesi*, vol. 34, no 1, 1990, p. 92.

⁶⁹ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 119-120.

dans *Du côté de chez Swann*, et se rendent globalement indésirables pour l'ensemble de la famille.

L'analyse que propose M. Orr repose sur l'identification d'un second intertexte au sein du personnage de Lambert. Celui-ci, dans *Histoire*, est d'abord caractérisé par son langage profanateur ; il épate ses camarades par ses calembours grotesques, qui transposent les phrases latines du culte religieux en un français ordurier, désacralisant (*Hi*, 43). Cet aspect du personnage de Lambert, remarque M. Orr, l'apparente directement, comme son nom l'indique, au Ned Lambert de *Ulysses*, de Joyce, qui s'amuse à pasticher le langage littéraire ampoulé ⁷⁰. Selon M. Orr, le croisement des intertextes joycien et proustien dans le personnage de Lambert concourt à tourner en ridicule non seulement certaines valeurs sociales plus traditionnelles, mais également une certaine littérature « traditionnelle ». La réécriture de la visite de Bloch dans la famille du héros de la *Recherche*, ainsi, serait parodique ⁷¹ ». M. Orr arrive à la même conclusion à propos du personnage de l'oncle Charles : celui-ci, dans la scène de la visite de Lambert à la maison familiale, prend la place qu'occupait le père du héros de la *Recherche* par rapport à Bloch. En comparaison avec son « modèle » proustien, l'oncle Charles, dont le parcours est fait de ratages ⁷², offre, affirme M. Orr, une image dégradée et ridicule de l'autorité familiale ⁷³.

⁷⁰ James Joyce, *Ulysses*, éd. Gabler, New York, Vintage Books, 1986, p. 102-104 ; trad. Jacques Aubert, Gallimard, 2004, p. 182-186.

⁷¹ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 120.

⁷² Pour M. Orr, le traitement simonien du personnage de l'oncle Charles fait de ce nouveau Swann un « “ Charlot ”, the butt of pity or mockery » (*ibid.*, p. 119).

⁷³ *Ibid.*, p. 120.

3.2. La Bataille de Pharsale *et les romans des années soixante-dix*

Le traitement de la mémoire, dans *Histoire*, comme le montre déjà l'incipit du roman, de même que le traitement du thème de la jalousie, à travers le personnage de l'oncle Charles, affirment une parenté thématique entre l'œuvre simonienne et l'œuvre proustienne, que *La Bataille de Pharsale* viendra consolider. C'est ce dernier roman qui a suscité le plus de commentaires en regard du rapport de Simon à Proust, pour des raisons évidentes : l'intertexte proustien y est explicitement dévoilé, et délibérément exploité, cette exploitation faisant partie intégrante de la structure même du roman de Simon.

Dès 1971, Françoise Van Rossum-Guyon s'est intéressée à l'intertexte proustien de *La Bataille de Pharsale*. Dans un article fondateur, elle a repéré puis énuméré un grand nombre d'extraits du texte proustien insérés dans le roman de Simon, tirés en majorité du *Temps retrouvé*, afin d'examiner les transformations qu'ils subissent dans le contexte simonien. Quelques années plus tard, en 1977, Randi Birn a poursuivi le travail de repérage entrepris par F. Van Rossum-Guyon, en insistant sur la poétique romanesque mise en jeu par l'intertexte proustien dans *La Bataille de Pharsale*, laquelle permettrait à Simon de définir par confrontation un art du roman nouveau, proprement simonien, libéré de l'art du roman traditionnel. Dans son ouvrage de 1993, M. Orr nuance les conclusions auxquelles sont parvenues F. Van Rossum-Guyon et R. Birn. Ces deux critiques, affirme-t-elle, se sont concentrées trop strictement sur les deux premières des trois parties de *La Bataille de Pharsale*, et ont donné une portée excessive aux implications

thématiques et psychologiques de l'intertexte proustien. Selon M. Orr, la troisième partie du roman permet d'appréhender le parcours du narrateur comme celui d'un écrivain faisant son « apprentissage » à partir des écrits d'autres écrivains.

Dès le début de *La Bataille de Pharsale*, le narrateur mentionne, sans l'identifier, un texte où il est question de la jalousie, et dont il cherche à se rappeler un passage précis ; il se souvient de l'emplacement de ce passage dans la configuration du livre, et ce souvenir fait resurgir en lui celui d'autres passages environnants :

Disant que la jalousie est comme... comme...

Me rappelant l'endroit : environ dans le premier tiers en haut d'une page de droite. Pouvais ainsi réciter des tartines de vers pourvu que je réussisse à me figurer la page et où dans la page

coiffées de hauts turbans cylindriques chaussaient des lanières rappelant les cothurnes selon Talma ou de hautes guêtres avant que l'Allemagne ait été réduite au même morcellement qu'au Moyen Âge la déchéance de la maison de Hohenzollern prononcée et

une certaine migraine certains asthmes nerveux qui perdent leur force quand on vieillit. Et l'effroi de s'ennuyer sans doute

sur d'impalpables ténèbres comme une projection purement lumineuse comme une apparition sans consistance et la femme qu'en levant les yeux bien haut on distinguait dans cette pénombre dorée

pas seulement les coiffures surmontant les visages de leurs étranges cylindres

arrêter un instant ses yeux devant les vitrines illuminées je souffrais comme (*BP*, 20).

Les six derniers paragraphes de cet extrait de *La Bataille de Pharsale* constituent autant de passages prélevés dans *Le Temps retrouvé* (*RTP*, IV, 302, 307, 308, 315, 303, 313), que le lecteur peut reconnaître à certains syntagmes, notamment « asthmes nerveux » et « je souffrais comme ». Immédiatement après ces passages

empruntés à Proust, apparaît le personnage de Charles, dont le narrateur rappelle les déboires amoureux, l'apparentant d'emblée à Charles Swann : « Ce pauvre Charles avec les femmes il était d'une naïveté et celle-là pour enlever sa culotte il ne lui fallait » (*BP*, 20). Aussitôt, le narrateur décrit les murs d'un couloir où le protagoniste jaloux, rivé à une porte close, espionne la femme qu'il aime et son amant : « La peinture des murs était éraflée et rayée, comme couverte de cicatrices, quelquefois involontaires [...], d'autres fois volontaires, quoique sans motivations précises, à part un nom (MARCEL) griffonné au crayon » (*BP*, 21). Le protagoniste reste longtemps dans ce couloir, sa conscience envahie par le souvenir du même livre (*BP*, 22 ; voir *RTP*, IV, 313, 315, 329). Le thème de la jalousie, le prénom de l'auteur de la *Recherche* et des extraits de texte aux consonances bien proustiennes rendent manifeste la présence de Proust dès ces premières pages de *La Bataille de Pharsale*. Cette présence s'accroîtra à travers le personnage d'une femme en « kimono » (*BP*, 38), qui rappelle à la fois Albertine (*RTP*, III, 581-582) et Odette (*RTP*, I, 519, 605), et autour de laquelle vient se greffer à nouveau le texte proustien, cette fois aisément identifiable par le syntagme « raidillon aux aubépines » (*BP*, 38 ; *RTP*, IV, 335). Les prénoms « Albertine » et « Odette » apparaîtront par la suite directement dans le texte de Simon (*BP*, 85, 155), dans des contextes qui renchérissent sur leur origine proustienne (voir *RTP*, IV, 350 ; *RTP*, I, 272). Le « je souffrais comme » (*BP*, 20 ; *RTP*, IV, 313) emprunté à Proust deviendra, tout en subissant des variations importantes, le leitmotiv de la première partie de *La Bataille de Pharsale* (25, 40, 44, 46, 59, 73, 75, 87), dans les descriptions de la souffrance du protagoniste,

épiait les amants derrière une porte close, et dans celles de la souffrance causée par l'expérience de la guerre.

Une citation de Proust extraite du *Temps retrouvé*, clairement attribuée à son auteur, est placée en exergue de la deuxième partie de *La Bataille de Pharsale*, intitulée « Lexique » :

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels.

MARCEL PROUST (*BP*, 99 ; *RTP*, IV, 457)

La deuxième section du « Lexique » de Simon s'intitule « César » : dans cette section, le narrateur se rappelle son arrivée, plusieurs années auparavant, dans un hôtel de Lourdes avec sa grand-mère. Outre le personnage de la grand-mère qui s'apparente à celui de la grand-mère de la *Recherche*, l'ensemble de cette scène, comme l'a remarqué R. Lefere⁷⁴, rappelle l'arrivée à Balbec du héros de la *Recherche*, pour la première fois, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Dans l'avant-dernière section du « Lexique », intitulée « Voyage », les références proustiennes refont massivement surface, à commencer par une description de Proust lui-même : « [...] me représentant toujours Charlus sous les traits de Proust lui-même tel qu'il apparaît sur cette photo où l'ombre de la ride qui descend à partir de la narine semble prolonger la moustache » (*BP*, 158). À la fin de cette

⁷⁴ Robin Lefere, *loc. cit.*, p. 91-92.

section, le narrateur étend son « pillage ⁷⁵ » du texte proustien, pour reprendre une expression de M. Orr. Après avoir cherché obstinément le passage de la page de droite d'un « livre » (*BP*, 84) qui traitait de la jalousie, il affirme s'être trompé sur la localisation du dit passage : « *je souffrais comme [...] pas page de droite* » (*BP*, 168 ; l'auteur souligne). Il se tourne alors vers d'autres pages du même livre, qui le conduisent vers la jalousie d'un personnage, clairement nommé Swann (*BP*, 168 ; voir *RTP*, I, 271-272). Commenant à circuler plus librement dans le texte proustien, le narrateur se permet de réécrire phonétiquement le passage lu, réécriture qui apparaît comme une moquerie ou une mutilation : « [...] Sodome et Gonorrhée page combien *tous laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permettè de sefer unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvè tavoir avek d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limprudance de lui sinialé ladousseur [...]* » (*BP*, 178-179 ; l'auteur souligne ; voir *RTP*, I, 272). Après cette réécriture, il conclut, semblant libéré du texte qui hantait son esprit et qu'il cherchait en vain à reconstituer : « On ne doit pas souffrir longtemps » (*BP*, 181).

La troisième partie de *La Bataille de Pharsale* comprend beaucoup moins de références à la *Recherche*. Au tout début, le protagoniste O., présenté pour la première fois à la toute fin de la deuxième partie, dans la section « O » du « Lexique », écrit une lettre et une carte postale à une certaine « Mademoiselle Odette Pa... » (*BP*, 191, 192), qu'il finira cependant par déchirer et jeter. Peu

⁷⁵ Mary Orr utilise le terme « plundering », « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 130.

après, O. feuillette le livre dont le narrateur, dans la première partie, cherchait à se rappeler un passage :

O. feuillette un livre à la recherche d'une phrase dont il croit se rappeler qu'elle se trouvait dans le haut d'une page, à droite. Il lit quelques lignes. Ce ne sont pas celles qu'il cherche. Il est parfois entraîné par sa lecture plus qu'il n'est nécessaire. Mais il l'interrompt, tourne la page, et lit de nouveau : une certaine migraine certains asthmes nerveux qui perdent leur force quand on vieillit. Et l'effroi de s'ennuyer sans doute / [...] grands hôtels où on a pu voir les juives américaines en chemise serrant sur leurs seins décatis le collier de perles qui / une gradation verticale de bleus glaciers Et les tours du Trocadéro qui semblaient si proches des degrés de turquoise / n'avaient été que des querelles particulières n'intéressant que la vie de cette petite cellule particulière qu'est un être [...] (*BP*, 203-204).

Le syntagme « à la recherche d'une phrase » fait immédiatement écho à la *Recherche*, de même que les « asthmes nerveux » et « la petite cellule particulière qu'est un être », que le lecteur rencontre pour la deuxième fois dans le roman (*BP*, p. 85). Mais le texte proustien s'impose beaucoup moins fortement, cette fois : O. le parcourt librement, sans le voir déferler en lui ; capable d'en freiner le cours, il l'interrompt pour le reprendre à un endroit précis. En poursuivant sa lecture, O., comme l'a remarqué M. Orr⁷⁶, s'intéresse strictement aux passages qui concernent la Première Guerre mondiale (*BP*, 204-205 ; voir *RTP*, IV, 352, 355, 358, 359-360, 369). Ces passages sont les derniers qui apparaissent dans *La Bataille de Pharsale*, le roman se terminant alors que O., assis à son bureau, dont l'environnement est longuement décrit, se met à écrire les mots par lesquels s'était engagée la narration : « [O.] abaisse la tête. Maintenant seul le coin supérieur gauche de la feuille est dans l'ombre. O. écrit : Jaune et puis noir, temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau » (*BP*, 271).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 131.

La Bataille de Pharsale marque un tournant dans l'œuvre de Simon ; après *Histoire*, dont elle préserve certains éléments de l'univers diégétique, elle annonce les trois romans qui paraîtront dans les années soixante-dix, caractérisés par le rôle prépondérant qu'y joue la description. Dans son introduction aux *Œuvres* de Simon, Alastair B. Duncan présente *La Bataille de Pharsale* comme « un roman charnière. Simon y remet en question le modèle de la restitution⁷⁷ ». A. B. Duncan affirme que le roman met lui-même en scène la transition, dans la dernière section de la deuxième partie, qui débute ainsi : « Repartir, reprendre à zéro. Soit alors O la position occupée par l'œil de l'observateur (O.) et d'où part une droite invisible OO' rejoignant l'œil à l'objet sur lequel est fixé le regard » (BP, 181). A. B. Duncan remarque que, « à partir de cette mise à zéro, le “ je ” ne réapparaît plus dans le livre. [...] [I]l n'y a plus désormais que des points de vue, car la narration se dépersonnalise et ne raconte que ce que perçoit “ l'œil de l'observateur ”. [...] L'esthétique qu'implique cette façon de faire annonce une nouvelle période dans l'écriture de Claude Simon⁷⁸ ». Le critique caractérise ainsi cette période d'écriture :

Les romans [des années soixante-dix] suivent l'exemple de la dernière partie de *La Bataille de Pharsale*. Simon renonce largement à tout temps verbal autre que le présent. Disparaissent ainsi de son œuvre la présence d'une conscience qui se souvient, le travail de restitution, le poids et souvent le traumatisme d'un passé individuel. Le point de vue change fréquemment. Tout est décrit de l'extérieur et de la même façon. Les phrases [...] ne suivent plus les méandres d'une conscience qui glose le souvenir dans des parenthèses, des métaphores filées, de longues comparaisons

⁷⁷ Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres, op. cit.*, p. XXIX.

⁷⁸ *Ibid.*, p. XXX.

approximatives. Elles n'ont plus un caractère oral, ne transgressent plus les règles de la syntaxe. Le ton est posé et objectif.⁷⁹

Chacune de ces caractéristiques, on l'aura constaté, éloigne le roman simonien de l'esthétique de Proust ; l'absence de temps de verbe autres que le présent, la disparition d'une « conscience qui se souvient », du travail de restitution, de la phrase méandreuse, des longues comparaisons, le ton objectif, l'absence de hiérarchie, sont autant de caractéristiques incompatibles avec l'entreprise romanesque proustienne. Et de fait, les romans des années soixante-dix, soit *Les Corps conducteurs* (1971) – qui reprend et prolonge *Orion aveugle* (1970), court texte commandé à Simon par les Éditions Skira –, *Triptyque* (1973) et *Leçon de choses* (1975) ne comprennent pas de références proustiennes, ou à tout le moins aucune qui soit significative.

La présence proustienne, chez Simon, passe presque entièrement de l'œuvre au discours dans les années soixante-dix. En effet, c'est à cette époque, comme nous l'avons montré dans la section précédente, que Simon renvoie le plus fréquemment à Proust dans son discours ; il utilise alors des références proustiennes pour expliquer son entreprise romanesque, qu'il situe dès lors en droite continuité avec celle de Proust. *La Bataille de Pharsale* apparaît ainsi comme le roman par et en lequel Simon se serait détaché de Proust pour aller « plus loin » que lui, pour « pousser encore le processus » amorcé dans la *Recherche*. Les romans des années soixante-dix seraient porteurs de l'héritage proustien, mais l'amèneraient cependant sur une voie spécifique et pleinement

⁷⁹ *Ibid.*, p. XXXVII-XXXVIII.

autonome, le déploieraient dans un autre cadre, plus restreint et « épuré », débarrassé de certaines « scories ⁸⁰ ». Les conclusions auxquelles sont arrivés les critiques qui ont étudié *La Bataille de Pharsale* s'accorderaient toutes, à quelques nuances près (nous y reviendrons), avec une telle affirmation, qui explique à la fois l'absence des références proustiennes dans les romans des années soixante-dix et leur abondance dans le discours qui les accompagne. Or le roman simonien prendra un autre tournant au début des années quatre-vingt, qui ramènera définitivement, mais de manière différente, plus souterraine mais aussi plus profonde, la référence proustienne au cœur de sa production.

3.3. *Les années quatre-vingt* : Les *Géorgiques* et *L'Acacia*

A. B. Duncan présente les romans des années quatre-vingt comme des « œuvres de synthèse ⁸¹ », Simon revenant à une matière autobiographique et familiale explorée dans les romans des années cinquante et soixante tout en intégrant la pratique romanesque qu'il a développée dans les années soixante-dix ⁸². *Les Géorgiques* (1981) comprennent (au moins) deux passages qui font directement écho à la *Recherche*, auxquels s'ajoute le retour des personnages de la grand-mère et de l'oncle Charles, déjà apparentés à des personnages proustiens dans les romans précédents. Dans la première partie des *Géorgiques*, le narrateur relate un souvenir d'enfance, une soirée à l'opéra avec sa grand-mère (*G*, 27). Il se dégage

⁸⁰ Claude Simon, « Discussion », dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy tenu en novembre 1971, dir. Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, t. 2 : *Pratiques*, p. 107.

⁸¹ Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres, op. cit.*, p. XL.

⁸² *Ibid.*, p. XLI.

de cette description une atmosphère toute proustienne ; la scène décrite, en effet, fait écho à un passage du début de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où le narrateur se rend au théâtre avec sa grand-mère pour entendre la Berma (*RTP*, I, 437-443). Un deuxième passage des *Géorgiques* paraphrase directement un extrait de la *Recherche*. Le narrateur écrit à propos du personnage de O., alors que, revenu de Barcelone, il tente de raconter son expérience de la guerre civile d'Espagne :

[...] plus tard, il dut encore une fois s'interrompre, rester là un moment devant sa feuille de papier [...], le visage légèrement crispé, non par le souvenir de ce qu'il essayait de raconter mais par la difficulté de le raconter, [...] semblable à quelqu'un qui parlerait d'une voix sourde, rêveuse, le regard fixé devant lui sur le vide et s'arrêterait tout à coup (un homme en train de raconter la passion qu'il a eue pour une femme et dont il sait bien qu'elle est incompréhensible à tout autre qu'à lui-même, prévoyant le sursaut réprimé, l'acquiescement poli, stupéfait, du confident auquel il montrera la photographie) (*G*, 348).

Cet homme « prévoyant le sursaut réprimé » d'un confident auquel il montre la photographie de la femme qu'il aime, c'est aussi le narrateur de la *Recherche*, alors qu'il s'apprête à montrer une photographie d'Albertine à son ami Robert de Saint-Loup (*RTP*, IV, 20-24).

L'Acacia comporte peu de références proustiennes explicites ou directement identifiables. Pourtant, c'est dans et par ce roman, nous le verrons, que le lien que Simon ne cesse d'entretenir avec Proust se tisse inextricablement, et trouve une forme définitive, pérenne, qui redéfinit à rebours l'ensemble de l'œuvre : c'est là l'hypothèse que devra démontrer cette thèse. Mentionnons tout de même pour l'instant, dans ce parcours de l'œuvre simonienne à travers les références

proustiennes qui la jalonnent, deux scènes de *L'Acacia* qui renvoient clairement à la *Recherche*. Les deux scènes proviennent de la douzième et dernière section du roman, située en 1940, et qui relate le retour du protagoniste chez lui, après son retour de la guerre sur la Meuse et sa captivité au Stalag. La première est la scène du coucher, à laquelle l'imparfait confère une dimension itérative caractéristique de la narration proustienne. Surtout, le protagoniste se couche « tôt » (A, 341), comme le narrateur de la *Recherche* s'est longtemps couché « de bonne heure ». À la fin de cette dernière section de *L'Acacia*, le protagoniste, après plusieurs nuits d'insomnie, s'assoit finalement « à sa table devant une feuille de papier blanc » (A, 380), pouvant voir les rameaux d'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin, et qui touchait presque le mur. Cette scène finale peut d'abord rappeler celle de *La Bataille de Pharsale*, où le protagoniste se retrouve assis à sa table devant une feuille de papier sur laquelle il commence à écrire. Or la portée des deux scènes est radicalement différente, pour des raisons que nous déterminerons ultérieurement. La finale de *L'Acacia* renvoie plus directement et significativement à la scène initiale d'*Histoire*, qu'elle reprend presque mot pour mot. C'est donc non seulement l'intertexte proustien déployé dans *Histoire* que *L'Acacia* ramène à lui, mais également toute une partie de l'œuvre, dont il s'institue comme le paradoxal aboutissement (puisque'il est aussi le point de départ). S'il y a, quantitativement, peu de références proustiennes dans *L'Acacia*, les références qui y apparaissent sont en revanche très « profondes », en ce sens qu'elles désignent implicitement un travail en profondeur de la présence proustienne dans l'œuvre simonienne, qui trouve alors son accomplissement.

3.4. *Les derniers romans* : Le Jardin des Plantes et Le Tramway

Avec *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001), l'œuvre simonienne s'engage dans une toute nouvelle direction. Les deux romans se caractérisent d'emblée par leur composition délibérément fragmentée : dans les deux romans, des fragments de texte se succèdent, séparés par de larges blancs ; dans la première partie du *Jardin des Plantes*, ces fragments prennent même différentes formes géométriques, et sont disposés d'une manière spécifique sur la page, comme des morceaux de puzzles divers susceptibles de s'imbriquer. Surtout, les deux derniers romans de Simon déploient de nombreuses références explicites à Proust et son œuvre, renouant avec la pratique élaborée dans *La Bataille de Pharsale*.

Le Jardin des Plantes comprend au total vingt-neuf allusions à Proust ou citations extraites de son œuvre ou de sa correspondance, la plupart se trouvant dans la deuxième des quatre parties du roman. Dans cette deuxième partie, Simon cite notamment, par fragments – dix-huit pour être précis –, un passage de *Sodome et Gomorrhe*, au cours duquel le héros-narrateur et Albertine discutent avec Mme de Cambremer et sa bru, née Legrandin, sur la terrasse de l'Hôtel de Balbec (*RTP*, III, 200-217). Lorsqu'il cite pour la première fois un fragment de ce passage, le narrateur du *Jardin des Plantes* interrompt un moment la citation pour préciser ce qui, selon lui, en constitue l'intérêt : par la seule description du changement de couleur des mouettes aperçues au loin, qui « flott[ent] [sur la mer] comme des corolles blanches » (*RTP*, III, 203 ; *JP*, 161), la narration fait sentir le passage du

temps (*JP*, 161). À ces passages extraits de *Sodome et Gomorrhe* s'ajoutent dans *Le Jardin des Plantes* des extraits de la correspondance de Proust (*JP*, 138, 139, 141, 144, 153) qui concernent ses relations professionnelles avec les éditions Gallimard, notamment la correction d'épreuves. On y rencontre l'écrivain au travail, soucieux du moindre détail de son texte. S'ajoutent finalement des commentaires sur la pensée de Proust et sur sa biographie (*JP*, 71, 106, 142).

Comme dans *La Bataille de Pharsale*, l'intertexte proustien, dans *Le Jardin des Plantes*, en côtoie d'autres : des textes de Dostoïevski, de Gastone Novelli, du général Rommel et de Churchill notamment. Cependant, il n'y a pas de « bataille » des textes dans le roman de 1997 : le texte proustien, comme les autres, n'est ni mutilé ni enchevêtré dans le texte simonien, jusqu'à en devenir méconnaissable. Il y a dans *Le Jardin des Plantes* une véritable co-présence des textes. Simon s'autorise tout de même parfois quelques libertés : son effort, comme l'a montré Marie Miguet-Ollagnier dans un article de 1998, consiste à « harmoniser » les textes. Rappelant que le roman de Simon se présente lui-même, sur la quatrième de couverture, comme le « *portrait* d'une mémoire » (nous soulignons), M. Miguet-Ollagnier affirme : « Les insertions de références proustiennes me semblent être utilisées comme l'est la couleur dans la composition d'un tableau : elles constituent un rappel et sont en harmonie avec d'autres touches, celles-là proprement simoniennes⁸³ ». Ainsi, ce sont les citations extraites de *Sodome et Gomorrhe* et insérées par fragments dans la deuxième partie du *Jardin des Plantes* qui donnent à celle-ci son « harmonie » :

⁸³ Marie Miguet-Ollagnier, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », *loc. cit.*, p. 134.

parallèlement à la conversation entre le narrateur de la *Recherche* et Mme de Cambremer, on suit l'avancée du protagoniste S. et de son régiment sur la Meuse en 1940, et celle, simultanée, des troupes allemandes dirigées par le général Rommel, qui en viendront à les encercler. De la même façon que la conversation à Balbec, déduit le narrateur du *Jardin des Plantes*, doit se situer autour de cinq heures de l'après-midi (*JP*, 161), pour progresser ensuite sous la lumière du soleil couchant, le *Jardin des Plantes* présente la progression des soldats sous une lumière changeante de fin d'après-midi.

Le Tramway (2001) diffère du *Jardin des Plantes* à bien des égards, même s'il s'y apparente par sa composition fragmentée, et par la place importante qu'y occupe, une fois de plus, Proust. *Le Tramway* oppose au *Jardin des Plantes* sa brièveté et la concentration de ses motifs. Le dernier roman de Simon fait principalement référence à deux époques, entre lesquelles oscille la narration : la vieillesse du narrateur, contraint par la maladie à un séjour à l'hôpital, et son enfance auprès de sa mère malade et mourante dans une ville du Midi de la France. Deux citations sont placées en exergue du roman, la première de Conrad et la seconde extraite de *Du Côté de chez Swann* : « [...] l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif » (*RTP*, I, 84). On retrouve d'abord dans *Le Tramway*, comme dans *Le Jardin des Plantes*, des réflexions sur l'esthétique proustienne. Une section entière du roman (*Tram*, 58-61) est ainsi consacrée aux problèmes de vraisemblance chez Proust (*Tram*, 58).

Plusieurs développements intertextuels proustiens apparaissent dans *Le Tramway*. Le personnage du wattman, sur lequel s'ouvre le roman, renvoie au wattman dont le cri fait trébucher le protagoniste proustien dans la cour de l'Hôtel des Guermantes, dans *Le Temps retrouvé* (RTP, IV, 445), comme l'a fait remarquer Sjef Houppermans⁸⁴. Le critique montre comment ce personnage est chez Proust comme chez Simon un passeur qui achemine ultimement le protagoniste vers « l'évanescence de la mère trop aimée⁸⁵ ». Également, la bonne au service de la mère s'apparente au personnage de Françoise dans la *Recherche* ; comme celle-ci, elle tue cruellement les animaux, peut même se montrer sadique envers certains, alors qu'elle est d'une douceur et d'une dévotion sans bornes avec d'autres (*Tram*, 80-81 ; RTP, I, 120). Surtout, comme le relève M. Miguet-Ollagnier, la plage à laquelle la ligne de tramway aboutit dans le roman du même nom est décrite en des termes qui l'apparentent au Balbec de la *Recherche* : les villas attenantes à la plage méditerranéenne sont construites dans un « incongru style normand » (*Tram*, 48), avec « toit d'ardoise et colombages » (*Tram*, 45). Dans des petits abris faits de planches et de toiles colorées, les femmes tiennent « salon » (*Tram*, 44), transformant l'immense plage en « “plage mondaine” » (*Tram*, 43). Le narrateur, se remémorant les étés passés sur cette plage dans son enfance, se souvient du « petit groupe d'enfants » (*Tram*, 50) avec lesquels il se retrouvait constamment. Ce petit groupe rappelle la bande de jeunes filles de Balbec, que le héros-narrateur observe et découvre dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. L'intertexte proustien se consolide lorsque le narrateur du *Tramway* évoque la

⁸⁴ Sjef Houppermans, *loc. cit.*, p. 63.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

fillette à l'allure « garçonnière » qui commandait le petit groupe. Le narrateur se souvient principalement d'une saynète « au cours de laquelle, déguisée en garçon et coiffée d'une casquette, [la fillette] faisait irruption en sauveur, sautant d'un bond à l'intérieur d'un taudis londonien par une fenêtre » (*Tram*, 52) ;

[...] bien des années plus tard, poursuit le narrateur, le souvenir de sa bruyante et salvatrice entrée sur scène jouait encore si vivement qu'il me semblait (me semble encore) entendre ce bruit du plancher à son atterrissage et que, par la suite, je plaquais cette image sur celle du saut à pieds joints d'Andrée, la jeune compagne d'Albertine, par-dessus le "pauv' vieux" assis sur la promenade de Balbec (*Tram*, 52-53 ; *RTP*, II, 150).

Il y a dans ce passage du *Tramway*, comme l'affirme M. Miguet-Ollagnier dans un article de 2006, une « allégeance explicite ⁸⁶ » au texte de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

M. Miguet-Ollagnier décèle dans les deux derniers romans de Simon une bipartition qui rappelle celle qui s'établit dans l'imaginaire du jeune héros de la *Recherche* entre les côtés de Méséglise et de Guermantes. Chez Simon comme chez Proust, ce partage est à la fois géographique, mental et social. Les « deux côtés » de l'imagination enfantine du héros simonien correspondent à la géographie mentale de Simon lui-même, comme il en témoigne à plusieurs occasions ⁸⁷. M. Miguet-Ollagnier montre comment ces « deux côtés » se

⁸⁶ Marie Miguet-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », *loc. cit.*, p. 105.

⁸⁷ Notamment dans la notice autobiographique qu'il rédige pour le dictionnaire de littérature de Jérôme Garcin en 1988 : « Né le 10 octobre 1913 à Tananarive où se trouvent alors son père, officier de carrière [...], quatrième enfant d'un couple de paysans du Jura (hameau des Planches, près d'Arbois), et sa mère, appartenant à un milieu de gros propriétaires fonciers, résidant à Perpignan. Mariage considéré comme une mésalliance par la famille maternelle » (« Claude Simon », *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*, éd. Jérôme Garcin, Paris, François

définissent dans l'œuvre à travers des « “ micro-indices d'intertextualité ”⁸⁸ ». Le premier côté, celui de la famille paternelle, est celui du Jura, de ses forêts et de ses rivières. M. Miguet-Ollagnier identifie plusieurs passages du *Jardin des Plantes* où ce côté est défini en des termes qui évoquent le côté de Guermantes, les ruisseaux jurassiens laissant « voir en transparence les bords de la Vivonne⁸⁹ », ses eaux scintillantes et ses truites, donnant lieu aux mêmes rêveries (*JP*, 73-75 ; *RTP*, I, 164-166). Le second côté simonien, celui de la famille maternelle, est celui du Midi, de ses étendues de vignes, de son sol sec et poussiéreux, de son ciel infiniment bleu ; c'est *Le Tramway* qui, comme nous venons de le montrer, structure ce côté à partir d'éléments caractéristiques de Balbec. Alors qu'elle se clôt, l'œuvre simonienne semble se laisser tranquillement envahir par le texte proustien, se livrant à maints « exercices d'admiration » qui rendent hommage à l'auteur de la *Recherche*, et autour desquels elle se construit.

4. Le rapport de Simon à Proust dans la critique

La critique, on l'aura constaté à travers ce parcours de l'œuvre, a déjà repéré puis interrogé l'ensemble des références intertextuelles proustiennes chez Simon. En effet, c'est d'abord en termes d'intertextualité que la question du rapport de l'œuvre simonienne à l'œuvre proustienne a été posée. Ou, plus exactement, la critique s'est d'abord intéressée aux références intertextuelles proustiennes

Bourin, 1988, p. 401). Voir également « Lettres », extraits de lettres provenant de la correspondance de Claude Simon et Lucien Dällenbach, dans Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 162.

⁸⁸ Marie Miguet-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », *loc. cit.*, p. 104 ; l'auteure reprend une citation d'Anne-Yvonne Julien, extraite d'un article paru dans *Littérales*, no 33, 2003.

⁸⁹ Marie Miguet-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », *loc. cit.*, p. 104.

contenues dans l'œuvre simonienne, lesquelles constituent la manifestation la plus patente de ce rapport. En plus des articles déjà cités de F. Van Rossum-Guyon (1971), de R. Birn (1977), de R. Lefere (1990), de M. Orr (1994) et de M. Miguet-Ollagnier (1998, 2006), nous avons dénombré trois articles (pour un total de neuf articles)⁹⁰ qui, de différentes manières, traitent du rapport entre Simon et Proust : « Intertextual Triptych : Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie*, and *À la recherche du temps perdu* » (1981)⁹¹, de Michael Evans ; « De Proust à Claude Simon. Une esthétique de la rature » (2008)⁹², de Yona Hanhart-Marmor ; « De Marcel Proust à Claude Simon. La mémoire de la création » (2008)⁹³, de Geneviève Dubosclard. À ces articles s'ajoute la thèse de doctorat de Laurence Besnouin-Cadet, soutenue en 2003, intitulée *La filiation proustienne chez Claude Simon*.

Jusqu'à maintenant, la critique a privilégié deux approches dans l'étude du rapport de Simon à Proust. Premièrement, nous l'avons vu, elle a étudié la relation *intertextuelle* qu'entretient l'œuvre de Simon avec celle de Proust. Deuxièmement, elle a tenté de définir la relation de *filiation* qui relie les deux œuvres. Dans la première approche, il s'agit d'étudier un intertexte qui fait partie

⁹⁰ Nous excluons de cette liste un article de Marthe Peyroux, intitulé « Claude Simon et Proust », paru dans le *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* (vol. 37, 1987, p. 23-32). Après l'attribution du prix Nobel à Simon en 1985, Peyroux s'insurge contre le rapprochement fait par certains critiques entre l'œuvre de Simon et celle de Proust, qu'elle récuse à partir d'une lecture de *La Bataille de Pharsale* éminemment normative : « La phrase de Proust a-t-elle vraiment inspiré cette interminable accumulation de noms, d'adjectifs, de participes présents, etc. ? » (p. 27) ; « Le même sujet vu par deux auteurs différents, c'est [chez Proust] une retenue exquise, [chez Simon] une débauche gesticulatoire » (p. 30). Ce jugement dépréciatif sur l'œuvre simonienne, qui repose sur une lecture éminemment tronquée, témoigne du manque de rigueur dont souffre l'article de Peyroux, en raison duquel nous l'excluons de notre revue critique.

⁹¹ *The Modern Language Review*, vol. 76, no 4, octobre 1981, p. 839-847.

⁹² *Loc. cit.*, p. 37-58.

⁹³ *Loc. cit.*, p. 59-79.

intégrante de l'œuvre, et d'en mettre au jour les enjeux. Dans la seconde, il s'agit de déterminer en quoi l'œuvre de Simon s'apparente (plus ou moins) à celle de Proust, en quoi elle y ressemble (ou s'en distingue) par certains traits qu'elle présente. Les deux approches ne sont pas toujours isolées. Les premières études sur Simon et Proust, en effet, les ont croisées, c'est-à-dire que, traitant des questions d'intertextualité, elles ont tiré des conclusions sur la filiation proustienne de l'œuvre simonienne. Les études de F. Van Rossum-Guyon, de R. Birn et de M. Orr montrent ainsi comment l'évolution de l'intertexte proustien dans le roman simonien marque une rupture avec Proust, qu'elles interprètent comme une affirmation de l'indépendance de l'écrivain. Contrairement à ces trois critiques, M. Evans s'en tient strictement dans son étude à l'approche intertextuelle ; sans contredire ses prédécesseurs, il montre que l'intertexte proustien, chez Simon, fait partie d'un réseau complexe, tentaculaire, qui met d'abord en jeu un rapport aux *textes*. D'autres critiques, inversement, s'en tiennent délibérément à la question de la filiation proustienne chez Simon. C'est le cas de R. Lefere, de Y. Hanhart-Marmor et de L. Besnouin-Cadet, qui s'intéressent aux parentés thématiques, stylistiques et esthétiques qui relient l'œuvre de Simon à celle de Proust. Ces critiques choisissent de mettre de côté les phénomènes intertextuels pour privilégier un *faire* commun aux deux auteurs, en vertu duquel ils communiqueraient de manière particulière dans l'histoire du roman. À ces études s'ajoutent finalement celles de M. Miguet-Ollagnier et de G. Dubosclard, qui réinvestissent l'approche intertextuelle, en définissant sur des bases renouvelées l'intertexte proustien chez Simon : celui-ci apparaît dès lors non plus comme le lieu où se joue une filiation, mais comme un espace

dynamique, où s'entretient un *dialogue*, jamais clos. Nous présenterons ces études en tentant de faire ressortir leurs positionnements théoriques respectifs. Nous formulerons plus aisément par la suite nos propres propositions théoriques, qui veulent redéfinir le « dialogue » qu'entretient Simon avec Proust en dehors des questions non seulement de filiation mais également d'intertextualité, au sein desquelles la critique, jusqu'à maintenant, l'a maintenu.

4.1. *Intertextualité et filiation : la rupture avec Proust*

L'article de F. Van Rossum-Guyon étudie les transformations que subissent les fragments de la *Recherche* intégrés dans *La Bataille de Pharsale*. Après avoir repéré ces fragments, F. Van Rossum-Guyon remarque qu'ils apparaissent mutilés, dépossédés dans le contexte simonien, au sein duquel ils s'enchaînent sans nécessité apparente, dans « une logique purement associative ⁹⁴ ». Elle les compare ainsi aux pièces de la machine agricole démantibulée décrite longuement dans le roman de Simon (*BP*, 147-153) ⁹⁵. Le texte proustien, montre-t-elle, apparaît dans *La Bataille de Pharsale* comme une machine détraquée, au fonctionnement vétuste, mais dont les pièces peuvent être réutilisées, pour la construction d'une nouvelle machine. Cette nouvelle machine, c'est le texte simonien, un « “bricolage” ⁹⁶ » fait de pièces anciennes – pas seulement proustiennes – agencées de manière singulière. Cet agencement inusité modifie radicalement la portée du texte proustien. Proust et Simon semblent a priori traiter

⁹⁴ Françoise Van Rossum-Guyon, *loc. cit.*, p. 77.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁶ *Id.*

des mêmes thèmes : le temps, la mémoire, la vie et la mort, la guerre, la sexualité. Or, reprenant des extraits de la *Recherche* qui développent ces thèmes, le texte de Simon leur fait revêtir de toutes nouvelles significations. F. Van Rossum-Guyon distingue ainsi les traitements proustien et simonien de la jalousie et de la souffrance qui en découle⁹⁷ : ces sentiments sont présentés chez Simon dans leur matérialité, dans leur aspect strictement physique, en dehors de toute évolution psychologique, comme une série d'instantanés, confinant le sujet à une identité problématique, « anachronique⁹⁸ ». La critique interprète finalement *La Bataille de Pharsale* comme une entreprise de « renonciation » à Proust. L'enjeu du roman de Simon consisterait, selon elle, à reprendre le texte admiré et aimé, mais aussi envahissant, pour mieux y renoncer.

R. Birn reprend les conclusions de F. Van Rossum-Guyon en les radicalisant. Selon elle, *La Bataille de Pharsale* procède à une réévaluation puis à un rejet du roman proustien⁹⁹, qu'elle considère comme le point d'aboutissement du roman traditionnel. Elle place au fondement de *La Bataille de Pharsale* un conflit entre deux esthétiques que seule une rupture avec l'esthétique passée, c'est-à-dire avec Proust, parvient à résoudre. Suivant la division en trois parties de *La Bataille de Pharsale*, elle présente la première partie comme un examen de thèmes proustiens orienté vers une quête de savoir, qui aboutit finalement à la déconvenue du narrateur aussi bien que du protagoniste. Elle s'attarde ensuite sur la deuxième partie du roman, qu'elle définit comme une tentative proustienne de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 84-91.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

⁹⁹ Randi Birn, *loc. cit.*, p. 170.

transformation de la souffrance par et dans l'art, laquelle se solde par un échec et par l'affirmation d'une nouvelle esthétique. À la fin de la deuxième partie, le narrateur « suddenly realizes that his old fascination with Proustian subjectivism has rendered him unable to see clearly “ le spectacle de la terre ”. Consequently he will be done with the quest to transform suffering into art and will start looking actively for a new formula upon which to construct his work ¹⁰⁰ ». Cette nouvelle règle apparaît comme une alternative à l'esthétique désuète de Proust (« Proust's outdated aesthetics ») ¹⁰¹. R. Birn reprend finalement l'identification proposée par F. Van Rossum-Guyon de la vieille machine agricole démantibulée, décrite dans la deuxième partie de *La Bataille de Pharsale*, et du texte proustien ; elle décèle dans ce passage la présence d'un intertexte proustien qui identifie la machine à la Berma, telle qu'elle apparaît à la fin du *Temps retrouvé* :

At the same time as Simon refers to the machine as “ inutilisable ”, “ paralysé ” [*sic*], and “ anachronique ”, he treats it tenderly [...]. Enormous and solitary, a discarded prima donna, the machine pathetically raises its arms towards heaven in mute protest against the ravages of time. The image recalls Proust's descriptions of La Berma [...]. In *La Bataille de Pharsale*, it is *À la recherche* itself [...] that as fallen victim to inexorable temporal laws. Simon's image is affectionate. Even as he takes distance from the novel he believes to have frustrated his artistic development, Simon acknowledges his debt ¹⁰².

Suivant cette lecture, la vétusté du modèle romanesque proustien apparaît inexorable : le narrateur doit s'en séparer, mais tient tout de même à rendre un dernier hommage au prédécesseur admiré à travers un intertexte significatif.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 180-181.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 181.

¹⁰² *Ibid.*, p. 179.

Dans le chapitre qu'elle consacre à Proust dans son ouvrage sur l'intertextualité chez Simon, M. Orr procède à un repérage exhaustif des références proustiennes du *Tricheur* jusqu'à *La Bataille de Pharsale*. Cet intertexte, toujours plus envahissant d'un roman à l'autre, apparaît comme la preuve de la « dominance » qu'exerce le modèle proustien sur Simon, et dont il se libérerait dans *La Bataille de Pharsale*. M. Orr s'intéresse principalement à cette « libération » ou cet affranchissement, dont elle analyse longuement le procédé à la lumière des théories exposées par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*¹⁰³. Dans un premier temps, elle montre comment Simon, dans les entrevues qu'il accorde, reconnaît l'influence qu'exerce Proust sur lui, et pose ainsi l'auteur de la *Recherche* comme son « père littéraire » : « Simon's continuing and deep admiration for Proust, together with his close knowledge of *À la recherche* [...] make this precursor unquestionably Simon's paternal paradigm¹⁰⁴ ». Suivant la théorie de Bloom, cette reconnaissance de sa dette envers son « père littéraire » de la part de l'écrivain est essentielle et préalable à la revendication de son indépendance et de son talent authentique. Dans un deuxième temps, M. Orr procède au repérage des références intertextuelles proustiennes contenues dans les romans de Simon. Parmi celles-ci, elle remarque la présence de plusieurs fragments de la *Recherche* déjà convoqués par Simon dans des entrevues. À propos de ces fragments, elle affirme : « It is the form of the disguise these take

¹⁰³ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

¹⁰⁴ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 111 ; dans son essai sur *La Route des Flandres*, Christine Genin renvoie à l'étude de M. Orr pour affirmer similairement : « Marcel Proust apparaît d'ailleurs comme le modèle le plus important pour Claude Simon. Il existe entre eux une véritable paternité littéraire, qui suscite parfois chez Simon le besoin de se démarquer ou de rivaliser avec un père trop encombrant, que ce soit dans la conception de la phrase, ou plus généralement dans le traitement de la mémoire » (*op. cit.*, p. 141).

which gauges the “ anxiety of influence ” proper and the need to break with this father’s dominance¹⁰⁵ ». La reconnaissance de la paternité par le fils s’accompagne ainsi d’une tentative de coupure, d’émancipation radicale : tout en reconnaissant et en exhibant l’influence qu’exerce sur lui son père littéraire, le fils malmène son œuvre, jusqu’à la rendre méconnaissable. Ce traitement jaloux et violent que réserve le fils au père s’exprime à travers différentes manipulations intertextuelles (« misreading », « misinterpretation », « self-saving caricature », « distortion », « perverse, wilful revisionism »¹⁰⁶). Dans sa lecture de *La Bataille de Pharsale*, M. Orr montre comment s’opèrent ces manipulations intertextuelles dans les première et deuxième parties du roman, et comment, par elles, l’écrivain parvient à s’émanciper de la domination du père, pour finalement, dans la troisième partie, œuvrer en écrivain pleinement indépendant.

M. Orr inscrit son travail en continuité avec celui de F. Van Rossum-Guyon et de R. Birn, mais nuance les conclusions auxquelles elles sont parvenues. Selon elle, l’erreur des deux critiques réside dans l’interprétation thématique qu’elles ont donnée à l’intertexte proustien dans *La Bataille de Pharsale*, et qui les a menées à négliger la troisième partie du roman et ce qui s’y accomplit. L’apport de M. Orr consiste à aborder *La Bataille de Pharsale* à partir de l’ensemble des intertextes qui s’y déploient : les lectures de F. Van Rossum-Guyon et de R. Birn, en effet, tendent à isoler l’intertexte proustien, et occultent ainsi la dynamique intertextuelle globale au sein de laquelle il s’inscrit. M. Orr insiste sur la

¹⁰⁵ Mary Orr, « Simon and Proust », *loc. cit.*, p. 107.

¹⁰⁶ *Id.*

disposition spatiale des fragments de la *Recherche*. Ceux-ci, pose-t-elle, aménagent l'espace du roman en un champ de bataille où s'affrontent des textes (« battleground of texts ») : c'est le texte proustien qui dresse le champ de bataille, mais, dans cet espace ouvert, s'affrontent une pluralité de textes. M. Orr montre ainsi, par exemple, le rôle que joue *L'Âne d'or* d'Apulée dans la prononciation du « divorce » avec Proust¹⁰⁷. « What the Proustian quotations show, écrit-elle, is the “apprentissage” of the writer on other writings¹⁰⁸ » ; elle présente *La Bataille de Pharsale* comme une « metaphor of writing in composition and decomposition, the movement of practising (“apprentissage”) becoming practice (“tissage”) in the new text¹⁰⁹ ». De la sorte, la présence du thème de la jalousie à travers l'intertexte proustien ne doit pas donner lieu à une lecture thématique. Suivant son hypothèse de l'« anxiety of influence », M. Orr lie la jalousie dont souffre le protagoniste du roman à la jalousie qu'éprouve le narrateur-écrivain par rapport à Proust : celui qui malmène le texte proustien en est jaloux, il le détruit pour étouffer sa propre jalousie¹¹⁰. Il s'agit-là d'une jalousie non-psychologique, dont, selon M. Orr, il ne convient pas d'aller chercher la profondeur dans le texte proustien, comme l'ont fait F. Van Rossum-Guyon et R. Birn. Les fragments de la *Recherche* interviennent dans *La Bataille de Pharsale* désinvestis de leur signification et de leur « teneur » proprement proustiennes : ils demeureront, une fois l'« anxiety of influence » dépassée, une

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

fois le divorce avec Proust prononcé, comme de purs et simples mots, parmi d'autres, à partir desquels l'écrivain peut composer librement son œuvre.

Dans son article intitulé « Intertextual Triptych : Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie* and *À la recherche du temps perdu* », M. Evans aborde le roman de Simon d'une manière qui se rapproche de celle de F. Van Rossum-Guyon, c'est-à-dire dans le but de nourrir une réflexion sur l'intertextualité. M. Evans renvoie à un article de Laurent Jenny intitulé « La stratégie de la forme »¹¹¹, dont il veut discuter les conclusions en exposant le fonctionnement spécifique de l'intertextualité dans *La Bataille de Pharsale*. M. Evans cible un intertexte peu étudié, soit l'intertexte robbe-grilletien, qui se révèle inextricablement lié à l'intertexte proustien dans *La Bataille de Pharsale*. Il identifie un fragment de bande dessinée décrit dans la première partie de *La Bataille de Pharsale* (BP, 65-71) comme une mise en abyme, les trois cases du fragment de bande dessinée correspondant aux trois parties du roman. Son analyse de la description du fragment révèle qu'elle désigne un triptyque, le fragment central contenant un point focal à partir duquel sont reliés les deux fragments latéraux, le second consistant en l'image inversée du premier. Selon M. Evans, ce schéma met en abyme non seulement le développement narratif du roman, mais, plus largement encore, sa dynamique intertextuelle : *La Bataille de Pharsale* déploierait de la sorte, à partir du thème central de la jalousie, une relation intertextuelle avec deux textes, soit la *Recherche* et *La Jalousie*, orchestrée par le principe de l'inversion. Contrairement à F. Van Rossum-Guyon et R. Birn, M.

¹¹¹ *Poétique*, no 27, 1976, p. 257-281.

Evans appréhende la jalousie comme un simple prétexte qu'utilise le texte simonien pour procéder à sa fabrique intertextuelle, et non comme un thème que l'écriture chercherait à approfondir à partir d'autres textes. Aussi sa lecture ne suit-elle aucun développement thématique ; elle s'attarde à la matière même du texte simonien et met au jour les nombreuses réécritures de scènes proustiennes et robbe-grilletiennes qu'il déploie, et met constamment l'une en face de l'autre dans un rapport d'inversion ¹¹². Plus encore, la lecture de M. Evans montre que certains passages proustiens auxquels renvoie Simon reposent eux-mêmes sur des inversions ¹¹³. L'intertexte proustien renverrait donc dans *La Bataille de Pharsale* à un procédé littéraire générateur que Simon veut remettre en œuvre.

Les études de F. Van Rossum-Guyon, de R. Birn et de M. Orr s'inscrivent dans un dialogue critique auquel ne participe pas M. Evans, en ce sens que ce dernier ne cherche pas, à partir d'une étude intertextuelle, à tirer des conclusions sur le rapport qu'entretient Simon avec Proust, sur sa nature, son évolution, etc. L'étude de M. Evans – à laquelle, étrangement, mais peut-être aussi pour cette raison, M. Orr ne fait pas référence – demeure sur le terrain de l'intertextualité simonienne, lequel paraît s'étendre à l'infini et se révèle très consciencieusement balisé. Un article de Michael Riffaterre paru en 1988, intitulé « Orion voyeur : l'écriture

¹¹² Par exemple, Simon reprend l'association entre la sexualité et la mécanique présente dans *La Jalousie* et dans la *Recherche* (plus précisément dans *La Prisonnière*, alors que le héros fait surveiller Albertine par son chauffeur), mais inverse la métaphore (*BP*, 148-153) : ce n'est plus la mécanique qui est utilisée pour parler métaphoriquement de la sexualité, mais la machine qui devient « sexualisée » (Michael Evans, *loc. cit.*, p. 842-843).

¹¹³ Par exemple, le narrateur décrit Paris en des termes qui l'assimilent à la campagne : le boulevard Hausmann se transforme sous la lune en « glacier des Alpes » (*RTP*, IV, 314), le terme « glacier », déjà cité dans la première partie de *La Bataille de Pharsale*, étant repris dans la troisième partie à travers l'allitération « glaçon », de manière à interpeller directement une scène de *La Jalousie* (Michael Evans, *loc. cit.*, p. 843-846).

intertextuelle de Claude Simon »¹¹⁴, procède à une démonstration semblable à partir d'une étude de l'intertexte proustien de *La Route des Flandres* à *Orion aveugle*. Nous n'exposons pas le contenu de cet article, puisque, plus encore que celui de M. Evans, il concerne strictement des phénomènes et des mécanismes d'intertextualité. Dans son ouvrage intitulé *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*¹¹⁵, M. Evans continue de révéler l'étendue de l'intertextualité simonienne : notamment, il montre comment *La Route des Flandres* déploie autour de la couleur rose un réseau intertextuel très serré avec *L'Âne d'or*, d'Apulée, *Sylvie*, de Nerval, et la *Recherche du temps perdu*¹¹⁶. Le travail de M. Evans permet de saisir a contrario la spécificité de la démarche de F. Van Rossum-Guyon, de R. Birn et de M. Orr, qui consiste à conjuguer les questions d'intertextualité et de filiation, et plus précisément à réduire la question de la filiation à sa mise en cause dans l'intertexte. Il apparaît aujourd'hui nécessaire de remettre en question la légitimité d'une telle démarche.

F. Van Rossum-Guyon et R. Birn mentionnent en introduction de leurs études les nombreuses comparaisons qui ont été faites dans la critique journalistique comme universitaire entre l'entreprise romanesque simonienne et celle de Proust, pour aussitôt les contester ou diminuer leur portée :

Les critiques n'ont pas manqué d'évoquer le nom et l'œuvre de Proust à propos de Claude Simon. Un des thèmes essentiels de ce dernier [...] est, en effet, celui de « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ». Un des aspects les

¹¹⁴ *MLN*, vol. 103, no 4, septembre 1988, p. 711-734.

¹¹⁵ Michael Evans, *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*, New York, MacMillan Press, 1988.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37-46.

plus caractéristiques de son style était d'autre part (jusqu'à cette *Bataille de Pharsale*, précisément) l'ampleur et la complexité de ses phrases et la prolifération des comparaisons et des métaphores. [...] [I]ls ont, sans aucun doute, cherché à « rendre la perception confuse, multiple et simultanée que nous avons du monde ». [...]

Il ne s'agit là cependant que de généralités (quoique essentielles) et de généralités qui oblitèrent des différences non moins essentielles ¹¹⁷.

Ces différences, assurément, ont été le plus fortement accentuées dans les romans simoniens des années soixante-dix, même si, paradoxalement, c'est au cours de ces mêmes années que Simon renvoie le plus fréquemment à Proust dans son discours, et s'en réclame le plus fortement. M. Orr explique ce paradoxe en définissant précisément l'héritage proustien préservé dans *La Bataille de Pharsale*. R. Birn et, a fortiori, F. Van Rossum-Guyon, dont les articles sont parus respectivement en 1977 et en 1971, ne disposaient pas du recul nécessaire pour pouvoir observer ce paradoxe ; surtout, elles ignoraient le (nouveau) tournant que le roman simonien allait prendre dans les années quatre-vingt, et qui, réintégrant certains éléments antérieurs de son esthétique, a aussi définitivement réintégré la présence proustienne dans l'œuvre. Ainsi, il était légitime pour ces critiques de conclure que Simon, dans *La Bataille de Pharsale*, « renonçait » à Proust et engageait définitivement sa création sur une voie autonome, épurée. Si le repérage intertextuel effectué par F. Van Rossum-Guyon et R. Birn demeure tout à fait pertinent – et très utile –, la radicalisation de son interprétation par R. Birn, cependant, nous paraît excessive, et pourrait par ailleurs être contredite par des propos de Simon lui-même. Notamment, Simon n'a jamais désigné la *Recherche*

¹¹⁷ Françoise Van Rossum-Guyon, *loc. cit.*, p. 74 ; Randi Birn tient des propos similaires, *loc. cit.*, p. 168.

comme un roman « traditionnel », dont R. Birn prétend qu'elle est l'aboutissement. Simon affirme au contraire que la *Recherche* renverse l'optique romanesque traditionnelle, et fait de Proust le « grand écrivain révolutionnaire du XXe siècle », le seul écrivain « véritablement *sub-versif*¹¹⁸ ». Plus largement, R. Birn associe l'œuvre simonienne une démarche radicalement avant-gardiste qui, à rebours, ne paraît pas rendre compte de sa complexité ni de son ampleur.

4.2. *Filiation proustienne : thématique, stylistique et esthétique*

Dans son article intitulé « Claude Simon et Marcel Proust », R. Lefere choisit de mettre de côté les questions d'intertextualité pour traiter du rapport de Simon à Proust, et de s'intéresser à l'ensemble de l'œuvre, sans accorder une attention particulière à *La Bataille de Pharsale*. Le roman de 1969, pour R. Lefere, ne fait qu'« actualise[r] et systématise[r] ce qui est partout latent¹¹⁹ » : « Simon écrivain, écrivant son expérience de vie, retrouv[e] spontanément, plus ou moins consciemment, l'œuvre qui [...] lui est la plus chère, et fait aussi intimement partie de lui que ses expériences personnelles, d'ailleurs partiellement vécues à travers elle¹²⁰ ». *La Bataille de Pharsale*, ainsi, aurait actualisé et systématisé un rapport fondamental à Proust présent partout dans l'œuvre. C'est afin de mieux comprendre ce rapport et la parenté littéraire qu'il engendre que R. Lefere propose de relativiser l'importance de *La Bataille de Pharsale* et de son réseau

¹¹⁸ « Roman, description, action », *loc. cit.*, p. 17.

¹¹⁹ Robin Lefere, *loc. cit.*, p. 92.

¹²⁰ *Id.*

intertextuel proustien, et d'aborder plutôt des questions esthétiques, stylistiques et thématiques :

Mieux que les multiples parentés anecdotiques (personnages, scènes, motifs) et que les citations, tant la logique du texte [...], la progression digressive d'une phrase complexe [...], que les similitudes thématiques (problématique du temps, du mouvement et de l'immobilité, de la perception vraie, des rapports entre les mots-concepts et les choses) et certaines de leurs conséquences formelles [...], que l'importance de la référence picturale, affirment la parenté réelle des deux œuvres : leur apparentement n'est ni factice ni abusif ¹²¹.

R. Lefere identifie des procédés descriptifs développés par les deux auteurs, notamment la « figuralisation » et la « tension mouvement-immobilité » dans le traitement des personnages, des villes et des espaces, la « déformation de la perception », la « progression digressive » de la phrase et le « procédé analogique » qui dirige le déploiement du texte ¹²². Il montre, en somme, des similitudes qui existent entre les œuvres de Simon et de Proust, et en vertu desquelles elles peuvent être jugées apparentées ¹²³.

¹²¹ *Ibid.*, p. 99-100.

¹²² *Ibid.* ; sur la figuralisation et la tension mouvement-immobilité, voir p. 93-96 ; sur la déformation de la perception, p. 96-97 ; sur la progression digressive de la phrase, p. 97-98 ; sur le procédé analogique, p. 98-99.

¹²³ Luc Fraisse, éminent proustien, a proposé en 2005 une lecture de *La Route des Flandres* qui s'inscrit dans la voie indiquée par Lefere, dans une contribution intitulée « La gravure hypothétique de l'ancêtre dans *La Route des Flandres* » (dans *Littérature et représentations artistiques*, dir. Fabrice Prisot, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 219-236). Sans interroger le rapport de Simon à Proust en lui-même, il convoque constamment l'esthétique et la *Recherche* proustiennes pour exposer le mouvement du texte simonien. Par exemple, il comprend la rétrospection nocturne de *La Route des Flandres* à partir de la structure narrative de la *Recherche* (p. 220) ; il donne au récit simonien une direction proustienne, conférée notamment par la relative explicative (p. 223) ; il voit dans la description de la gravure qu' imagine Georges une « surenchère sur la description du « Port de Carquethuit » d'Elstir » (p. 227) dans les *Jeunes filles en fleurs* (RTP, II, 192-194) ; il montre que la description de la course de chevaux, centrale dans *La Route des Flandres*, correspond à une vision kinétoscopique (p. 233), celle-là même du dormeur qui s'éveille, telle que la décrit le narrateur à l'entrée de la *Recherche* (RTP, I, 7). Il semble que, pour un proustien comme Luc Fraisse, il est impossible de lire un roman de Simon sans voir fréquemment surgir le texte de la *Recherche*.

L'approche de R. Lefere a été poursuivie récemment par Yona Hanhart-Marmor, dans un article récemment paru sur la conception de l'écriture romanesque chez Proust et Simon. Y. Hanhart-Marmor attribue la fascination qu'exerce Proust sur Simon à son « écriture de l'insaisissable, du secret, de la question sans réponse, [son] écriture en perpétuel devenir, [son] écriture de la *Recherche* ¹²⁴ ». Elle propose de s'intéresser à cette fascination de Simon pour le *processus* de l'écriture proustienne plutôt que pour son sujet. Selon elle, c'est dans *Les Géorgiques* que Simon intègre le plus fortement ce *processus* dans son écriture : « Il nous semble que si ce roman est en apparence affranchi de l'influence proustienne ¹²⁵, celle-ci se fait sentir d'une manière beaucoup plus profonde, beaucoup plus intrinsèque à l'esthétique qui le sous-tend et à l'écriture si particulière qui est la sienne, et qui sont une esthétique et une écriture de la rature ¹²⁶ ». Y. Hanhart-Marmor pose d'abord que l'écriture simonienne est aussi une écriture de la « recherche », et qu'elle répond, comme l'écriture proustienne, à une perception problématique du réel. Elle montre comment, chez les deux auteurs, l'écriture conserve les traces de la recherche à laquelle elle procède, de ses approximations, de ses essais et erreurs, de ses tâtonnements, qui apparaissent dès lors aussi importants que le résultat auquel ils permettent d'accéder. Cette valorisation de la recherche par et dans l'écriture répond chez Simon comme chez Proust à une conception du réel comme étant mouvant, fuyant, même contradictoire, dont Y. Hanhart-Marmor donne plusieurs exemples. Chez les deux

¹²⁴ Yona Hanhart-Marmor, *loc. cit.*, p. 38.

¹²⁵ Hanhart-Marmor renvoie au fait qu'il n'y a pas d'allusion ou de référence intertextuelle à la *Recherche* dans *Les Géorgiques* ; elle semble oublier les deux allusions que nous avons présentées dans le parcours de l'œuvre, notamment la comparaison clairement proustienne de O. avec l'amant montrant la photographie de la femme qu'il aime à un ami.

¹²⁶ Yona Hanhart-Marmor, *loc. cit.*, p. 39.

auteurs, il apparaît que seule une écriture de la recherche peut opérer une transmutation de ce réel insaisissable, autrement « livré à l'incohérent [...] et destructeur travail du temps » (*RF*, 296). La lecture de Y. Hanhart-Marmor dévoile cependant la continuation de l'héritage proustien chez Simon comme un « passage », comme une étape transitoire : tandis que, à un niveau structurel, l'œuvre de Proust se donne comme le récit d'un parcours sinueux mais dont le but est finalement atteint, l'œuvre de Simon « crée une écriture et une esthétique de l'inachevé, du fragmentaire, du lacunaire comme tels, et qui [...] portent en eux-mêmes leur sens et leur cohérence ¹²⁷ ». De la sorte, intégrant l'esthétique proustienne, « Simon finit par la rejeter : chez Simon, on reste dans la recherche en tant que telle, elle constitue en dernière analyse la valeur la plus haute de l'écriture et du roman ¹²⁸ ». Y. Hanhart-Marmor démontre finalement son propos en exposant les nombreuses images de la rature contenues dans *Les Géorgiques*, à travers les archives du général mais aussi dans plusieurs descriptions ; elle présente ces images comme autant de mises en abyme de l'écriture de la recherche, qui revendiquent l'erreur, l'approximation, le tâtonnement et la reprise comme « les outils même d[u] pouvoir de restitution [de l'écriture], et les indispensables garants de sa justesse et de sa vérité ¹²⁹ ». L'esthétique simonienne consisterait ainsi en une radicalisation de l'esthétique proustienne qui, à terme, s'imposerait comme rupture. Le « “ fils ”, conclut Y. Hanhart-Marmor, trouve le

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 57.

moyen, par la puissance même de la fascination exercée sur lui, de l'utiliser pour créer autre chose ¹³⁰ ».

En 2004, quelques années avant la parution de l'article de Y. Hanhart-Marmor, Laurence Besnouin-Cadet a soutenu une thèse de doctorat, dont l'objet était précisément la filiation proustienne chez Claude Simon. Cette thèse procède à une synthèse des études parues auparavant sur Simon et Proust ; son apport consiste à lier historiquement la lecture de Proust accomplie par Simon, et dont témoignent ses discours et entretiens, aux différentes phases de sa création romanesque. L. Besnouin-Cadet montre comment ce qui intéresse l'auteur-lecteur chez son prédécesseur, et qui change au fil des décennies, se traduit dans l'œuvre par une création spécifique. Ainsi, à chaque période de l'œuvre simonienne correspondrait un Proust particulier ciblé par la lecture, et qui accompagnerait la création, soit, dans la première période (1945-1967), le Proust de la mémoire involontaire, dans la deuxième période (1969-1975), le Proust de la description et de la composition analogique, et, dans la troisième période (1981-2001), le Proust de l'autobiographie et du récit herméneutique. L. Besnouin-Cadet s'intéresse aux dimensions du roman simonien qui l'apparentent au roman proustien, à ce que font de pair, similairement, les deux auteurs ; son objet d'étude est le roman simonien en tant qu'il est toujours, aussi, un roman proustien, de différentes manières et à différents degrés au cours de son évolution. La thèse de L. Besnouin-Cadet pose l'hypothèse d'une évolution historique du rapport à Proust chez Simon, d'une filiation mouvante : synthétisant les acquis des études de F.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 58.

Van Rossum-Guyon, de R. Birn, de M. Orr et de M. Miguet-Ollagnier, elle interprète *La Bataille de Pharsale* comme une mise à distance et même comme un rejet du modèle proustien, que *Le Jardin des Plantes*, trente ans plus tard, remet en question, Simon y réaffirmant son respect et son admiration pour le texte de la *Recherche*.

4.3. Intertextualité et dialogue : le rapport à Proust comme dynamique

La parution du *Jardin des Plantes* et du *Tramway* en 1997 et en 2001 a entraîné un retour de la question intertextuelle dans l'étude du rapport de Simon à Proust, retour qui s'est imposé en raison de l'abondance des références intertextuelles proustiennes contenues dans ces romans. Dans deux articles qui ont suivi la parution de chacun des romans, M. Miguet-Ollagnier a procédé au repérage et à l'analyse de ces références. C'est essentiellement à partir du travail de M. Miguet-Ollagnier que nous avons présenté, dans le parcours de l'œuvre accompli précédemment, l'intertexte proustien déployé dans *Le Jardin des Plantes* et dans *Le Tramway*. Les lectures de cette critique ont fait voir la complexité du rapport à Proust qui se joue dans l'intertexte. M. Miguet-Ollagnier, en effet, parvient à montrer comment Simon rompt avec Proust tout en s'y rattachant, s'en « démarque » « tout en *marquant* le lien ¹³¹ ». Dans « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », par exemple, elle montre comment Simon prend finalement, de manière subtile, une distance par rapport à l'esthétique impressionniste de

¹³¹ Nous reprenons une expression de Jean Starobinski à propos de l'intertexte joycien dans *Histoire*, dans « La journée dans *Histoire* », dans Jean Starobinski et al., *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, p. 12 ; nous soulignons.

Proust, telle qu'elle s'est exprimée dans le passage longuement cité de la conversation avec Mme de Cambremer :

Simon [...] laisse clairement entendre à la fin [de la deuxième partie du *Jardin des Plantes*] que l'impressionnisme de Monet et sa transcription littéraire par Proust ne constituent pas son idéal esthétique personnel ; il caractérise en ces termes la fin de l'épisode proustien : « Aux dernières lueurs du couchant qui teintent de couleurs suaves les mouettes nymphéas ». L'adjectif « suave » exprime l'ironie du nouveau romancier. [...] L'épigraphe emprunté à Flaubert mise en tête d[e la] quatrième [partie] du *Jardin des Plantes* prouve que Claude Simon, dans ce roman, s'intéresse lui aussi au passage du temps, mais plus dans ses ruptures que dans ses variations imperceptibles : « Avec les pas du temps, avec ses pas gigantesques d'infernal géant ». *Le Jardin des Plantes* nous fait franchir ces pas de géant ¹³².

M. Miguet-Ollagnier montre comment Simon, dans ses deux derniers romans, entretient un *dialogue* avec Proust. Ainsi, au-delà de la distance marquée par rapport à l'esthétique impressionniste, le dialogue avec Proust se poursuit dans *Le Jardin des Plantes* à travers la référence à Poussin, que le narrateur de la *Recherche* défend fermement contre les jugements de Mme de Cambremer (RTP, III, 206-208 ; JP, 164, 166, 179), et dont le narrateur du *Jardin des Plantes* transpose l'esthétique (il dresse en effet plusieurs tableaux « à la Poussin » [JP, 107, 163, 287]). On retient de l'interprétation de M. Miguet-Ollagnier que Simon se distancie de Proust à *même le lien* qu'il a laborieusement tissé entre son texte et celui de la *Recherche*.

De même, dans « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », M. Miguet-Ollagnier identifie différents « spectacles » typiquement proustiens devant

¹³² Marie Miguet-Ollagnier, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », *loc. cit.*, p. 139.

lesquels se retrouve le narrateur simonien, et auxquels il livre son regard contemplatif : un corps féminin ensommeillé (*RTP*, III, 578-580 ; *JP*, 145-146), la mer (entre autres *RTP*, II, 64-65 ; *Tram*, 73-74), un pommier en fleurs (*RTP*, III 177-178 ; *JP*, 314-315), un pan de mur jaune (*RTP*, III, 692 ; *Tram*, 128). Chacun de ces spectacles proustiens, montre-t-elle, entraîne chez le narrateur simonien une réflexion distincte, par laquelle son regard se déploie proprement. Par exemple, « [à] l'agitation inquiète de la contemplation proustienne [du corps de la femme ensommeillée], s'oppose dans *Le Jardin des Plantes* un pur regard de peintre attentif aux lignes et aux couleurs. La rêverie dégageait du corps d'Albertine un climat marin. Claude Simon installe autour de la jeune fille [...] les eaux calmes d'un lac "aux couleurs d'opale" ¹³³ », ces derniers mots venant consolider, si besoin était, le lien avec le texte proustien. La lecture de M. Miguet-Ollagnier, cette fois encore, énonce que marquer et rompre le lien avec Proust sont, chez Simon, des actions solidaires et réciproques.

M. Miguet-Ollagnier définit par la bande le rapport de Simon à Proust comme une dynamique, jamais accomplie ; son analyse montre comment cette dynamique s'instaure et s'opère dans le déploiement intertextuel du texte simonien. L'article récent de Geneviève Dubosclard, « De Marcel Proust à Claude Simon. La mémoire de la création », poursuit cette exploration du rapport de Simon à Proust comme une dynamique : « [...] la présence de Proust, affirme l'auteure, détient [...] sous la plume du nouveau romancier une vie et une vitalité telle que jamais

¹³³ Marie Miguet-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », *loc. cit.*, p. 107.

elle n'est momifiée¹³⁴ ». Cette vitalité provient du fait que l'œuvre simonienne consacre Proust en « l'interlocuteur d'un dialogue¹³⁵ ». C'est ce dialogue constitutif de l'art romanesque simonien qui intéresse G. Dubosclard, plus précisément le travail de lecture dans lequel il se fonde. Elle pose l'hypothèse selon laquelle le rapport de Simon à Proust participerait plus largement de l'énonciation d'un art du roman fondé sur la lecture, d'un romanesque, autrement dit, « de l'innutrition¹³⁶ ». Selon G. Dubosclard, l'enjeu de l'intertexte proustien dans *La Bataille de Pharsale* consiste à énoncer cet art du roman. Le roman de 1969, ainsi, montrerait moins un écrivain brimé puis libéré qu'un créateur-lecteur soucieux d'instaurer un dialogue avec ses pairs, « à la recherche » chez l'un deux des « arcanes de sa création à venir¹³⁷ ». Loin d'affirmer la désuétude du roman proustien, *La Bataille de Pharsale* consacrerait au contraire son « pouvoir fécondant et créateur¹³⁸ » : Proust ne serait pas le modèle tutélaire imposant puis rejeté mais bien le « passeur et le médiateur » privilégié, l'« intercesseur vers une modernité d'écriture¹³⁹ ».

L'interprétation de G. Dubosclard remet en question celles qu'ont proposées certains critiques, notamment R. Birn et M. Orr. G. Dubosclard explique cette divergence par la parution du *Jardin des Plantes*, postérieure à celle de plusieurs réflexions critiques sur le rapport de Simon à Proust. Elle montre, renforçant sa démonstration, que le roman de 1997 procède à une mise à plat du processus

¹³⁴ Geneviève Dubosclard, *loc. cit.*, p. 60.

¹³⁵ *Id.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 59.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁹ *Id.*

d'écriture simonien, l'évolution parallèle des textes mettant au jour la « nature médiatisée de la création ¹⁴⁰ ». *Le Jardin des Plantes*, autrement dit, fait pleinement entendre le dialogue qui fonde et accomplit la création simonienne, à travers l'« assonance » des voix proustienne et simonienne, « jusque dans leurs différences de timbre ¹⁴¹ ». G. Dubosclard définit finalement la présence proustienne chez Simon comme une « réincarn[ation] ¹⁴² », en vertu de la vitalité que le texte simonien confère à celui de Proust. Cette réincarnation fait de Simon non pas le « fils » mais le « disciple ¹⁴³ » de Proust, et de la *Recherche* non pas un héritage mais l'objet d'un travail d'assimilation puis de recréation. G. Dubosclard explique la place privilégiée qu'occupe Proust dans l'œuvre simonienne par la place qu'il accorde à la lecture dans la création romanesque ; l'art du roman proustien ne repose pas sur « l'invention de quelque arbitraire, de quelque piètre fiction, mais [...] [sur] l'acclimatation de modes scripturaux ¹⁴⁴ ». Il s'agirait-là d'une « vérité créatrice » que Simon puiserait dans le texte proustien, et chercherait à remettre en œuvre à travers le dialogue avec Proust. Dialoguer avec Proust consisterait, en somme, à poser un art du roman fondé sur l'« innutrition ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴¹ *Id.*

¹⁴² *Ibid.*, p. 76.

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 73.

5. Propositions théoriques : problématique et hypothèses de recherche

La confrontation des écrits parus jusqu'à aujourd'hui sur Simon et Proust soulève d'évidents problèmes de méthode, que nous avons tenté de faire ressortir dans notre présentation. D'abord, le rapport de Simon à Proust se manifeste sur plusieurs plans que la critique n'a pas toujours distingués. Malheureusement, l'étude d'envergure de L. Besnouin-Cadet ne s'est pas attaquée à ces problèmes méthodologiques, interrogeant spécifiquement le lien qui unit la création simonienne aux lectures de Proust faites par l'auteur. F. Van Rossum-Guyon, R. Birn et M. Orr, nous l'avons dit, traitent toutes, à partir d'une étude de l'intertexte proustien dans *La Bataille de Pharsale*, du rapport de Simon à Proust dans sa dimension intertextuelle, et tirent des conclusions sur la parenté des œuvres simonienne et proustienne. L'article de M. Evans montre comment l'étude de l'intertexte proustien chez Simon peut mener plutôt à l'étude d'autres intertextes (robbe-grilletien, nervalien, apuléen). À la lumière des travaux de M. Evans il apparaît que l'intertexte proustien s'inscrit chez Simon dans un vaste ensemble intertextuel, dont on peut se demander s'il est légitime de l'extraire pour le considérer isolément, et a fortiori pour juger sur ses seules bases du rapport de Simon à Proust. À défaut de répondre à cette question, ce qui nous entraînerait dans une digression méthodologique, retenons simplement que le rapport de Simon à Proust, comme le révèlent les études de R. Lefere et de Y. Hanhart-Marmor, ne s'épuise pas dans l'intertexte proustien. Certes, *un* rapport à Proust s'affirme dans l'intertexte – tel que M. Miguet-Ollagnier l'a clairement défini –,

mais la présence proustienne est beaucoup trop diffuse chez Simon pour y résider tout entière.

Les récents articles de Y. Hanhart-Marmor et de G. Dubosclard formulent deux points qui nous paraissent capitaux dans l'étude du rapport de Simon à Proust. D'abord, Y. Hanhart-Marmor, après R. Lefere, souligne la nécessité et l'intérêt pour la critique de détourner son regard des références explicites à Proust que contient le texte simonien, pour interroger plutôt les marques de la présence proustienne qui s'inscrivent en profondeur : elle affirme vouloir se « pencher sur l'un des romans de Simon où l'influence de Proust se fait le moins explicitement sentir ¹⁴⁵ », mais dans lequel la présence proustienne apparaît « intrinsèque ». Dans le cadre de cette thèse, nous voulons précisément comprendre cette présence *intrinsèque* de l'œuvre proustienne chez Simon, à un niveau beaucoup plus large, structurel (nous y arrivons). Nous retenons ensuite le terme de « dialogue » proposé par G. Dubosclard pour appréhender le rapport de Simon à Proust, bien que nous définirons ce dialogue d'une manière très différente ; plus exactement, nous le situerons à un autre niveau. Le terme « dialogue » implique une dynamique qui nous paraît essentielle à la compréhension du rapport de Simon à Proust. Si la présence proustienne est intrinsèque chez Simon, elle n'est pas un objet dans le texte, une chose plus ou moins inerte qu'il observe et manipule librement. Peut-être, dans une certaine mesure, est-ce le cas dans *La Bataille de*

¹⁴⁵ Yona Hanhart-Marmor, *loc. cit.*, p. 39.

Pharsale, mais il s'agirait-là, comme l'affirme G. Dubosclard, d'un « hapax ¹⁴⁶ » dans l'œuvre simonienne.

Sur le plan méthodologique, il nous semble capital, pour interroger dans sa complexité et sa profondeur le rapport de Simon à Proust, de délaier les questions de filiation. L'enjeu, quant à nous, ne saurait être de savoir si, oui ou non, les œuvres de Proust et de Simon se « ressemblent ». La question nous apparaît non résoluble en elle-même et, surtout, non pertinente. Que les œuvres de Simon et de Proust présentent des similitudes *et* des dissemblances tient aujourd'hui, nous semble-t-il, de l'évidence. Qu'on s'intéresse aux similitudes ou aux dissemblances, le problème est de traiter des unes sans négliger les autres, sans négliger non plus l'intrication dans laquelle elles se présentent parfois. Même mené dans un équilibre parfait, l'exercice, à terme, ne peut conduire qu'à une énumération de traits communs ou dissemblables, et peut au mieux permettre de conclure que les deux œuvres à la fois se ressemblent et se distinguent, sur des points spécifiques. Assurément, l'inventaire des ressemblances et des dissemblances entre les deux œuvres est pertinent et peut s'avérer utile, mais il ne constitue pas en lui-même une réponse satisfaisante à la question du rapport de Simon à Proust. Nous n'affirmons pas que la filiation proustienne est inexistante chez Simon, cela tiendrait du contresens ; nous affirmons simplement que, d'un point de vue méthodologique, la question de la filiation n'est pas fertile, dans la mesure où elle ne permet pas de répondre aux questions que soulève l'œuvre

¹⁴⁶ Geneviève Dubosclard, *loc. cit.*, p. 73.

simonienne dans le rapport à Proust qu'elle entretient. Conséquemment, une autre approche méthodologique s'impose.

Le fait indiscutable et incontournable qu'il y ait des dissemblances entre les deux œuvres ne saurait justifier qu'on cesse d'interroger leur rapport. L'on comprendra à ce stade pourquoi nous avons choisi d'introduire notre étude par le parcours du discours et de l'œuvre de Simon à travers la référence proustienne. Ce parcours aura peut-être paru fastidieux au lecteur, mais il nous a semblé nécessaire pour rendre compte de l'envergure de la présence proustienne chez Simon, s'agissant seulement ici de la présence proustienne telle que Simon la signale, explicitement. Surtout, il aura permis de poser fermement le rapport que, ostensiblement, délibérément et de manière persistante, Simon entretient avec Proust. Car les références que nous avons relevées apparaissent comme la pointe de l'iceberg, comme les manifestations les plus patentes d'un rapport inscrit profondément dans l'œuvre, qui la constitue dans ses fondations. Il y a là une dimension pour le moins importante de l'œuvre simonienne à mettre en lumière, à interroger ; la critique doit se donner les moyens de répondre à cette interrogation.

À cette fin, nous considérerons comme secondaires, dans le cadre de cette thèse, les questions d'intertextualité. L'intertexte, nous l'avons dit, ne constitue qu'une des dimensions du rapport à Proust chez Simon ; étudier cette dimension en et pour elle-même ne peut permettre de comprendre dans sa globalité le rapport duquel elle participe. L'étude de l'intertexte proustien mène soit à l'étude du fonctionnement de l'intertextualité dans les romans de Simon, laquelle convoque

plusieurs autres intertextes (M. Evans, M. Riffaterre), soit à l'étude de la manipulation simonienne du texte proustien (F. Van Rossum-Guyon, R. Birn, M. Orr, M. Miguet-Ollagnier) ; la première n'éclaire pas le rapport de Simon à Proust mais aux textes en général, la seconde met au jour la représentation simonienne du rapport à Proust, c'est-à-dire qu'elle éclaire le rapport à Proust *tel que Simon le figure*. Le rapport à Proust, autrement dit, devient parfois un *thème* que déploie Simon dans ses romans. C'est ce qui se passe dans *La Bataille de Pharsale*, où la lutte avec les textes en général et avec le texte proustien en particulier est constitutive de la diégèse.

Nous pourrions d'ailleurs reprocher à G. Dubosclard d'en rester à ce niveau – à cet égard, il est symptomatique que son analyse porte strictement sur *La Bataille de Pharsale*. Elle définit le rapport de Simon à Proust comme un dialogue, mais s'en tient à la représentation explicite, intentionnelle de ce dialogue : elle pose que la lecture de Proust fait partie intégrante de la genèse de l'œuvre simonienne, et montre comment cette genèse est représentée, mise en scène dans le roman de 1969. C'est effectivement à la genèse de l'œuvre romanesque que s'intéresse G. Dubosclard, non pas comme processus d'élaboration textuelle mais comme « point secret de l'acte créateur ¹⁴⁷ », suscité et nourri par la lecture : chacune des présences de Proust chez Simon, affirme-t-elle, est « un acte créateur où un romancier recherche chez un de ses pairs les arcanes de sa création à venir ¹⁴⁸ ». G. Dubosclard interroge le dialogue entre *auteurs* qui est mis en scène dans *La*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 68.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 64.

Bataille de Pharsale. Pour notre part, nous voulons interroger le dialogue « d'œuvre à œuvre » qu'entretient l'œuvre simonienne avec celle de Proust.

L'œuvre simonienne entretient sans relâche, de manière soutenue un *dialogue* avec l'œuvre proustienne, lequel doit être constitutif, structurant. Afin de comprendre ce dialogue, il convient d'interroger les deux œuvres *de pair*, de saisir le mouvement au sein duquel elles entrent en relation, au sein duquel elles sont l'une à l'autre co-présentes. Nous proposons de lire l'œuvre de Simon parallèlement à celle de Proust, en tant qu'elle repose sur une structure actantielle similaire. Nous tenterons de déterminer comment elle trouve sa forme et sa structure *en même temps* qu'elle réactive celles la *Recherche*. Notre approche se situe donc à un niveau structurel : il s'agit pour nous de mettre au jour ce qui, dans les deux œuvres, au-delà de leurs ressemblances et malgré leurs dissemblances, parfois même leurs oppositions franches, continue de se tenir en rapport, persistant dans la poursuite de la même quête, la même « recherche ». Cette persistance est inscrite à même l'œuvre, et confortée par le discours de l'auteur. Le parcours de l'œuvre simonienne à travers la référence proustienne l'aura montrée *tendue vers la Recherche*. Non pas qu'elle tende à revenir en arrière, au contraire ; mais son terme semble procéder d'un accomplissement proprement proustien.

Nous posons l'hypothèse selon laquelle c'est en se constituant peu à peu, au fil de son développement, comme une seule et même œuvre que l'œuvre de Simon se maintient en rapport avec celle de Proust ; tendue vers la *Recherche*, l'œuvre

simonienne serait tendue du même coup vers sa propre unification. La manière simonienne de dialoguer avec Proust consisterait ainsi à construire *une* œuvre, à mener de roman en roman une seule et même « recherche ». La plupart des romans de Simon sont reliés par le même univers diégétique familial, au sein duquel des hommes et des femmes de différentes générations sont confrontés à l'Histoire. Ainsi, *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Histoire*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* comportent tous des personnages et des événements communs, chaque fois remis en œuvre d'une manière différente, par un narrateur dont se dessine peu à peu le parcours. Comme l'a montré Ralph Sarkonak, le personnel romanesque de Simon découle de deux arbres généalogiques¹⁴⁹ qui apparaissent dans *L'Acacia* comme les « deux « côtés »¹⁵⁰ » de l'univers simonien. Aucun plan ou vision d'ensemble, cependant, ne prédéterminent cet approfondissement de la matière familiale : chaque roman de Simon « semble constituer une œuvre autonome dont la raison d'être n'est pas à chercher ailleurs qu'en elle-même¹⁵¹ ». Aussi faut-il distinguer, comme l'a remarqué Stéphanie Orace, la totalisation a posteriori qui se dégage de l'œuvre de Simon, et qui est essentiellement un effet de lecture, et la totalisation a priori qui a présidé à la rédaction de la *Recherche*¹⁵². Néanmoins, l'unité qui se dégage des romans familiaux de Simon n'est pas uniquement un effet de lecture. La clôture de *L'Acacia*, toute proustienne, précisément, en reprenant quasi

¹⁴⁹ Le fait que ces deux arbres correspondent grosso modo – avec quelques variations selon les romans – à l'arbre généalogique de l'auteur ne relève pas des questions que nous posons.

¹⁵⁰ Ralph Sarkonak, « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon », dans *The Romanic Review*, vol. 82, no 2, 1991, p. 215.

¹⁵¹ Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam et New-York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005, p. 291.

¹⁵² *Id.*

intégralement l'incipit d'*Histoire* (*Hi*, 9 ; *A*, 380), alors que le protagoniste s'assoit à sa table de travail et entame un projet d'écriture, indique clairement l'aboutissement d'un parcours. Bien qu'elle n'ait pas été prédéterminée lors de l'écriture d'*Histoire*, plus de vingt ans auparavant, cette clôture désigne *L'Acacia* comme le terme d'un cycle dont il nous appartiendra de mettre au jour la structure et les enjeux. Simon, pourrions-nous dire, « injecte » a posteriori de l'unité dans son œuvre, rattachant par des liens fermes et inextricables chaque roman aux précédents, et constituant ainsi un cycle. Et c'est dans cette manière de revenir sur ses romans antérieurs, totalisant la matière familiale, que l'œuvre de Simon, selon nous, entretiendrait un rapport fondamental avec celle de Proust.

Notre hypothèse de recherche, ainsi, est double, ou plutôt elle comporte deux volets qui sont comme les deux faces d'une même pièce : nous posons que les romans familiaux de Simon constituent un cycle romanesque, et que ce cycle se constitue par et dans le dialogue qu'entretient l'œuvre simonienne avec l'œuvre proustienne. Autrement dit, selon notre hypothèse, Simon entretiendrait un dialogue avec Proust en conférant à son œuvre, de roman en roman, le caractère cyclique de la *Recherche* ; il remettrait en œuvre le même univers familial de roman en roman afin de poursuivre une seule et même « recherche du temps perdu ». La dimension cyclique de l'œuvre simonienne et son rapport à Proust, posons-nous, doivent être comprises de pair. Étudier le rapport structurant qu'entretient l'œuvre de Simon avec celle de Proust, c'est étudier la dimension cyclique de l'œuvre simonienne, qui constitue la clef de voûte de ce rapport. Nous

voilà donc, au terme de cette section introductive, devant un nouvel objet de recherche, ou plutôt devant un objet de recherche « déplacé ».

La première tâche qui nous incombait, dans le cadre de cette étude, était de définir notre objet de recherche. Car le rapport de Simon à Proust, nous avons tenté de le montrer, se manifeste profusément et sur plusieurs plans. Il nous fallait faire la démonstration de cette profusion et de cette diversité pour établir la nécessité de concevoir une approche structurelle qui les encadre et, dans tous les sens du terme, les comprenne. Cette démonstration avait également une fonction éliminatrice : nous avons choisi, pour des raisons méthodologiques, de mettre en veilleuse certaines dimensions spécifiques du rapport de Simon à Proust, afin de nous intéresser plus largement à la structure dans laquelle elles s'inscrivent. Cet « élargissement » de l'objet de recherche soulève plusieurs problèmes, car le rapport de Simon à Proust dans sa globalité, en tant que structurant, n'est pas *donné* dans l'œuvre. Simon, en effet, n'a jamais défini son œuvre comme un cycle romanesque, insistant plutôt, au contraire, sur l'autonomie de chacun de ses romans¹⁵³ ; encore moins a-t-il revendiqué mener à travers son œuvre une seule et même « recherche du temps perdu ». C'est dire que nous ne travaillons pas sur une donnée (explicite) de l'œuvre. Notre thèse porte en effet sur un objet *construit* (d'où le pari qu'elle tient) : elle porte sur la dimension cyclique de l'œuvre simonienne, en tant qu'elle se déploie à travers un dialogue avec l'œuvre

¹⁵³ Voir « Le présent de l'écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *loc. cit.*, p. 118 ; questionné par Jacques Neefs sur la reprise du début d'*Histoire* dans la finale de *L'Acacia*, Simon affirme clairement qu'elle ne faisait pas partie d'un « plan concerté ».

proustienne ; ou encore, inversement, elle porte sur ce dialogue en tant qu'il se traduit par le développement cyclique de l'œuvre simonienne.

La critique simonienne a déjà posé l'existence d'un rapport structurel à la *Recherche* qui sous-tendrait l'œuvre simonienne. Après la parution de *L'Acacia* en 1989, Ralph Sarkonak a affirmé, en des termes que nous reprendrons dans cette thèse : « Ce qu'il faut faire, c'est lire *L'Acacia* comme on lit, ou plutôt comme on devrait lire, *Le Temps retrouvé*, car le roman de Simon est véritablement proustien. Autant que chez Proust, la mémoire y est *textualisée*, de sorte que le lecteur finit par (re)vivre intérieurement et pour lui-même, c'est-à-dire par le biais de la lecture, un roman, une œuvre ¹⁵⁴ ». Jean-Claude Vareille a reçu similairement le roman de 1989 :

L'influence majeure qu'a pu exercer Proust sur Simon trouve ici son couronnement. *L'Acacia* se présente comme une nouvelle *Recherche du temps perdu* – recherche et perte qui s'achèvent sur des retrouvailles et une décision : *celle d'écrire un livre*. Le texte, conformément au modèle célèbre, se *termine* par le *début* de l'écriture. [...] Une écriture rend compte des conditions de son propre surgissement ; un roman raconte sa naissance en s'achevant sur la décision de s'écrire ¹⁵⁵.

Les deux critiques soulignent que *L'Acacia* accomplit dans l'œuvre simonienne une fonction semblable à celle du *Temps retrouvé* dans la *Recherche*. Ils proposent ainsi d'appréhender le rapport de Simon à Proust à un niveau beaucoup plus large que celui auquel s'est restreint la critique. C'est dans cette voie que nous voulons inscrire notre thèse. Il est tout à fait significatif que les propositions

¹⁵⁴ Ralph Sarkonak, *loc. cit.*, p. 221 ; l'auteur souligne.

¹⁵⁵ Jean-Claude Vareille, « *L'Acacia* ou Simon à la recherche du temps perdu », dans *Revue des lettres modernes*, série *Le « Nouveau Roman » en questions*, dir. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes Minard, no 1 : « *Nouveau Roman* » et archétypes, 1992, p. 99 ; l'auteur souligne.

critiques les plus pertinentes en regard de notre objet de recherche, tel que nous l'avons problématisé, aient été formulées dans des études sur *L'Acacia*. Ce roman sera central dans notre analyse ; c'est sur lui que repose fondamentalement notre hypothèse. *L'Acacia* a scellé et consolidé des liens que *Histoire* et surtout *Les Géorgiques* avaient commencé à tisser. Surtout, il a réuni ces liens en un seul et même ensemble, à travers lequel se dessine un parcours, sinueux mais continu, mené sans relâche, sans discontinuité. *Histoire* et *Les Géorgiques* avaient déjà jeté des ponts qui les reliaient aux romans précédents, ils *tendaient* vers une totalisation à laquelle *L'Acacia* a définitivement procédé, ajoutant des ponts, en solidifiant d'autres, et, surtout, refermant le circuit sur lui-même, s'assurant que le chemin qui mène d'un roman à l'autre ramène le promeneur à son point de départ et, ainsi, *l'identifie*.

Le corpus de cette étude comprend principalement trois romans qui constituent ce que nous appellerons la « recherche du temps perdu » simonienne : au début d'*Histoire* est énoncée une quête qui se poursuit dans *Les Géorgiques* et s'accomplit dans *L'Acacia*. Ces trois romans ont déjà été abordés comme un cycle par Michel Thouillot, qui le nomme « cycle de *L'Acacia* »¹⁵⁶, et par Bernard

¹⁵⁶ Michel Thouillot, « Claude Simon et l'autofiction : d'un acacia à l'autre », dans *Revue des lettres modernes*, série *Le « Nouveau Roman » en questions*, dir. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes Minard, no 5 : *Une « Nouvelle autobiographie » ?*, dir. Roger-Michel Allemand et Christian Milat, 2004, p. 129 : « On dira d'abord que *Histoire* inaugure une recherche généalogique subjective d'envergure [...]. Ensuite, *Les Géorgiques* [...] instaurent un nouveau pacte de lecture où se trament des interrogations identificatoires relatives à la vie et l'écriture d'*alteri ego* [...]. Enfin, dans *L'Acacia*, [...] le sujet fonde *in fine* son identité narrative sur une inépuisable euphorie scripturale. »

Andrès, qui le nomme « cycle du cavalier »¹⁵⁷. Notre corpus nous oblige à prendre également en considération *La Route des Flandres*, qui apparaîtra comme le « point zéro » de la « recherche du temps perdu » simonienne, le point d’ancrage à partir duquel elle devra se situer. L’on pourra s’étonner de l’exclusion de *La Bataille de Pharsale* au sein de notre corpus. Le roman de 1969, en effet, en plus de contenir un nombre considérable de références proustiennes, se rattache au cycle des romans familiaux par la présence de l’oncle Charles et de la grand-mère, de même que par l’expérience de la guerre vécue par le narrateur. Hormis ces quelques points communs, cependant, *La Bataille de Pharsale* se distingue fondamentalement par sa narration éclatée, dispersée dans une pluralité de points de vue. Selon notre hypothèse, c’est précisément *leur narrateur* qui relie les romans familiaux de Simon, en y poursuivant continûment une seule et même quête énonciative. C’est cette quête ou cette « recherche », signe de la présence *intrinsèque* du texte proustien, qui est absente de *La Bataille de Pharsale*. Finalement, à défaut de les inclure dans son corpus, notre étude permettra de situer *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* dans l’œuvre simonienne, où ils apparaîtront comme un « après » de la « recherche », après, de fait, son accomplissement dans *L’Acacia*.

Nous procéderons en suivant le cours de la « recherche du temps perdu » simonienne parallèlement à celui de la *Recherche* proustienne. Le cycle des

¹⁵⁷ Bernard Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 213. Le critique définit ce cycle p. 215 : « Entre le début d’*Histoire* et la fin de *L’Acacia*, se met en place ce que j’appellerai l’“ alterbiographie ” d’un ego recouvert. [...] Un cheminement qui croise nécessairement la route des *Géorgiques*. »

romans familiaux, avons-nous posé, poursuit une *quête* proustienne : la lecture de ce cycle parallèlement à celui de la *Recherche* permettra de délimiter chacune des étapes structurelles de cette quête, et de poser les termes de son accomplissement. Il ne s'agira pas de comparer le cycle des romans familiaux de Simon avec la *Recherche*, mais bien de comprendre comment, dans quelle mesure et par quels moyens ce cycle entreprend et mène à son terme une « recherche du temps perdu » simonienne. Simon ne récrit pas la *Recherche*, il reconduit l'entreprise romanesque proustienne sur un nouveau terrain, avec ses moyens propres. Il nous faudra montrer dans quelles conditions ces moyens en viennent à s'accorder avec l'énonciation d'une quête proustienne. Cette démonstration sera l'objet du premier chapitre de la thèse, qui nous permettra d'entrer dans la « recherche du temps perdu » simonienne en définissant le cadre propre dans lequel elle s'énonce au tout début d'*Histoire*. Le deuxième chapitre sera consacré au corps d'*Histoire* et aux *Géorgiques*, où se constitue comme tel le cycle simonien. Nous serons alors en mesure de délimiter le nouveau terrain sur lequel la « recherche » simonienne reconduit la *Recherche* proustienne. Le troisième chapitre portera finalement sur l'accomplissement de la « recherche » simonienne dans *L'Acacia*, en tant qu'il résout la quête énoncée au début d'*Histoire*. À terme, notre lecture devra démontrer que la spécificité de l'écriture simonienne s'affirme par et à même le lien qu'elle ne cesse d'entretenir avec Proust, qu'il ne s'agit pas, dès lors, de rompre mais, au contraire, de réécrire.

CHAPITRE 1 – ENTRÉE DANS LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE

1. *Réflexivité de la « recherche » : une enquête sur un sujet scindé*

Dans la lettre célèbre à René Blum datée du 23 février 1913, Proust décrit ainsi la *Recherche du temps perdu*, afin de permettre à son lecteur de situer *Du côté de chez Swann* dans l'ensemble de l'œuvre : « Je ne sais si je vous ai dit que ce livre était un roman. Du moins, c'est encore du roman que cela s'écarte le moins. Il y a un monsieur qui raconte et qui dit : Je ; il y a beaucoup de personnages ; ils sont “ préparés ” dès ce premier volume [...]. Au point de vue de la composition, elle est si complexe qu'elle n'apparaît que très tardivement ¹⁵⁸ ». La *Recherche*, ainsi, consisterait d'abord et avant tout en une énonciation, celle d'un « monsieur qui raconte et qui dit : Je » : l'essentiel de la *Recherche* ne résiderait pas dans du « raconté » mais dans « l'acte » de raconter, dans l'énonciation qui se fait plutôt que dans l'énoncé. Et l'objet de cette énonciation constitutive du roman est un Je. La formule de Proust, en apparence simple, recouvre une réalité complexe de son œuvre, en ciblant une inadéquation au sein du sujet qui raconte, c'est-à-dire en distinguant un énonciateur (le monsieur) et un sujet énoncé (le Je qui est « dit » par ce monsieur). Proust situe cette distinction au cœur de son entreprise romanesque : la *Recherche* est l'énonciation d'un monsieur qui *se* raconte.

¹⁵⁸ Marcel Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, t. 12, 1984, p. 92.

Dans un article sur le narrateur proustien, Françoise Leriche pose une distinction fondamentale entre le Je-énonciateur et le Je-protagoniste de la *Recherche*¹⁵⁹. F. Leriche rappelle tous les arguments qui interdisent d'appréhender le texte de la *Recherche* comme l'autobiographie fictive d'un personnage, celui qui découvre sa vocation à la fin du *Temps retrouvé*, mais dont tout indique qu'il n'est pas encore devenu écrivain, et qu'il y a loin de la coupe aux lèvres¹⁶⁰. Elle pose donc que le narrateur de la *Recherche* n'est pas l'auteur (fictif) que projette de devenir le protagoniste à la fin du *Temps retrouvé*. Cette inadéquation libère le narrateur de tout ancrage réaliste, en conséquence de quoi F. Leriche dit préférer, s'agissant de la *Recherche*, l'appellation « instance narratrice » à celle de « narrateur », qu'elle juge « trop anthropomorphe¹⁶¹ ». L'« instance narratrice », plutôt qu'à un Je-personnage, réaliste, individué, renvoie à un Je-énonciateur, « Sujet de l'énonciation et de l'écriture¹⁶² ». F. Leriche montre que ce Sujet de l'énonciation et de l'écriture, libéré de toute situation d'énonciation réaliste, « n'a pas de représentation figurable¹⁶³ » ; il produit (et est le produit d') une énonciation

¹⁵⁹ Françoise Leriche, « Pour en finir avec “ Marcel ” et “ le narrateur ”. Questions de narratologie proustienne », dans *Revue des lettres modernes*, série *Marcel Proust*, dir. Bernard Brun, Paris, Lettres modernes Minard, no 2 : *Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*, 2000, p. 13-42. La critique confronte dans cet article les études de narratologie les plus importantes sur l'œuvre de Proust : Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (*Études de style*, trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970 [1928], p. 397-473), Brian G. Rogers, *Proust's Narrative Techniques* (Genève, Droz, 1965), Marcel Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu* (Genève, Droz, 1965), Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, voir surtout « Mode », p. 183-224, et « Voix », p. 225-267), et finalement Sigbrit Swahn, « Le Je et le genre » (*Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles*, Lund, Études romanes de Lund, 1979, p. 50-77).

¹⁶⁰ Françoise Leriche, *loc. cit.*, p. 27-28 ; voir *RTP*, IV, 618.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶² *Ibid.*, p. 28.

¹⁶³ *Id.*

pure, c'est-à-dire qui ne s'adresse à aucun Tu, qui n'est pas motivée, et dont on ne sait pas, de surcroît, d'où elle parle ¹⁶⁴. F. Leriche renvoie aux travaux récents des généticiens qui ont mis au jour les vastes remaniements auxquels a procédé Proust dans l'incipit de *Du côté de chez Swann*. Ces remaniements, rappelle-t-elle, vont tous dans le sens d'une « déréalisation accrue du Je ¹⁶⁵ » : les efforts de Proust visent l'établissement d'un Je-énonciateur sans motivation, non individualisé, un « Je fondamental », un « Je sans moi ¹⁶⁶ », apte à devenir une instance énonciatrice/narratrice, productrice d'une énonciation pure (et non d'une « narration » au sens anthropomorphique du terme).

À ce « Je sans moi », poursuit F. Leriche, correspond nécessairement un « protagoniste sans écriture » ¹⁶⁷ : prenant le contre-pied de la conception de la *Recherche* comme étant produite par un protagoniste devenu auteur fictif et narrateur, elle définit le protagoniste de la *Recherche* comme un « objet poétique ¹⁶⁸ », comme une création de l'instance énonciatrice/narratrice. En tant qu'objet poétique, le protagoniste devient, devant l'instance énonciatrice, un personnage « objectivé », au même titre que les autres personnages. Rappelant le débat critique autour des problèmes de focalisation multiple dans la *Recherche*, et la vie longue qu'a eue l'hypothèse d'un réalisme subjectiviste proustien, F. Leriche insiste à l'opposé sur l'omniscience et l'autonomie de l'instance énonciatrice. L'objet de l'énonciation de la *Recherche* « est un Je, non un Il –

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 39 ; F. Leriche s'attarde à montrer la spécificité de la *Recherche* par rapport aux romans à la première personne du XIX^e siècle (p. 29-30).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 36.

mais, demande F. Leriche, est-ce, finalement, si différent en termes épistémologiques ? Entre sujet-Je de l'énonciation et sujet-Je de l'énoncé, le lien n'est pas nécessairement autobiographique ¹⁶⁹ ». L'essentiel, on y revient, est « de ne pas confondre le Sujet de l'énonciation et de l'écriture avec son objet, le personnage créé ¹⁷⁰ ». F. Leriche affirme l'objectivité du narrateur proustien, qui, comme le remarquait G. Genette, a « exactement le même rapport à une Cambremer, un Basin, un Bréauté [qu'] à son propre “ moi ” passé ¹⁷¹ », qui se raconte comme il raconte d'autres gens et d'autres choses. L'« objectivité », ici, ne renvoie pas à une objectivité absolue, à une écriture blanche, mais s'oppose plutôt au subjectivisme réaliste du narrateur homodiégétique. Il s'agit de comprendre pleinement le narrateur de la *Recherche* comme une instance énonciatrice/narratrice, c'est-à-dire comme un Je déréalisé, un Je fondamental, qui entretient des liens avec le Je-narré, mais qui ne se confond pas avec lui, pas plus qu'il ne se confond avec les autres personnages.

En somme, conclut F. Leriche, le Je de la *Recherche* « ne représente [...] pas une personne. Il recouvre un *erzählendes Ich* [Je-narrant], instance énonciatrice/narratrice “ objective ”, et un *erzähltes Ich* [Je-narré], protagoniste imaginaire pris dans une histoire, des souvenirs, des jugements limités ¹⁷² ». Selon F. Leriche, ce que révèle cette double réalité du Je proustien, c'est une distance,

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷¹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 222 ; cité par Françoise Leriche, *loc. cit.*, p. 26.

¹⁷² Françoise Leriche, *loc. cit.*, p. 39. Les termes allemands sont empruntés aux « Études de style » de Leo Spitzer, qui proposait déjà de distinguer le Je-narrant et le Je-narré dans la *Recherche*. F. Leriche reprend cette distinction en contestant l'utilisation des déclinaisons du terme « narrateur », qui, affirme-t-elle, maintiennent l'analyse de Spitzer dans une perspective anthropomorphe, inapte à saisir la dynamique propre du texte littéraire.

un « hiatus », un « clivage constitutif », « un écart entre un Je fondamental, sans prédicats, et les différentes projections imaginaires auxquelles il s'identifie ¹⁷³ ». Le fait qu'il n'y a pas adéquation entre l'instance énonciatrice/narratrice et le protagoniste ne signifie pas qu'il n'y a pas de lien entre les deux, au contraire ; mais ce lien se manifeste comme *écart*, il lie l'un à l'autre des termes distancés, séparés, clivés. Proust, affirme F. Leriche, situe ce clivage au sein même du sujet, en lequel se distinguent, pour le dire encore autrement, Je et moi, « un Je pur, sorte de degré zéro du discours et de l'expérience [...], et [...] des représentations diverses, conscientes ou oniriques ¹⁷⁴ », constitutives du moi.

Nous reprenons la distinction définie par F. Leriche au sein du Je proustien entre une instance énonciatrice/narratrice « objective » et un personnage, objet « poétique » créé par cette instance, compris comme une projection imaginaire, comme un ensemble de représentations diverses, et qui devient le protagoniste d'un récit. Cette distinction s'applique aussi, avec quelques complications supplémentaires qui apparaîtront en cours d'analyse, au Je simonien, instance énonciatrice de ce que nous avons établi comme la « recherche du temps perdu » simonienne. Chez Simon comme chez Proust, il y a toujours une distance, c'est-à-dire qu'il n'y a jamais adéquation entre l'instance énonciatrice/narratrice et le personnage qu'elle crée. Dans *Histoire*, cette distance est posée initialement comme dans la *Recherche* : un Je-énonciateur « raconte » son « moi » passé. Dans *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, la distance s'agrandit, alors que le protagoniste est

¹⁷³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 37.

désigné d'emblée par le pronom « il », partageant de surcroît la scène avec d'autres protagonistes. Le lien avec l'instance énonciatrice/narratrice est maintenu et souligné, mais c'est l'autonomie de celle-ci qui ressort, qui est exhibée : son « objectivité » en tant que Sujet de l'énonciation et de l'écriture est pleinement assumée.

La distinction entre instance énonciatrice/narratrice et protagoniste sera capitale dans notre lecture. Dans la mesure où elles consistent d'abord et fondamentalement en une énonciation, les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne, qui « racontent » le parcours d'un « moi » passé, constituent aussi le parcours d'un sujet énonciateur. Nous suivrons dans chacune des deux « recherches » les parcours parallèles – qui ne se confondent jamais, mais finiront par se rejoindre, d'une certaine manière qu'il nous faudra définir – de l'instance énonciatrice/narratrice et du protagoniste. Pour des raisons pratiques de lisibilité, afin d'alléger la lecture de notre étude, nous désignerons les instances énonciatrices/narratrices proustienne et simonienne par le terme « narrateur », plus usuel. Cependant, nous entendons ce terme dépouillé de sa valeur anthropomorphique, telle que définie par F. Leriche ; c'est-à-dire que nous désignerons précisément par le terme « narrateur » le Sujet de l'énonciation et de l'écriture, Sujet déréalisé, constitué en dehors de toute perspective ou appréhension réaliste, et surtout « dés-oralisé », instance toute scripturale. En parallèle du parcours des narrateurs, compris comme instances énonciatrices/narratrices, nous suivrons le parcours des protagonistes proustien et simonien. Par « protagoniste », nous entendons le personnage principal ou le

héros de chacune des deux « recherches », personnage qui entretient un lien particulier avec le narrateur (qu'il soit, comme chez Proust, ou non, comme parfois chez Simon, désigné par le « Je »).

Les narrateurs proustien et simonien posent d'emblée leur « recherche du temps perdu » dans une énonciation. Au tout début de *Du côté de chez Swann*, et dans la première section d'*Histoire*, un Je-énonciateur se présente envahi par des images, habité par des souvenirs de différentes époques de son existence, plus ou moins confondues. Cette situation d'énonciation, dans les deux « recherches », introduit un récit en regard duquel elle demeure autonome, auquel elle ne se rattache en aucun point temporel précis. Elle ne vise pas, en effet, à situer le récit lui-même, mais à circonscrire son espace à l'intérieur du sujet énonciateur. Tels qu'ils s'énoncent dans *Du côté de chez Swann* et dans *Histoire*, les narrateurs proustien et simonien cherchent à *se dire*, c'est-à-dire à se dire habités, emplis et traversés par les images, les représentations et les souvenirs qui les constituent.

La célèbre entame de la *Recherche* : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », pose d'emblée une distance entre « Je » et « moi ». Comme l'affirme F. Leriche, elle « installe [...] le Je dans une relation de réflexivité avec un *me*, son objet, qui constitue le centre de la phrase. La plupart des verbes qui suivent (*se fermer, s'endormir, s'appliquer*, etc.) sont des verbes pronominaux qui [...] inscrivent de façon répétitive la structure, donc la question, de la réflexivité dès le

départ ¹⁷⁵ ». À l'entrée de la *Recherche*, un sujet se « réfléchit » s'étant couché, au cours de plusieurs nuits confondues, « de bonne heure ». F. Leriche remarque que la première phrase de la *Recherche*, de « longtemps » à « de bonne heure », « reproduit en miniature la structure circulaire de tout le roman ¹⁷⁶ ». Or si les deux termes de cette structure circulaire soulèvent la question du temps, ils encadrent, au centre de la phrase, le Je et son objet, le « me », et situent au cœur du roman la question du sujet. Ainsi, « malgré les pages finales du *Temps retrouvé* sur l'importance à donner dans le roman à l'intuition sensible du temps, c'est, affirme F. Leriche, *l'enquête sur le sujet* qui constitue l'objet essentiel du roman proustien ¹⁷⁷ ». La *Recherche* consiste en une énonciation qui vise à mettre en lumière *le sujet* ; plus précisément, elle consiste en l'énonciation d'un Je qui se demande : qui suis-je ?, c'est-à-dire *qui est (ce) moi (que je suis) ?*

C'est dans la poursuite d'une même « enquête sur le sujet » que la « recherche » simonienne entretient un rapport avec la *Recherche*. Chez Simon comme chez Proust, un sujet énonciateur « réfléchit » son moi passé en le créant comme personnage ; en racontant l'histoire de ce personnage, ce sujet énonciateur cherche à cerner et saisir un moi autrement fuyant, auquel la consistance et l'unité font défaut. Les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne consistent en une enquête sur un sujet *clivé*, scindé en un Je pur, fondamental, et un moi déterminé (historiquement, socialement, culturellement). L'enquête vise à surmonter ce clivage constitutif, c'est-à-dire non pas à l'abolir, mais à réunir, à

¹⁷⁵ *Id.*; l'auteure souligne.

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 36 ; l'auteure souligne.

faire coïncider, *par et dans l'énonciation romanesque*, les deux parties du sujet clivé. Si, ontologiquement, l'adéquation est impossible entre le Je pur, fondamental, et le moi déterminé dans le passé, une réunion est possible entre le « Je qui se dit », c'est-à-dire le Je devenu énonciateur et le « moi » qu'il énonce ainsi. Notre lecture devra montrer comment les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne parviennent à cette réunion, c'est-à-dire comment elles aménagent un espace qui la rend possible, et comment elles établissent ainsi ses conditions de possibilité.

Si les « recherches » proustienne et simonienne consistent en une même enquête sur le sujet (clivé), le sujet simonien est déterminé d'une manière radicalement différente du sujet proustien. Cette différence ne change pas l'enjeu de l'enquête, mais entraîne un déplacement de ses moyens, lequel commande un réaménagement considérable de l'espace romanesque. C'est essentiellement la détermination *historique* du sujet simonien qui le distingue du sujet proustien ; cette distinction n'affecte pas le sujet-énonciateur qui assure la narration, puisque ce sujet, précisément, renvoie à un Je pur, fondamental, qui réside en-dehors de ces déterminations. C'est le travail de l'énonciation qui se trouve modifié. Le travail du narrateur simonien s'avère plus « difficile » que celui du narrateur proustien, sa tâche plus vaste et plus ardue. Aussi, la résolution de son enquête n'a pas la même portée : elle est plus précaire. Néanmoins, il y a bel et bien réunion à la fin de la « recherche » simonienne – dans *L'Acacia* –, et c'est à travers cette réunion que les romans familiaux de Simon scellent définitivement leur statut de

cycle et, du même coup, leur lien « vital » avec l'œuvre de Proust, l'un n'allant pas sans l'autre, et vice-versa.

La réflexivité posée à l'entrée de la *Recherche* suppose une distance entre le « Je » et le « me », en vertu de laquelle le sujet peut s'objectiver, se regarder et, au sein de cette image de lui-même, se com-prendre. L'espace de la *Recherche* est délimité par une distance intérieure au sujet. Ou, plutôt, la *Recherche* est cette distance même, investie (et éventuellement franchie) par le Sujet de l'énonciation et de l'écriture : elle est une tentative de surmonter cette distance, d'établir la possibilité, pour le Je, devenu instance énonciatrice/narratrice, de se dire tel qu'il est fondamentalement, de s'énoncer en racontant son moi (passé). Nous commencerons notre lecture des « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne au moment même où les protagonistes voient une telle tentative réussie, un tel franchissement de la distance intérieure accompli. Dans les deux « recherches », le protagoniste est amené tôt dans son parcours à faire la rencontre d'un peintre : Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles fleurs*, et le Hollandais Van Velden dans *Histoire*. Cette rencontre coïncide chez Proust comme chez Simon avec un certain apprentissage esthétique qui fait retour sur l'entreprise énonciative dans laquelle elle s'inscrit. L'espace pictural fournit une première solution à la quête identitaire, en offrant au protagoniste l'image d'un sujet unifié, d'un Je « réconcilié » avec son « moi ».

La rencontre avec l'art pictural des protagonistes proustien et simonien permet aux narrateurs d'énoncer une phénoménologie de l'art qui, jusqu'à un certain

point qu'il nous faudra délimiter, met en abyme leur propre entreprise. Ces phénoménologies de l'art proustienne et simonienne sont concordantes et complémentaires. Énoncées dans un cadre identique (la rencontre avec un peintre) et en un moment similaire de la « recherche » entreprise (relativement au début du parcours énoncé), elles serviront de point de départ à notre analyse : elles fournissent une première « réponse » aux questions que posent les narrateurs proustien et simonien, réponse qu'ils devront adapter à leur recherche et à leurs moyens propres. Il y a dans la rencontre des protagonistes avec l'art pictural une véritable rencontre entre les deux « recherches », un lieu où elles se croisent et que, pour cette raison, nous utiliserons comme point d'entrée à notre étude. Cette première étape nous permettra d'établir un terrain commun aux deux « recherches », à partir duquel il sera plus aisé de comprendre les aménagements particuliers de chacune. Nous verrons que si les *narrateurs* proustien et simonien énoncent des phénoménologies concordantes, les *protagonistes* des deux « recherches », en revanche, reçoivent ou éprouvent ces phénoménologies d'une manière radicalement différente.

2. L'art d'Elstir et de Van Velden : le sujet réconcilié sur la toile

2.1. La photographie de l'atelier dans Histoire

Au cours de la journée qui se déroule dans *Histoire*, le protagoniste se dégage de certains biens dont il a hérité : après avoir hypothéqué un domaine ancestral presque en ruines, il vend à une antiquaire avide une commode ayant appartenu à

sa mère. À ces pertes matérielles s'ajoutent les pertes spirituelles qu'il a déjà vécues, lui dont le père est mort au début de la Première Guerre, dont la mère est décédée quelques années plus tard à la suite d'une longue maladie, et dont la femme s'est suicidée. En vidant de leur contenu les tiroirs de la commode vendue à l'antiquaire, le protagoniste découvre une pile de cartes postales conservées par sa mère. Quelques cartes sont groupées en paquets « encore liés par des faveurs déteintes », mais la plupart se présentent « en vrac », « sans doute primitivement groupées et enrubannées par dates, par années, puis peut-être ressorties, regardées plus tard et remises pêle-mêle » (*Hi*, 250), suppose le narrateur. Le regard du protagoniste est absorbé par ces cartes postales, dont la plupart ont été envoyées à sa mère par son père « tout au long des années qu'avaient durées leurs interminables fiançailles » (*Hi*, 18). Le père, officier de carrière sur les terres coloniales, parcourait alors « la surface de la vaste terre » (*Hi*, 19) et en offrait à sa fiancée des images fragmentées, faisant pénétrer « le monde bigarré, grouillant et inépuisable [...] dans cette forteresse inviolée de respectabilité et de décence dont elle [...] semblait être non pas la prisonnière ou l'habitante mais, en quelque sorte, à la fois le donjon, les remparts et les fossés » (*Hi*, 20). Parmi ces cartes postales que parcourt le regard du protagoniste apparaît soudain une photographie, dont la présence intrigue : « [...] venue là comment ? parmi les vues de déserts, de forêts tropicales, de cathédrales milanaïses, de montagnes enneigées et de paquebots appareillants » (*Hi*, 266).

La photographie représente le frère de la mère, l'oncle Charles, alors que, dans sa jeunesse, il vivait à Paris et peignait ; elle montre Charles dans un atelier

montmartrois typique, figurant assis aux côtés d'un peintre hollandais au travail devant son chevalet et son modèle, accompagné par deux autres visiteurs, une femme à l'allure sévère et un jeune homme. La photographie de l'atelier ravira le regard du narrateur, qui tentera de reconstituer l'avant et l'après de l'instant fixé sur la pellicule. Cet acharnement du narrateur à réintégrer la photographie dans une temporalité répond à un besoin de connaissance. La photographie de Charles représente d'abord pour le protagoniste un moyen de connaître cette époque de la vie de son oncle demeurée pour lui auréolée de mystère (*Hi*, 85-87). Plus encore, elle offre, à travers Charles, auquel le protagoniste, privé de père, s'identifie depuis son enfance, la possibilité de se connaître soi-même. À travers le regard de Charles, au sein duquel il s'in-corporera littéralement, le narrateur observera à l'œuvre le peintre hollandais Van Velden, et verra sur la toile un véritable avènement du sujet, une pleine réalisation de sa singularité.

De l'emplacement de Charles, assis dans son fauteuil d'osier, le narrateur voit le peintre de profil : « [...] situés complètement à contre-jour, se dessinent en noir [...] le Hollandais juché dans une pose simiesque [...] sur son haut tabouret, [...] lui, sa casquette de marinier, ses pantoufles à carreaux, et, en face, son chevalet » (*Hi*, 275). Le narrateur remarque sous le « profil pour ainsi dire sismoïdique » (*Hi*, 276) du Hollandais son avant-bras,

prolongé lui-même par une mince ligne au bout de laquelle il semble que l'on peut voir s'épanouir, délicate, ténue et subtile, l'immatérielle touffe de soie vers quoi semblent se tendre ou plutôt converger, se précipiter, s'engouffrer (comme un mastodonte qui tenterait de passer tout entier par le trou d'une aiguille) l'informe masse tassée sur le tabouret, dans une burlesque et pathétique tentative d'anéantissement et de sublimation

Et pendant un moment peut-être rien d'autre que cela : [...] la noire et schématique silhouette du peintre ramassée sur elle-même, comme arc-boutée, catapultée, vers la fragile baguette de bois qui semble quelque organe bizarre, d'une incroyable délicatesse, paradoxalement issu, comme une baroque excroissance (de même que chez ces monstres animaux [...] doués d'un sens – ouïe, odorat – d'une finesse incroyable, exquise contrepartie à la grossièreté ou la laideur de leur corps) de l'obscur montagne de muscles et d'os dont toutes les forces (toutes les lignes vectorielles) semblent converger avec un furieux acharnement, une furieuse application, vers cet infime et dérisoire prolongement (*Hi*, 276-277).

Le narrateur décrit une véritable fusion entre le peintre et son pinceau : « prolongement » de l'avant-bras du peintre, le pinceau apparaît comme l'un de ses « organes » propres, issu de son corps même. Devant la trivialité, la monstruosité de ce corps duquel il semble émaner, « informe », réduit à sa « masse » de « muscles et d'os », le fin pinceau détonne : il paraît « bizarre », tel une « baroque excroissance » ; la touffe de soie qui le termine, « délicate, ténue et subtile », paraît même, exacerbant le contraste, « immatérielle ». Le peintre, nous dit le narrateur, cherche à « s'engouffrer » dans le pinceau, à y faire « converger » tout son être, aussi « burlesque et pathétique » qu'un « mastodonte qui tenterait de passer tout entier par le trou d'une aiguille ». Mais la démarche du peintre n'est pas que « burlesque et pathétique » : en tentant de tenir tout entier dans le pinceau « infime et dérisoire », le peintre recherche paradoxalement, en même temps que cet « anéantissement », une « sublimation ».

En portant son regard derrière la toile, le narrateur tente de décrire la femme qui pose pour le peintre et la couverture tunisienne sur laquelle elle repose, mais affirme finalement leur pure évanescence, leur manque de réalité : « [...] mais quoi ? : [...] pas les rayures délavées d'une vieille couverture provenant des

surplus de quelque Exposition coloniale, pas une femme, pas Ève étendue, ni Léda, ni Putiphar : seulement quelque chose sans plus d'épaisseur, sans plus de consistance que ces poudres sur l'aile d'un papillon » (*Hi*, 278). Une fois que son regard a parcouru le groupe constitué du peintre, de son chevalet et de son modèle, le narrateur résume ainsi le portrait qui devait se dresser devant les yeux de Charles : « Restant donc là [...] à regarder non pas un fragment d'incertaine réalité et un tas de viande flamand séparés par un écran, mais en quelque sorte *deux parties du Hollandais* (l'une qui était du vert, de la nacre, des parfums, de la nuit, du cyclamen – l'autre faite de muscles et d'os) *se rejoindre et se réconcilier sur une mince trame de fil de lin* » (*id.* ; nous soulignons).

Devant le peintre et son chevalet, le modèle et la matière qui l'entoure perdent leur matérialité, leur consistance : ils deviennent des couleurs et des odeurs, c'est-à-dire qu'ils deviennent du « senti », ce qui est senti par le peintre. Ce senti constitue la seconde partie du peintre dans la mesure où il n'est plus l'objet d'une sensation, qui existerait comme corps séparé du sujet sentant : il est la sensation même du peintre, mais extériorisée, mise en forme, rendu elle-même tangible. Le regard du peintre réduit en poussière, fait s'évanouir en fumée les êtres et les choses tels que nous les percevons quotidiennement, en tant qu'objets séparés de nous ; il révèle l'inanité de cette vision conceptuelle en mettant en œuvre les choses telles qu'elles lui apparaissent, telles qu'il les perçoit dans leur pure présence sensible. Afin d'atteindre cette pure présence sensible des choses, le peintre ne doit pas faire un effort d'observation : en effet, son activité, son « acharnement » et son « application » ne sont pas tournés vers son modèle mais

vers son pinceau. Tout engouffré dans son pinceau, le peintre ne voit plus – n’a plus les moyens conceptuels de voir – un corps féminin et une couverture tunisienne, mais des couleurs et des formes, des images et des mouvements ; la vision elle-même n’est plus alors intellectualisée, séparée du corps, et peut interpellier l’ensemble de la sensibilité, créer des parfums et une atmosphère nocturne.

La réconciliation opérée sur la toile entre les deux parties du Hollandais doit être précédée d’une dissociation de son être en ces deux parties. Mais comment un peintre et un modèle féminin deviennent deux parties du peintre lui-même ? Le narrateur évoque pour en distancier le regard du peintre les clichés qu’interpellent automatiquement les objets quotidiens, et qui régulent la vision « ordinaire », commune. Celle-ci fait voir non pas *ce* corps féminin mais l’image commune d’*une* Ève ou d’*une* Léda, non pas *cette* couverture tunisienne mais l’image commune d’*une* couverture tunisienne, invariablement achetée dans une Exposition coloniale. Si ces images existent dans les esprits au sein desquels elles circulent, elles ne correspondent à aucune femme ni couverture particulières, réelles. Le « peintre fait pinceau », parvenu à l’immatérielle touffe de soie, abolit les frontières matérielles que la vision commune maintient étanches et qui le séparent de *cette* femme et de *cette* couverture : il devient alors de la chair, des muscles, des os, un corps brut apte à exercer son activité propre, et qui pour ce faire s’élance au-dehors, dans un corps à corps avec le monde dans lequel il baigne. Dans ce corps à corps, le peintre reçoit puis donne forme à la présence de *cette* femme et de *cette* couverture *en lui*. Sur la toile réalisée, l’appropriation

sensible à laquelle procède le regard du « peintre fait pinceau » réconcilie un corps avec sa sensibilité, portée au-dehors pour mieux concentrer son point d'origine.

Cette réconciliation, affirme le narrateur, consiste à la fois en un « anéantissement » et une « sublimation ». « Anéantissement », elle réduit à néant l'existence quotidienne du peintre : le narrateur l'imagine d'ailleurs, devant une question répétée de Charles, répondre « avec un léger décalage », avec une voix « en quelque sorte déphasée ([...] comme si elle parvenait à travers des épaisseurs de peinture », et ne plus faire entendre finalement que de « simples grognements » (*Hi*, 277), ramené à son existence de mastodonte occupé à s'engouffrer dans le trou d'une aiguille. Derrière ces « épaisseurs de peinture », l'anéantissement de l'individu Van Velden permet inversement la « sublimation » du peintre en tant que sujet sentant : sur la toile s'exerce sa sensibilité dans la plus grande authenticité, est mise en forme sa présence au monde la plus totale.

La toile, ainsi, se retrouve entre les deux parties du Hollandais et, achevée, les réconcilie. À travers les yeux de son oncle Charles, le narrateur simonien définit la toile à la fois comme un monde approprié par un sujet et comme un sujet tout entier réalisé dans cette appropriation. Comme le révèle Peter Janssens dans un article sur la photographie de l'atelier dans *Histoire*, le nom du peintre Hollandais,

Van Velden, signifie « de champ »¹⁷⁸. Aussi, conclut Janssens, lorsque le narrateur remarque que la toile posée sur le chevalet apparaît à Charles, « de là où il se trouve, presque de champ » (*id.*), il affirme qu'il ne voit de la toile que le peintre lui-même¹⁷⁹, un sujet présent totalement sur une « mince trame de fil de lin ». La peinture n'est pas pour autant un solipsisme ; car si le peintre n'ouvre pas plus grand les yeux pour voir son modèle, il ne les ferme pas non plus, et ne recrée donc pas librement le sujet de sa toile. Le « vert », la « nacre », les « parfums », la « nuit » et le « cyclamen » émanent bel et bien et spécifiquement du corps féminin et de la couverture tunisienne : ils sont ce corps et cette couverture véritablement sentis et transformés en peinture. Cependant, c'est le peintre qui les met au jour comme tels, et qui se révèle lui-même avec eux en tant que sujet sentant ; on ne sort jamais de cette intrication – la mise en parallèle avec le texte proustien le confirmera.

La peinture réalise le sujet à travers l'actualisation de ses sensations les plus authentiques ; elle donne à voir non pas du senti mais un sujet sentant. La phénoménologie proustienne insiste sur l'autre versant de la réalisation picturale : le sujet sentant sent nécessairement quelque chose, qui se retrouve impliquée, inextricablement, dans la réalisation du sujet : dans l'actualisation des sensations authentiques du peintre, le monde senti se révèle *en même temps* que le sujet

¹⁷⁸ Peter Janssens, « Ce que veut dire “manquer” une photographie », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, t. 3 : *Lectures de Histoire*, 2000, p. 96.

¹⁷⁹ *Id.*

sentant. C'est ce lien que la comparaison entre les phénoménologies proustienne et simonienne permet de définir.

2.2. *Les marines d'Elstir dans À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Dans la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le protagoniste proustien se rend pour la première fois à Balbec en compagnie de sa grand-mère. Il y fera plusieurs rencontres déterminantes, notamment celle de Saint-Loup, de Charlus et, parmi la bande de jeunes filles, celle d'Albertine. Également, cédant aux insistances de sa grand-mère, il ira à la rencontre du peintre Elstir, dans le vaste atelier où celui-ci peint ses marines.

À son arrivée, le protagoniste surprend Elstir en train de peindre, « en train d'achever, avec le pinceau qu'il tenait dans sa main, la forme du soleil à son coucher. » (*RTP*, II, 190-191) Le protagoniste prie le peintre, la forme du soleil pendue au bout de son pinceau, de poursuivre son travail, et s'éloigne, afin d'admirer les marines entreposées dans l'atelier. Cherchant à définir l'attraction particulière qu'exercent les toiles d'Elstir, le narrateur remarque qu'elles rendent caduques les noms au moyen desquels nous identifions les choses :

[...] j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion. (*RTP*, II, 191)

Devant les marines d'Elstir, le protagoniste prend conscience d'une inadéquation entre les « impressions véritables » que font naître en lui les choses et les images auxquelles renvoient les noms de ces choses. Cette inadéquation conduit à distinguer deux ordres de réalité. Le premier, d'ordre esthétique au sens premier du terme, renvoie à la marque qu'« impriment » les choses en celui auquel elles apparaissent, à la « pression » qu'elles posent sur le sujet sentant. Le second, d'ordre intellectuel, renvoie aux notions de l'intelligence, aux formes conceptuelles au sein desquelles les choses sont délimitées puis définies les unes par rapport aux autres. Le protagoniste remarque la puissance des notions de l'intelligence (« nous *force* à éliminer »), qui récusent ce qui ne se rapporte pas strictement à elles, ce que, autrement dit, leur forme conceptuelle ne donne pas *déjà* à voir : l'image conceptuelle s'interpose avec force entre le sujet et les choses, et empêche celles-ci d'impressionner celui-là, de s'imprimer en lui.

Il arrive que cette force, qui accroît son emprise avec l'habitude, se relâche, obligeant le sujet privé de ses repères habituels à entrer en lui-même pour déchiffrer ce que reçoivent ses sens. Le protagoniste affirme avoir déjà vécu un tel relâchement, et avoir reçu alors du monde extérieur une image semblable à celles que lui montrent les marines d'Elstir :

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec, le matin quand Françoise défaisait les couvertures qui cachaient la lumière, le soir quand j'attendais le moment de partir avec Saint-Loup, il m'était arrivé grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée, ou de regarder avec joie une zone bleue et fluide sans savoir si elle appartenait à la mer ou au ciel. Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie. [...] Mais les rares

moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. (*RTP*, II, 191-192)

Le narrateur pose une équivalence entre l'être de la nature et sa transposition poétique. Il n'y a pas là d'incohérence, dans la mesure où le sujet de la proposition, ici, n'est pas la nature en soi mais le sujet qui désire s'en approcher et, ultimement, la connaître. Le narrateur, en effet, parle de ces « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement », ce qui ne veut pas dire que l'être de la nature réside dans la vision, mais bien que la vision constitue le lieu où cet être se donne, se révèle, apparaît. Afin de constituer ce lieu, la vision doit s'exercer « poétiquement » : voir la nature telle qu'elle est, c'est la voir métamorphosée, dans le transport de la métaphore. Ainsi, l'œuvre d'Elstir est faite non pas d'éléments de la nature mais des *moments* où l'on voit ces éléments *poétiquement* : elle trans-forme les choses qu'elle représente, les transporte en dehors de leur forme habituelle, pour les doter d'une autre forme.

La confusion entre le ciel et la mer, déjà apparue au narrateur dans un relâchement de son habitude, est dotée dans les marines d'Elstir d'une forme pérenne : « Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité [...] » (*RTP*, II, 192). La confusion qui demeurait dans le regard surpris par un effet de soleil devient une règle de construction dans les marines d'Elstir : celles-ci transportent continûment l'une dans l'autre des choses que l'intelligence

maintient séparées, et les fait exister dans cette inséparabilité. « Multiforme », l'« unité » qui en résulte demeure ouverte, mouvante, impossible à fixer, parce que, précisément, elle s'attarde à mettre en forme ce qui récuse toute fixation définitive, ce qui ne cesse d'impressionner ; « puissante », elle permet au sujet de voir différemment le monde qui l'entoure, et lui fait prendre conscience qu'il y avance le plus souvent les yeux fermés, forts de certitudes qu'elle fait voler en éclats.

Le narrateur compare l'état engendré en lui par les marines d'Elstir à l'effet provoqué par ce que certains amateurs appellent « “ d'admirables ” photographies de paysages » (*RTP*, II, 194). L'épithète « admirable », déduit le narrateur, s'applique alors à « quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression. » (*id.*) Si l'œuvre d'art nous fait ainsi « rentrer en nous-mêmes », c'est parce que l'artiste a d'abord fait cette intériorisation. L'effort d'Elstir, affirme le narrateur, consiste à « ne pas exposer les choses telles qu'il sai[t] qu'elles [sont], mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite. » (*id.*) Pour ce faire, le peintre doit « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence [...], oubli[er] tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi) [...] » (*RTP*, II, 196). Le narrateur proustien dissocie le « savoir » que nous possédons des choses et la « vision première » que nous en avons. Le « savoir » qu'on possède d'une chose

n'est jamais particulier mais toujours conceptuel ; la « vision première » de cette chose, nécessairement particulière, ne peut donc jamais s'y rattacher, y trouver prise.

D'habitude, c'est l'intelligence – et non les yeux – qui voit. La vision première demeure étrangère à la vision « ordinaire » (normale, commune, habituelle) parce que celle-ci, soumise aux notions de l'intelligence, est in-sensible : elle informe le sujet à l'avance et de l'extérieur. Si les notions de l'intelligence empêchent les choses d'impressionner le sujet, c'est qu'elles les empêchent de parvenir à son corps : en effet, elles fournissent une image commune des choses qui informe par avance le sujet, et lui permet de ne pas avoir à déchiffrer le monde au fur et à mesure qu'il se présente. La vision première, qui ne s'exerce que rarement, quand l'habitude se relâche et que l'intelligence ne distribue pas à temps ses notions, oblige le sujet à déchiffrer ce qui apparaît à ses sens, à investir de son intelligence le corps qu'elle dédaigne le plus souvent. « Ce qu'on sait n'est pas à soi », affirme le narrateur proustien, parce que « ce qu'on sait » n'a pas pris forme en nous, ne nous a pas impressionné, puis forcé à lui donner forme. Si l'être de la nature se donne dans la vision première, celle qui transporte les choses dans un sujet sentant qui leur donne forme, le peintre crée cet être en mettant en œuvre sa sensibilité propre.

Ce rapport entre la sensibilité (singulière) et la nature, entre l'œuvre d'art et l'Être sera réaffirmé lorsque le protagoniste de la *Recherche* verra pour la seconde fois la Berma dans le rôle de Phèdre, au début du *Côté de Guermantes*. La première

fois qu'il assiste à la représentation de *Phèdre*, le protagoniste rempli d'attentes, voulant apprécier le talent de l'actrice à l'état pur, avait cherché à isoler ce talent du rôle dans lequel il s'incarnait : « Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même, le rôle, partie commune à toutes les actrices qui jouaient Phèdre et que j'avais étudié d'avance pour que je fusse capable de le soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma. » (*RTP*, II, 347) Cette « mathématisation » avait pu s'appliquer au jeu des camarades de la Berma, mais celui de la célèbre actrice n'avait donné aucun résidu :

[...] j'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper, une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. Je l'écoutais comme j'aurais lu *Phèdre*, ou comme si Phèdre elle-même avait dit en ce moment les choses que j'entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté. (*RTP*, I, 440)

Lorsqu'il assiste à *Phèdre* pour la seconde fois, le protagoniste découvre que cette indissociabilité du jeu de la Berma et du rôle de Phèdre est en fait la preuve ultime du talent de l'actrice : « [...] ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. [...] Les intentions entourant comme une bordure majestueuse ou délicate la voix ou la mimique d'Aricie, d'Ismène, d'Hippolyte, j'avais pu les distinguer ; mais Phèdre se les était intériorisées [...] » (*RTP*, II, 347). La Berma prête littéralement son corps à Phèdre, qui s'y incarne totalement : le narrateur évoque le mouvement de ses bras, « que les vers eux-mêmes, de la même émission par laquelle ils faisaient sortir sa voix de ses lèvres, semblaient soulever sur sa poitrine » (*RTP*, II, 348). Le talent de la Berma

consiste en l'incarnation qu'elle actualise, et qu'elle seule rend possible comme telle. Comme le montre Anne Simon dans son ouvrage *Proust ou le réel retrouvé*, la Berma crée une Phèdre particulière, indissociable de son corps, qui révèle pourtant l'essence même de *la Phèdre* de Racine : « [...] si la Phèdre de Racine est indispensable au jeu de la Berma, il n'en reste pas moins que sans l'actrice cette Phèdre-là n'aurait jamais existé. Enfin, et c'est là le cœur du paradoxe, ce n'est pas une Phèdre particulière parmi d'autres possibles qui est incarnée par l'actrice, mais l'essence même de Phèdre ¹⁸⁰ ».

De la même façon qu'il n'y a pas le texte racinien d'un côté, et la diction et la gestuelle qu'y ajoute la Berma de l'autre côté, il n'y a pas l'essence ou un être « en soi » de la nature d'un côté, et les couleurs et les formes qu'y ajoute Elstir de l'autre côté. L'actrice et le peintre mettent au jour ce que ni le texte racinien ni la nature ne contiennent, ne renferment : leur essence. Les « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, » révèlent que l'essence de la nature n'est pas à chercher derrière ni au-delà mais à même cette apparition sensible particulière. L'artiste est celui qui « prête son corps au monde ¹⁸¹ » pour changer le monde en manifestation sensible, en incarnation de son essence. Et c'est le « prêt » de ce corps qui détermine la forme de cette manifestation : c'est Elstir qui donne forme au coucher de soleil. Le narrateur, après avoir entendu la Berma interpréter l'œuvre d'un dramaturge moderne, remarque cette singularisation à laquelle procède le jeu de l'actrice, et le compare lui-même à l'art d'Elstir :

¹⁸⁰ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000, p. 73.

¹⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964, p. 16.

Je compris alors que l'œuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près indifférente en soi-même, pour la création de son chef-d'œuvre d'interprétation, comme le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est, par elle-même, un chef-d'œuvre. [...] Ainsi dans les phrases du dramaturge moderne comme dans les vers de Racine, la Berma savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'œuvre à elle, et où on la reconnaissait comme, dans les portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre. (*RTP*, II, 351)

C'est probablement toujours à Elstir que pense le narrateur dans cette dernière comparaison, lui qui avait remarqué, en commentant sa première visite dans l'atelier du peintre : « On sent bien à voir les uns à côté des autres dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir, que ce sont avant tout des Elstir. » (*RTP*, II, 207)

2.3. *La leçon d'Elstir et de Van Velden*

À travers les peintres Elstir et Van Velden, les narrateurs proustien et simonien décrivent une relation complexe au monde qu'actualise la peinture, en insistant cependant chacun sur l'un des deux pôles de cette relation. Dans leur interprétation de l'art pictural, les narrateurs distinguent tous deux un ordre intellectuel (fortifié par l'habitude, la culture) et un ordre sensible : comme le narrateur simonien oppose les images communes du corps féminin au vert, à la nacre et aux parfums en lesquels le peintre les trans-forme, le narrateur proustien affirme que la peinture d'Elstir enlève aux choses leur nom habituel pour les renommer selon les impressions véritables qu'elles laissent en nous. Les

narrateurs distinguent en somme deux types de rapport au monde : le premier, général, commun, plus largement culturel chez Simon et intellectuel chez Proust, renvoie à une *appréhension* strictement mentale du monde ; le second, particulier, renvoie à une *réception* sensible du monde, nécessairement singulière. La peinture, pour les deux narrateurs, participe de ce second rapport au monde ; plus précisément, elle l'instaure, et révèle au spectateur la force de son authenticité. Du même coup, elle révèle également les failles du rapport au monde contre lequel elle s'érige, faisant éclater les repères, culturels comme intellectuels. Ainsi, comme Elstir qui, en « ôtant leur nom » aux choses, défait la création divine, Van Velden, derrière les « épaisseurs de peinture », fait entendre une voix « déphasée », qui se dissout en grognements. La peinture, pour les narrateurs proustien et simonien, crée un rapport au monde qui comprend le renversement d'un autre rapport au monde.

Les deux narrateurs saisissent le rapport du monde instauré par la peinture à partir de l'un des deux termes qu'il implique. Le narrateur simonien, qui voit Van Velden en train de travailler, remarque la propagation du peintre – du sujet sentant qui se trouve en lui – dans les choses qu'il peint. Le narrateur proustien, qui voit des marines achevées d'Elstir, remarque la fenêtre qu'elles ouvrent sur le monde, le transport poétique par lequel elles font voir l'être de la nature. Mais le rapprochement qu'autorise le narrateur proustien lui-même entre l'art d'Elstir et celui de la Berma indique que le dévoilement du monde offert par les marines du peintre dépend d'une incarnation, d'un corps à corps avec le monde, tel celui auquel se livre Van Velden. Le jeu de la Berma, tel que le reçoit le narrateur

proustien à sa deuxième écoute, réalise le paradoxe que le narrateur simonien définit devant le peintre à l'œuvre, qui tente à la fois un anéantissement et une sublimation. Comme l'affirme A. Simon, « en jouant, la Berma offre le paradoxe étrange d'une dépersonnalisation qui est le comble de la personnalisation et de l'interprétation : l'actrice n'est plus ni la Berma, ni la Phèdre de Racine, mais un mixte des deux, le lien incontournable entre l'autre et le même ¹⁸² ». Dans la dépersonnalisation, la Berma s'anéantit comme Van Velden : elle passe toute entière dans l'autre, elle devient *la* Phèdre de Racine. Et c'est dans cette dépersonnalisation que la Berma révèle son talent propre, singulier, et atteint le « comble de la personnalisation », la « sublimation » de Van Velden. Phèdre a besoin de la Berma pour prendre corps, et la Berma a besoin de Phèdre pour s'accomplir, se réaliser, être l'actrice qu'elle est. Et cette relation n'est jamais dialectique : la Berma, pour reprendre les termes d'A. Simon, est le « *lien* incontournable entre l'autre et le même », c'est-à-dire que jamais elle ne les fait se perdre l'un dans l'autre, se confondre. De même, la toile de Van Velden fait non pas se fusionner mais se rejoindre, se réconcilier les deux parties du peintre. Jonction, réconciliation, la toile fait coexister les deux parties du peintre, son corps et le monde dans lequel il se répand pour le trans-former en couleurs, le faire voir tel qu'il « est, poétiquement ». Si les marines d'Elstir rappellent au héros proustien certains moments où il a entraperçu la nature différemment, c'est qu'elles lui révèlent sa propre vision, et font ainsi le « lien » entre le monde extérieur et lui-même : vision mise en forme du peintre « anéanti » et devenu un pur sujet sentant, la toile devient le lien entre le monde qu'elle transforme en

¹⁸² Anne Simon, *op. cit.*, p. 76.

couleurs et *tout* Sujet sentant. Et comme c'est le jeu de la Berma qui relie le spectateur à *la* Phèdre, ne laissant oublier l'actrice que parce qu'elle s'y est totalement incarnée, les toiles d'Elstir relient celui qui les regarde à un monde dans lequel le peintre s'est incarné. C'est bien cette incarnation qui fait qu'un portrait peint par Elstir est invariablement un portrait d'Elstir.

La description de la photographie de l'atelier, dans *Histoire*, et celle de la rencontre avec Elstir, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, permettent aux narrateurs des deux « recherches » de définir l'espace de l'œuvre d'art. Plus précisément, ils cherchent à circonscrire la distance qui sous-tend cet espace, aussi vaste – ou aussi restreinte – que celle qui va du sujet au monde, et aussi restreinte – ou aussi vaste – que celle qui va du sujet à lui-même. La description du travail de Van Velden et celle des marines d'Elstir s'éclairent l'une l'autre : elles montrent les deux faces d'un même rapport au monde, dont l'œuvre d'art constitue le lieu propre. Dans la mesure où ce rapport a lieu entre un sujet sentant et le monde qu'il sent, ses deux termes se comprennent l'un l'autre : le monde est compris dans le sujet sentant – c'est-à-dire sentant *quelque chose* –, et le sujet est compris dans le monde senti – c'est-à-dire senti *par un sujet*. Ainsi défini, le rapport entre le sujet et le monde est toujours un rapport du sujet à soi, et, inversement, le rapport réflexif du sujet à soi est toujours un rapport entre lui et le monde. Le narrateur simonien, qui voit la toile « de champ » et le peintre à l'œuvre, insiste sur la réconciliation du sujet scindé qui se produit sur la toile. Le narrateur proustien, qui, devant les marines d'Elstir, voit le port de Balbec

transformé et révélé, insiste sur la réunion qu'opère la toile entre le sujet et le monde extérieur.

Pour reprendre les termes utilisés par F. Leriche, c'est un Je pur, fondamental, qui s'exprime dans l'œuvre picturale. Il ne reste plus rien sur la toile de l'*individu* Elstir, ou de l'*individu* Van Velden, et cette abolition dans l'espace de la toile permet une expression authentique du peintre en tant que sujet, en tant que Je fondamental. La peinture montre aux protagonistes proustien et simonien une réalisation du sujet qui passe par la mise en forme de ses sensations authentiques, c'est-à-dire véritablement sensibles, *esthétiques*. En cette mise en forme de son rapport au monde, le sujet se réconcilie avec lui-même, dans la mesure où sa propagation à l'extérieur de lui-même devient pleinement intériorisée, n'est plus déterminée par aucun facteur étranger, extérieur, toute entière concentrée en lui. Cet accomplissement constitue un paradoxe que ne cesse d'actualiser l'œuvre picturale.

3. Situations des protagonistes proustien et simonien

3.1. Intensité(s) de l'apprentissage phénoménologique

Devant les marines d'Elstir, le protagoniste proustien fait l'apprentissage d'un certain exercice de la vision qui ne correspond pas à la vision ordinaire, normale, et qui comprend une mise à distance de l'ensemble des repères qui la régissent. Cet apprentissage a déjà commencé pour lui : il a déjà vu furtivement les

frontières entre la terre et la mer se brouiller. Plus fortement encore, il a déjà pressenti, dans sa vision des clochers de Martinville (*RTP*, I, 177-179) et des arbres d'Hudimesnil (*RTP*, II, 76-79), le dévoilement possible d'une vérité essentielle. Sa rencontre avec Elstir lui fera entrevoir que la vérité, précisément, ne se trouve pas « derrière » les clochers ni les arbres, « derrière » la terre et la mer confondues, mais plutôt à *même* le « spectacle » (*RTP*, I, 65) qu'offrent ces réalités aperçues, et qu'il s'agit de « recevoir », non de posséder. Si une vérité est atteignable, saisissable, elle réside dans une certaine manière de faire corps avec le « spectacle » du monde, de faire le « lien », pour reprendre le terme d'A. Simon.

Dans un article sur Merleau-Ponty et Proust, Jean-Yves Pouilloux définit le long parcours du protagoniste de la *Recherche* comme le passage d'un rapport au monde à un autre :

Cet acheminement vers une position autre, cet arrachement à un sol qu'il est très difficile de quitter, c'est-à-dire la conception d'un sujet comme un sujet, la conception d'un objet comme un objet, la conception d'un regard comme ce qui prend possession du spectacle du monde mis à disposition, placé sous les yeux, [prend] beaucoup de temps. C'est ce qu'on pourrait appeler renoncer à la façon naturelle, la façon commune de « voir ». ¹⁸³

Cet apprentissage est long parce qu'il est en grande partie négatif. En effet, le plaisir que ressent le protagoniste proustien à la vue des clochers de Martinville et des arbres d'Hudimesnil porte une douleur, le sentiment d'un échec : l'impossibilité d'atteindre la cause de ce plaisir, et donc de le nommer. La

¹⁸³ Jean-Yves Pouilloux, « Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant », dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, dir. Anne Simon et Nicolas Castin, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 98-99.

résolution de cet échec passera par un déplacement dans la conscience du protagoniste de la « cause » du plaisir ressenti, qui, sans quitter définitivement les clochers ni les arbres, investira le sujet qui les perçoit, se logera dans son rapport au monde. Au terme de son parcours, le protagoniste proustien prend conscience, selon les termes de J.-Y. Pouilloux, « qu'écrire n'a de sens que s'il s'agit de rejoindre la vérité de [s]on rapport au monde ¹⁸⁴ ». Dès lors, il se « trouve jeté dans une aventure où [lui] font défaut les repères et les certitudes, où ce qu'[il] rencontre ne peut se couler dans les phrases qu'[il] conna[ît] déjà, dans l'agencement syntaxique, dans la répartition des pronoms et des adjectifs dont [s]a parole quotidienne est familière. ¹⁸⁵ » Comme Elstir, il doit enlever leur nom aux choses et leur en donner un autre qui corresponde au spectacle qu'elles offrent à la vision première ; il doit se dépouiller des notions de son intelligence, de ce qu'il sait – et qui n'est pas à lui.

Ces failles du langage familier, dont le protagoniste proustien doit prendre conscience, le protagoniste simonien est, pour ainsi dire, né dedans. Nous touchons ici le premier et principal nœud sur lequel bute la comparaison entre les « recherches » proustienne et simonienne. Nous avons entamé notre lecture en faisant dialoguer les phénoménologies que déploient les deux « recherches » dans leur mise en scène de l'atelier du peintre. Le dialogue s'est fait aisément, sans heurt ; les deux textes se laissent facilement « accorder ». Il aurait été possible de

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁵ *Id.*

poursuivre plus longuement le dialogue¹⁸⁶ : sur le plan phénoménologique, les œuvres de Proust et de Simon sont très proches, de proches « parentes », effectivement. Il n'est pas anodin, sur ce point, que Merleau-Ponty ait intégré la lecture de ces deux œuvres au déploiement de sa pensée, dans ses ouvrages¹⁸⁷ comme dans ses cours au Collège de France¹⁸⁸. Les œuvres proustienne et simonienne se caractérisent toutes deux par un effort de « *faire parler ce qui est senti*¹⁸⁹ », pour reprendre les termes de Merleau-Ponty. Chez les deux auteurs, ce « *faire parler* » consiste en un travail de création : il ne s'agit pas de convertir en mots le vécu, le senti, mais de lui donner une forme propre. Cette mise en forme procède d'une transformation, d'un décroisement de la pensée dans le langage : les œuvres de Proust et de Simon donnent lieu à un « dévoilement du monde sans pensée séparée¹⁹⁰ », comme l'écrit Merleau-Ponty à propos de *La Route des Flandres*. La phénoménologie de Merleau-Ponty situe l'accès à l'Être dans une participation qui est invention, création : « L'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience.¹⁹¹ » En ce sens, la littérature en général, et l'œuvre de Proust en particulier, apparaissent au philosophe comme une « *inscription de l'Être*¹⁹² ».

¹⁸⁶ Robin Lefere propose de suivre cette voie dans son article sur Simon et Proust, où il présente quelques pistes pour une phénoménologie comparée proustienne et simonienne (« Claude Simon et Marcel Proust », *loc. cit.*, p. 96-97).

¹⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁸⁸ Voir notamment les « Notes de cours " Sur Claude Simon " », prés. Stéphanie Menase et Jacques Neefs, *Genesis*, no 6, 1994, p. 133-164.

¹⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », dans *Entretiens*, Rodez, Subervie, no 31 : *Claude Simon*, dir. Marcel Séguier, 1972, p. 45 ; l'auteur souligne.

¹⁹⁰ *Id.*, « Notes de cours " Sur Claude Simon " », *loc. cit.*, p. 140.

¹⁹¹ *Id.*, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 251 ; l'auteur souligne.

¹⁹² *Id.* ; l'auteur souligne.

Mais arrêtons-là le dialogue phénoménologique, qui nous éloigne de notre objet d'étude, lequel n'est pas d'ordre thématique ni philosophique. En effet, si les discours phénoménologiques proustien et simonien, sur le plan philosophique, vont dans le même sens, ils ont des implications différentes dans le cadre de la fiction dans laquelle elles s'insèrent. Ce sont ces implications différentes qui doivent nous intéresser dans le cadre de cette étude, car elles déterminent les modalités d'accomplissement de chacune des « recherches » proustienne et simonienne.

Ce que le protagoniste proustien doit apprendre au fil d'un long parcours s'impose pour ainsi dire d'un seul coup au protagoniste simonien lors de son expérience de la guerre, en laquelle culminent les pertes qu'il a subies. La guerre représente pour le protagoniste simonien l'innommable même : un abîme sépare la réalité conceptuelle qu'il associe au mot « guerre » et ce qu'il sait *être* la guerre, la guerre telle qu'il l'a vécue, expérimentée. Dans la cinquième section d'*Histoire*, le protagoniste tente d'expliquer à son oncle Charles le trouble dans lequel l'a plongé son expérience de la guerre d'Espagne, plus particulièrement une fusillade dans laquelle il s'est retrouvé pris à Barcelone. Charles demande alors ironiquement à son neveu si ses livres de classe ne parlaient pas de « ces choses-là », desquelles il ne semble pas être « au courant » : « Est-ce que ce n'était pas écrit dans tes livres de classe ? On t'avait pourtant bien dit j'imagine qu'il y avait du sang et des morts seulement... » (*Hi*, 152). Le neveu proteste : « Non Ce n'est pas ça » (*id.*), mais, incapable de s'exprimer, il laisse son oncle le relayer dans sa tentative de mise en mots de son expérience :

... entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux de feu, de noir, de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel, ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après coup (*id.*).

Le protagoniste de la « recherche » simonienne est projeté violemment dans le brouillage des frontières apparu un bref instant au protagoniste proustien devant le port de Balbec. Tandis que ce dernier, « à l'abri » derrière sa fenêtre, contemple un spectacle duquel il peut s'approcher peu à peu, qu'il peut rejoindre au fur et à mesure que sa vision s'y adapte et reconfigure ses lois, le protagoniste simonien est propulsé tout entier et d'un seul coup dans le renversement de l'ordre du monde. Dès lors, il est lui-même impliqué dans ce renversement : non seulement il voit la terre se confondre avec le ciel, l'air avec la matière, mais il se mêle lui-même à ces éléments, la terre pénétrant son corps et son corps s'éparpillant dans les fragments de matière charriés par l'air. Confondant les éléments, des réalités aussi opposées que le bruit et le silence, ce chaos mène à une indistinction fatale pour le langage. En lui, la terre n'est plus la terre mais un mélange innommable d'air, de matière, de feu, de bruit et de silence. Aussi le mot « terre » devient-il caduc, inapte à décrire cette réalité de la terre. La faille du mot s'avère globale : la réalité dont il doit rendre compte l'excède infiniment, démesurément. Il apparaît au protagoniste simonien que si les mots peuvent être éloignés à ce point de la

réalité, c'est que le langage, fondamentalement, ne correspond pas à l'expérience, renvoie à une réalité étrangère.

3.2. *Georges contre Pierre ou voir contre savoir dans La Route des Flandres*

Georges, dans *La Route des Flandres*, constate que la guerre qu'il a vécue, à laquelle il a survécu, seul parmi des milliers d'hommes, consacre l'inanité non seulement du mot « guerre » mais de tous les mots, de l'ensemble du langage et de la pensée qu'il sert :

mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade d'homme, ou plus encore : *la disparition de toute idée de tout concept* si bien que pour finir le général ne trouva plus aucune raison qui lui permît de continuer à vivre non seulement en tant que général c'est-à-dire en tant que soldat mais encore simplement en tant que créature pensante et alors se fit sauter la cervelle (*RF*, 282 ; nous soulignons).

La guerre apparaît au protagoniste de *La Route des Flandres* comme un chaos tel qu'aucun système, aucun moyen de mise en ordre du réel, aucune tentative de représentation ne lui survit. Dans un passage célèbre de *La Route des Flandres*, pendant le cantonnement des soldats avant l'effondrement de leur régiment, Georges reçoit une lettre de ses parents, Pierre et Sabine, dans laquelle son père, pour une rare fois, s'adresse à lui :

Il a même trouvé l'autre jour le moyen de se réserver (et je t'assure que si tu connaissais ma mère tu te rendrais compte de l'exploit, de la volonté, et par conséquent du degré d'émotion, de désarroi, que cela représente) cinq lignes sur les insipides lamentations qu'elle

répand tout au long de ces lettres [...], pour ajouter au concert ses propres lamentations en me faisant part de son désespoir à la nouvelle du bombardement de Leipzig et de sa paraît-il irremplaçable bibliothèque... (RF, 209-210)

Contrairement à Pierre, Georges ne voit dans la perte de cette bibliothèque qu'un inévitable retour des choses :

... à quoi j'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous ces bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. (RF, 211)

À quoi peuvent servir le savoir livresque et l'expression de la pensée, demande Georges, s'ils s'avèrent impuissants à empêcher la destruction du monde qu'ils œuvrent à comprendre et à rendre meilleur ? L'échec du langage est total, et s'étend sur les plans rationnel et éthique : il entraîne avec lui la bibliothèque de Leipzig comme le général du régiment de Georges, dont la vie « non seulement [...] en tant que soldat mais encore simplement en tant que créature pensante » (RF, 282) devient irrecevable, dont la guerre rend patente l'inanité.

Georges oppose le *savoir* de Pierre à la *vision* que permet, ou plutôt à laquelle contrait l'expérience de la guerre. Pierre se définit dans *La Route des Flandres* par sa foi inébranlable en la rationalité et la culture livresque : « Étant le fils de paysans analphabètes, il est tellement fier d'avoir pu apprendre à lire qu'il est intimement persuadé qu'il n'y a pas de problème, et en particulier celui du bonheur de l'humanité, qui ne puisse être résolu par la lecture des bons auteurs. » (RF, 209) Pierre appréhende le monde au moyen de différents systèmes

philosophiques, et ne le reçoit qu'en l'endiguant dans ces cadres. Aussi Georges, pensant à son père, se l'imagine-t-il « le regard perdu dans le vide derrière les lunettes inutiles » (*RF*, 32). En effet, puisqu'il est tout entier absorbé par des explications rationnelles du monde, le regard de Pierre porte sur du vide, il manque *déjà* le monde visible ; d'où l'inutilité de l'affiner avec des lunettes. À la veille de son départ pour la guerre, Georges a une conversation avec son père. Se rappelant cet entretien, il revoit « son père *regardant* toujours *sans le voir* le boqueteau de trembles palpitant faiblement dans le crépuscule » (*RF*, 34 ; nous soulignons). Pierre est aveugle au monde qu'il croit pourtant comprendre : il regarde mais ne *voit* pas, il a une conception mentale du monde qui ne renvoie qu'à elle-même. « Emprisonn[é] » (*RF*, 219) physiquement par son obésité (*RF*, 31-32, 210, 219-220), par la masse de chair qui étouffe ses sens et empêche le monde de venir à lui, il est de surcroît emprisonné mentalement par des abstractions qu'il juge plus réelles qu'une réalité qu'il s'avère incapable de recevoir et d'éprouver.

Le personnage de Pierre est fortement lié à son lieu privilégié de travail, un kiosque situé dans le jardin de la demeure familiale, et où il va régulièrement s'isoler (du bavardage de sa femme en premier lieu, puis du reste du monde) pour écrire. Le kiosque est caractérisé par sa pénombre (*RF*, 32, 35, 210), par la lumière « crépusculaire » (*RF*, 229) que laissent passer ses « vitres multicolores » (*RF*, 31). Tout contribue à couper Pierre du monde extérieur, du visible, à commencer par son corps, puis son esprit, puis son environnement même, qu'il choisit et aménage à son image, le kiosque aux carreaux teintés redoublant les

cages charnelle et conceptuelle qui l'emprisonnent. En superposant différentes images de la cage autour de Pierre, la narration fait de son intellectualisme une forme d'autisme incurable. Pour Georges, son père est indissociable de son kiosque, sorte de prolongement de sa chair devenue insensible et de son esprit clos sur lui-même : « pouvant le voir [...] dans la pénombre du kiosque crépusculaire où à travers les carreaux de verres de couleur le monde apparaissait unifié, fait d'une seule et même matière, verte, mauve ou bleue, enfin *réconcilié* » (*RF*, 229 ; nous soulignons). Pierre, dans son kiosque, voit le monde « réconcilié » ; cette réconciliation est diamétralement opposée à celle que met en œuvre le peintre Van Velden, et à laquelle assiste le protagoniste d'*Histoire*. Le monde apparaît « réconcilié » à Pierre dans la stricte mesure où, précisément, il ne le *voit* pas ; dans son kiosque, le monde est « enfin réconcilié » *avec la conception* qu'il en a, et qu'il déploie sur ses feuilles de papier, unifiée, lisse et étale. Or cette réconciliation n'est possible que dans le kiosque, où les carreaux teintés et la lumière crépusculaire masquent le monde. Pierre travaille en vase clos à une réconciliation entièrement factice et sans portée réelle, sa fine écriture secrète sans trêve, comme dans un éternel recommencement des « griffonnages sans autre existence réelle que celle attribuée à eux par un esprit lui non plus sans existence réelle pour représenter des choses imaginées par lui et peut-être aussi dépourvues d'existence [...] » (*RF*, 230).

L'opposition entre les réconciliations opérées respectivement par Pierre et Van Velden est confortée par une caractéristique commune aux deux personnages : leurs « excroissances ». Le pinceau de Van Velden, rappelons-le, est décrit dans

Histoire comme « une baroque excroissance », comme « quelque organe bizarre [...] paradoxalement issu [...] de l'obscur montagne de muscles et d'os dont toutes les forces [...] semblent converger [...] vers cet infime et dérisoire prolongement » (*Hi*, 277). Le peintre (la « montagne de muscles de d'os ») fait converger toutes ses forces (physiques) vers le pinceau, qui devient littéralement un prolongement de lui-même – c'est-à-dire de son *corps*. Le pinceau, dès lors, est le lieu d'une extrême concentration, d'une intense densification de l'activité du corps voyant, en vertu de laquelle le monde *vu* (ici un corps féminin étendu sur une couverture) peut être trans-formé en couleurs, en parfums et en textures. Van Velden fait de son pinceau un « organe bizarre » qui prolonge son corps ; Pierre a aussi un « organe » supplémentaire : ce sont les feuilles de papier qu'il emporte toujours avec lui et recouvre de sa fine écriture. Cet organe supplémentaire, cependant, prolonge l'activité de son *esprit*, venue suppléer à l'inefficacité de son corps rendu caduc :

[...] son père assis dans le kiosque aux vitres multicolores [...] où il passait ses après-midi à travailler, couvrir de sa fine écriture raturée et surchargée les éternelles feuilles de papier qu'il transportait avec lui d'un endroit à l'autre dans une vieille chemise aux coins cornés, comme une sorte d'inséparable complément de lui-même, d'*organe supplémentaire* inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres (les muscles, les os accablés sous le monstrueux poids de graisse et de chairs distendues, de matière devenue impropre à satisfaire par elle-même ses propres besoins de sorte qu'elle semblait avoir inventé, sécrété comme une sorte de sous-produit de remplacement, *de sixième sens artificiel, de prothèse omnipotente fonctionnant à l'encre et à la pâte de bois*) [...] (*RF*, 31-32 ; nous soulignons ; voir également *RF*, 230).

L'organe supplémentaire de Pierre est une « prothèse », une construction artificielle qui vient pallier un manque ; à l'opposé, le pinceau de Van Velden est une excroissance naturelle et d'une acuité intrinsèque, « de même que chez ces

monstres animaux – crustacés, pachydermes – doués d’un sens – ouïe, odorat – d’une finesse incroyable, exquise contrepartie à la grossièreté ou la laideur de leur corps » (*Hi*, 277). Dans l’énonciation de Georges, Pierre apparaît comme un tel monstre, « pachydermique, massif, presque difforme » (*RF*, 210), doué cependant d’aucun sens particulier, réduit à utiliser sa prothèse d’encre et de pâte de bois pour « fonctionner », pour être au monde. À la densité de l’activité du peintre, à l’engouffrement de toutes ses forces dans l’infime pinceau s’oppose l’étalement du travail de Pierre, son écriture se prolongeant indéfiniment sur des feuilles de papier qui ne peuvent que s’ajouter les unes aux autres, augmentant toujours son poids, le rendant toujours moins mobile. Pierre, à travers son écriture, s’étend sur le papier, s’étale, puis se ferme au monde extérieur, toujours plus reclus, enfermé dans son esprit déjà enfermé dans son corps et renfermé dans son kiosque. Van Velden, dans un mouvement inverse, se resserre, se concentre dans son pinceau et s’ouvre tout entier vers l’extérieur, entre dans un corps à corps authentique avec le monde dont rend compte son œuvre.

3.3. *Échec de la vision de Georges*

Le regard de Georges se dresse contre celui de Pierre, qui regarde sans voir, et uniformise un monde qui n’apparaît réellement que mouvant et multiforme. C’est un regard de peintre que le narrateur de *La Route des Flandres* tente de mettre à l’œuvre. Lorsque nous lisons un roman de Simon, écrit Merleau-Ponty, « nous

sommes installés au milieu d'un *visible* que nous ne *savons* pas ¹⁹³ », que nous ne re-connaissons pas, que nous voyons véritablement pour la première fois. Le narrateur de *La Route des Flandres*, tout comme Elstir, veut « ne pas exposer les choses telles qu'il sai[t] qu'elles [sont], mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (*RTP*, II, 194). Le peintre, affirmait le narrateur proustien, doit « se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence [...], oubli[er] tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi) » (*RTP*, II, 196). La guerre a forcé Georges à se dépouiller des notions de son intelligence, elle les lui a violemment dérobées, sans retour possible. Conscient de l'extrême difficulté de dire la guerre, c'est-à-dire de la mettre en forme dans un langage qui récusé intrinsèquement le chaos qu'elle constitue, il tente de la faire voir en sortant des normes langagières, en défaisant les rouages du langage quotidien. Comme l'affirme Dominique Viart dans son essai sur *La Route des Flandres*, le texte simonien « à la fois manifeste qu'on ne peut dire la guerre et cependant la fait véritablement *voir*. Comme on ne l'a jamais vue. C'est-à-dire comme une débâcle de matière où se perd le récit, comme un enchevêtrement d'instincts que ne peut maîtriser aucun discours ¹⁹⁴ ». Et en effet, l'énonciation, à la fin de *La Route des Flandres*, se solde par un échec : la vision que met en œuvre l'énonciation de Georges ne trouve aucune forme pérenne, ne résiste pas à la force destructrice de la guerre. À l'opposé de son père qui ne voit pas, qui *regarde sans voir*, Georges *voit* « trop » – et donc n'arrive plus à *regarder* et à ériger la moindre représentation ; le monde s'impose si fortement et

¹⁹³ *Id.*, « Notes de cours “ Sur Claude Simon ” », *loc. cit.*, p. 151 ; nous soulignons.

¹⁹⁴ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 214.

particulièrement à lui qu'il récuse toute mise à distance, et donc toute possibilité de mise en forme qui le rende compréhensible.

L'expérience de Georges se caractérise notamment par une réduction de son champ de vision. Pendant sa fuite dans les bois après le massacre de son régiment, il se cache de l'ennemi, couché à ras le sol, tentant de s'enfoncer et de disparaître dans la terre : « [...] et tout ce qu'il pouvait voir maintenant (couché de tout son long sur le ventre dans l'herbe du fossé [...]) c'était l'étroite bande horizontale à quoi, pour lui, *se réduisait à présent le monde*, limitée en haut par la visière de son casque, en bas par l'entrecroisement des brins d'herbe du fossé juste devant ses yeux [...] » (*RF*, 227). Le champ de vision est réduit au maximum par les conditions précaires imposées par la guerre, qui rendent impossible tout regard englobant ou surplombant sur le monde. Or cette réduction, loin de faciliter la vision, en permettant plus de précision, par exemple, la brouille, jusqu'à y rendre méconnaissables les éléments les plus simples, les plus familiers : « [...] les brins d'herbe du fossé juste devant ses yeux flous, puis plus nets, puis non plus des brins d'herbe : une tache verte dans le vert crépuscule, allant se rétrécissant puis cessant à l'endroit où le chemin empierré débouchait sur la route » (*id.*). Dans *La Route des Flandres*, l'esprit ne peut plus outrepasser ce que reçoivent les sens. Georges voit « trop » en ce sens que sa vision « déborde » constamment son esprit, et demande un déchiffrement continu qui maintient le sujet en plein vertige.

Si Georges voit « trop », le protagoniste de la *Recherche* voit, si l'on peut dire, « juste assez » – même si sa vision lui semble manquer de puissance. En voyant le ciel et la mer se confondre dans le port de Balbec, le protagoniste proustien, placé derrière sa fenêtre, garde un pied dans le monde familier : si le spectacle devient trop déroutant, il n'a qu'à détourner son regard et fermer les volets. Pendant le bref instant où s'exerce sa vision première, il voit sa vision ordinaire, ses repères familiers s'ébranler : le monde tel qu'il croit le connaître vacille, mais se redresse presque aussitôt et reprend son apparence ordinaire, normale, quotidienne. L'ébranlement ressenti ne dépend pas d'un désastre extérieur : il n'entame pas l'intégrité du sujet, et révèle les manques de sa vision courante sans consacrer sa faillite. Dans *Le Temps retrouvé*, en revenant sur les différentes expériences extatiques qui ont marqué sa vie, le protagoniste proustien affirme qu'elles auraient pu s'avérer menaçantes, si leur durée s'était le moindrement prolongée :

[...] j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où il apparaissait, à faire réapparaître dès qu'il m'avait échappé, ce Combray, cette Venise, ce Balbec envahissants et refoulés [...]. Et si le lieu actuel n'avait pas été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance ; car ces résurrections du passé, dans la seconde qu'elles durent, sont si totales qu'elles [...] forcent [...] notre personne tout entière à se croire entourée par eux, ou du moins à trébucher entre eux et les lieux présents, dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir. (*RTP*, IV, 453-454)

Le protagoniste proustien, de fait, ne perd jamais connaissance. Il n'y a ni désastre ni chaos chez Proust, ni renversement brutal et définitif. Le protagoniste proustien découvre peu à peu, au fil de différentes expériences extatiques, le caractère factice de la vision familière (du monde, des autres, de soi). Son parcours le mènera finalement, pour reprendre les termes de J.-Y. Pouilloux, à

« renoncer [...] à la façon commune de “ voir ” ». Que la façon commune de voir exclue la vision première, le protagoniste simonien ne l'apprend pas aux hasards de couchers de soleils entrevus, dans l'indicible mais intense plaisir procuré par des clochers ou des arbres au détour d'une promenade, par un pas de côté dans la cour d'un hôtel, mais dans l'imminence de la mort et l'éclatement de tous ses repères, du monde et de son propre corps. Tandis que le protagoniste proustien éprouve de la difficulté à retenir sa vision première, à la faire perdurer en lui pour atteindre en elle une vérité, le protagoniste simonien éprouve au contraire de la difficulté à l'atténuer, à mettre un frein à la destruction qu'elle continue d'opérer en et autour de lui.

C'est ce frein que Georges, dans *La Route des Flandres*, ne parvient pas à poser. Son expérience de la guerre l'a si fortement impressionné, a laissé en lui le souvenir de sensations si particulières et profondes qu'elles ne cessent de resurgir, d'assaillir sa conscience, la soumettant chaque fois à leur extrême particularité. Le souvenir, dans *La Route des Flandres*, est à ce point vif qu'il ne s'agit plus à proprement parler de souvenir : son expérience passée de la guerre envahit le présent de Georges jusqu'à s'y substituer, jusqu'à constituer intégralement le présent. Dans l'énonciation de Georges, passé et présent s'enchevêtrent inextricablement. À la fin du roman, ils en viennent à se confondre presque parfaitement :

[...] mes bras l'enserrant [Corinne] se croisant sur son ventre sentant contre moi ses reins couverts de sueur les mêmes coups sourds le même bélier nous ébranlant tous deux comme un animal allant et venant cognant allant et venant violemment dans sa cage puis peu à peu je commençai à voir de nouveau, distinguer le

rectangle de la fenêtre ouverte et le ciel plus clair et une étoile puis une autre et une autre encore, diamantines froides immobiles tandis que respirant péniblement j'essayais de dégager une de mes jambes prise sous le poids de nos membres [les membres des soldats entassés dans le wagon de prisonniers] emmêlés nous étions comme une bête apocalyptique à plusieurs têtes plusieurs membres gisant dans le noir, je dis Quelle heure peut-il être ? et lui Qu'est-ce que ça peut faire qu'est-ce que tu attends Le jour ? qu'est-ce que ça changera Tu as tellement envie de voir nos sales gueules ? j'essayai de respirer d'écarter ce poids de sur moi de trouver l'air puis je ne sentis plus de poids, seulement dans l'ombre des mouvements furtifs silencieux, je me réveillai tout à fait je dis Qu'est-ce que tu fais ? elle [Corinne] ne répondit pas [...] (RF, 276).

Ici, passé (corps emmêlés dans le wagon de prisonniers) et présent (nuit avec Corinne) se confondent à un point tel que Georges devient inapte à les discerner. À force d'envahir la conscience et de ré-impressionner le sujet, les souvenirs cessent d'en être ; en eux s'abiment passé *et* présent, emportant avec eux le sujet qui cherche à les dire et à *se* dire à travers eux.

Le sujet énonciateur, dans *La Route des Flandres*, ne peut finalement opérer aucune construction, ne peut rien dire, sinon sa difficulté à (se) dire. À la fin de *La Route des Flandres*, il n'y a plus de *sujet* de l'énonciation ; il n'y a qu'une énonciation livrée à des impressions menaçantes et un sentiment d'incompréhension totale. À force de réinvestir le présent de la conscience, à force de se « présentifier », les souvenirs de Georges se condamnent à l'effacement. Au deuxième tiers du roman, Georges se rappelle une fois de plus des paroles échangées avec Blum, alors que les deux camarades tentent d'élucider les derniers gestes de leur capitaine, de Reixach. Se remémorant l'échange,

Georges n'est plus certain d'attribuer correctement les paroles prononcées à leur émetteur :

[...] et Georges : « Mais... », et Blum : « [...] », et Georges (à moins que ce ne fût toujours Blum, s'interrompant lui-même, bouffonnant, à moins qu'il (Georges) ne fût pas en train de dialoguer sous la froide pluie saxonne avec un petit juif souffreteux [...] mais avec lui-même, c'est-à-dire son double, tout seul sous la pluie grise, [...] ou peut-être des années plus tard, toujours seul (quoiqu'il fut maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme), toujours en tête-à-tête avec ce double, ou avec Blum, ou avec personne) [...] (*RF*, 175-176).

Continuellement « présentifiés », les souvenirs de Georges se brouillent : ils font entendre des voix indistinctes, impersonnelles. À la fin du roman, l'énonciation ne présente plus que « deux voix *sans visage* alternant se répondant dans le noir *sans plus de réalité* que leur propre son, disant des choses *sans plus de réalité* qu'une suite de sons, continuant pourtant à dialoguer : au commencement seulement deux morts en puissance, puis quelque chose comme deux morts vivants [...] » (*RF*, 263 ; nous soulignons). Georges en vient à douter de la réalité même de son expérience passée, pourtant si vive, si indubitable, si « certaine » : « Mais l'ai-je vraiment vu [l'assassinat ou le suicide du capitaine de Reixach] ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux piétinant leurs ombres [...] » (*RF*, 296). Georges est finalement dépossédé de son passé comme de son présent, auquel il confiait le seul rôle de mettre en forme l'expérience passée. L'énonciation de Georges, ainsi, œuvre à rendre sensible un passé dans lequel elle finit par s'enliser, emportant tout avec elle ; dominée par des impressions trop vives, elle repousse toute mise en forme pérenne dans le présent, laissant

finalement le sujet devant un « monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux comme une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps. » (RF, 296)

La fin de *La Route des Flandres*, on le constate, nous amène bien loin de la *Recherche* proustienne. La fragmentation (du sujet, du monde), la dispersion, l'effritement sont présents mais ne sont jamais consommés chez Proust, comme ils le sont à la fin de *La Route des Flandres*. Chez Proust, ils résistent certes à l'énonciation, lui font obstacle, mais celle-ci les surmonte, pourrait-on dire, avec un surcroît de triomphe, d'autant plus forte et puissante qu'elle a (com)pris ce qui semblait imprenable, réuni ce qui semblait irrémédiablement désuni, réconcilié ce qui semblait irréconciliable (le sujet avec lui-même). Or *La Route des Flandres* constitue précisément l'envers de la « recherche du temps perdu » simonienne, sa face « sombre », pourrions-nous dire. Tout est en place dans le roman de 1960 pour que soit entamée une « recherche du temps perdu », *sauf* un élément capital, un matériau à partir duquel l'énonciation, dès *Histoire*, pourra mettre un certain frein à « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps », auquel est finalement livré le sujet énonciateur de *La Route des Flandres*.

Avant de poser ce matériau et d'en définir les caractéristiques, il convient de faire un premier détour par une œuvre de jeunesse de Simon, *La Corde raide*, qui énonce l'impossibilité de toute « recherche du temps perdu ». Nous voulons revenir à ce point initial de l'œuvre simonienne, où elle se définit *contre* l'œuvre

proustienne, afin de mieux comprendre comment et pourquoi, malgré ce désaveu premier, elle en vient finalement à entreprendre sa propre « recherche du temps perdu ». Conformément aux objectifs de cette étude, nous voulons suivre l'œuvre simonienne dans son mouvement *tendu vers la Recherche* : de *La Corde raide* à *La Route des Flandres*, puis à *Histoire* – en passant par *L'Herbe*, roman par lequel nous devons prendre ultérieurement un second détour –, on passe d'une affirmation de l'impossibilité de la *Recherche* (*La Corde raide*) à une tentative de « recherche » avortée (*La Route des Flandres*), puis à une mise en place des moyens nécessaires à l'accomplissement d'une « recherche » proprement simonienne (*Histoire*) – dont nous verrons plus loin qu'elle a lieu dès *L'Herbe*. Le détour par *La Corde raide* est essentiel pour comprendre ce cheminement.

4. Premier détour : La Corde raide ou l'impossibilité de la Recherche

Parue en 1947, *La Corde raide* est la deuxième œuvre de Simon ; elle demeure la seule qui ne porte pas la mention générique « roman ». La critique la désigne communément comme un « essai ». Dans son introduction aux *Œuvres* de Simon, Alastair B. Duncan la présente comme « un petit livre de souvenirs et de réflexions, angoissés et fragmentaires ¹⁹⁵ ». Cette dimension mémorielle et autobiographique confère à *La Corde raide* un statut particulier parmi les premiers romans de Simon. Dans son intervention au colloque de Cerisy sur Claude Simon en 1974, A. B. Duncan remarquait déjà la forme novatrice de *La Corde raide*, rigoureusement orientée vers la matière mémorielle, en vertu de

¹⁹⁵ Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres*, *op. cit.*, 2006, p. XVI.

laquelle elle « s'apparente moins aux premiers romans qu'à la séquence ultérieure qui va du *Vent* à *Histoire* ¹⁹⁶ ». *La Corde raide* contient effectivement l'essentiel de la matière que déploiera le roman simonien dans les années soixante : l'expérience de la guerre civile d'Espagne, de la débâcle de 1940, du Stalag ; l'histoire d'un oncle solitaire et vieillissant, celle d'une femme aimée et perdue. Surtout, *La Corde raide* énonce une conception de la mémoire qui sera à la source de la création simonienne dans les années soixante : « [...] l'auteur présente ses souvenirs d'Espagne comme “ une suite confuse d'images et de figures [...] ”. La mémoire restitue un passé brouillé et fragmentaire. Elle se compose de choses perçues et surtout de choses vues, d'instantanés ¹⁹⁷ ». Et le critique d'ajouter : « Tout ceci est bien proustien ¹⁹⁸ ». De fait, c'est en se plaçant d'emblée dans l'axe de la *Recherche* que *La Corde raide* en prend le contre-pied : l'anti-« recherche » entretient nécessairement un rapport avec la *Recherche*, même si ce rapport en est un d'opposition, de dissension, de désaccord profond.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'incipit de *La Corde raide* renvoie directement à la *Recherche* proustienne :

Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien. Je fumais des cigarettes, jouissant de mon corps étendu, et je regardais par la fenêtre les branches d'arbres. Au printemps et l'été, à Perpignan, l'acacia multiple se reflétait dans la glace. [...]

À Paris, dans l'encadrement de la fenêtre, il y avait le flanc d'une maison, un dôme [...]. Le dôme était laid, ogival, en zinc côtelé [...]. Mais c'était un dôme et en le regardant je pouvais

¹⁹⁶ Alastair B. Duncan, « À propos de *La Corde raide* », *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque sur Claude Simon tenu à Cerisy en 1974, dir. Jean Ricardou, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 364.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 365.

¹⁹⁸ *Id.*

voyager et me souvenir des matins où l'on se réveille dans des chambres d'hôtels de villes étrangères. Je me rappelais les deux dômes lourds de cette place de Berlin [...], ceux d'Italie et celui d'une église d'Avignon [...] si près que je pouvais vivre de sa vie et sentir la matière de ses pierres.

Je pouvais me rappeler ces matins où l'on sort pour la première fois dans une ville [...] (CR, 9-10).

L'énonciateur de *La Corde raide* se présente d'abord dans une situation de contrôle qui l'apparente au narrateur proustien. Comme l'écrit A. B. Duncan, l'incipit de *La Corde raide* « introduit un moi qui domine ses souvenirs, les rassemble, les ordonne, en jouit. Au bien-être du personnage correspond la sérénité de l'énonciateur qui plane sur la scène : l'imparfait tient le passé à distance. Seule note vaguement inquiétante : “ Autrefois ”, parce qu'elle laisse entendre que cette sérénité appartient elle aussi au passé ¹⁹⁹ ». De fait, le contrôle qu'exerce l'énonciateur sur ses souvenirs se relâchera progressivement puis définitivement, et la sérénité laissera place à une angoisse que seul le sommeil pourra, à défaut de calmer, mettre en suspens.

L'énonciation de *La Corde raide*, au fur et à mesure qu'elle se prolonge, devient assiégée, assaillie par des souvenirs qui remontent anarchiquement à la mémoire, et entraînent dans leur sillage des pensées, des sensations disparates, qui à leur tour interpellent d'autres souvenirs. À la fin du texte, cet assaut de souvenirs, de pensées et de perceptions menacent l'intégrité du sujet, ils « assaillent le moi au point de le faire éclater ²⁰⁰ ». Simon se situe ainsi d'emblée sur le terrain de Proust pour mieux s'en distancier, pour mieux le déclarer inhabitable. La définition

¹⁹⁹ *Id.*, « Claude Simon : le projet autobiographique », *loc. cit.*, p. 52.

²⁰⁰ *Id.*

d'une mémoire sensorielle n'a dans *La Corde raide* aucune finalité, aucun pouvoir de synthèse, comme l'écrit A. B. Duncan : « Dans les dernières pages du *Temps retrouvé* Marcel se rend compte que les souvenirs de la mémoire involontaire l'attachent à son passé ; et Proust d'affirmer ainsi, malgré tout, l'unité du personnage à travers le temps. Simon, pour sa part, refuse à la mémoire tout pouvoir de synthèse organique ²⁰¹ ». On pourrait objecter à A. B. Duncan que le pouvoir de synthèse organique, chez Proust, s'il est rendu possible par la « matière » de la mémoire involontaire, repose fondamentalement sur le travail de l'écriture – de la métaphore. Mais, précisément, et c'est ce qui importe ici, il n'y a pas un tel travail métaphorique dans *La Corde raide*. Dans son introduction aux *Œuvres*, A. B. Duncan analyse un passage de l'« essai » de Simon au cours duquel celui-ci raconte sa fuite sous les feux de l'ennemi après l'effondrement de son régiment en mai 1940 (CR, 50-51). Le critique compare le traitement réservé à ce souvenir personnel de Simon dans *La Corde raide* et, plus tard, dans *La Route des Flandres* :

Dans [...] *La Corde raide* [...], le conceptuel prime encore sur le visuel. Simon explique et interprète les images avant de les évoquer. Elles sont de nature disparate [...] et datent d'époques différentes de sa vie. Elles sont compliquées en puissance par les souvenirs de cette fuite sur le ballast, les perceptions “ enregistrées à l'aide de cette conscience partielle et fragmentaire que l'on a dans ces moments-là ”. Mais contrairement à ce qui se passera dans les romans des années 1960, Simon n'expose pas le lecteur à cette confusion potentielle. Les images se suivent dans l'ordre chronologique, et l'ordre est garanti par le garde-fou d'une syntaxe énumérative ²⁰².

²⁰¹ Alastair B. Duncan, « À propos de *La Corde raide* », *loc. cit.*, p. 365.

²⁰² *Id.*, « Introduction », *loc. cit.*, p. XIX.

Ce garde-fou maintenu dans *La Corde raide* échoue à endiguer le flux de conscience, qui devient incontrôlable et finit incontrôlé : il prend finalement toute la place, effaçant le Je, qui élit le sommeil comme son lieu. Pour reprendre les termes d'A. Simon cités précédemment à propos du jeu de la Berma, *La Corde raide* procède à une « dépersonnalisation » qui est strictement une perte, un anéantissement – sans sublimation.

La Corde raide est une enquête sur le sujet qui aboutit rapidement à la conclusion qu'il n'y a pas de sujet identifiable, ni délimité ni « délimitable » :

Autant chercher à retenir l'eau dans ses doigts. Essayez. Essayez de vous chercher. « – Je est un autre. » Pas vrai : « – Je est d'autres ». D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps. J'admire la continuité et la logique exemplaire qui conduit l'évolution des héros de romans pour arriver au socialiste parfait et enthousiaste à la six cent vingt-troisième page. Comment peut-on être toujours conséquent pendant six cent vingt-trois pages. Voilà ce que je me demande, moi qui ne suis jamais le même pendant dix minutes à la file, moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millième de seconde, puisque je ne suis pas moi (CR, 174-175).

Le sujet énonciateur de *La Route des Flandres* aboutit finalement aux mêmes conclusions, mais, contrairement à son prédécesseur de *La Corde raide*, il a tenté de se saisir de lui-même, il a tenté de découvrir une continuité qui aurait sous-tendu son expérience, il s'est, autrement dit, « recherché ». C'est cette « tentative de restitution ²⁰³ » qui à la fois distingue Georges de l'énonciateur de *La Corde raide*, et le rapproche, certes peu mais tout de même un peu plus du narrateur proustien.

²⁰³ Nous faisons référence au sous-titre du *Vent* (1957) : *Tentative de restitution d'un retable baroque*.

Lorsqu'il voit son image réfléchi dans une vitre ou un miroir, le sujet énonciateur de *La Corde raide* ne se reconnaît pas. Le Je-énonciateur ne peut entrer dans une relation de réflexivité avec un me-objet, comme cela se produit au début de la *Recherche*, parce qu'aucun « me » n'est saisissable, identifiable, parce que l'image projetée est multiple, constamment différente, dans le même temps tout et son contraire :

[...] qu'est-ce que je suis et qui est-ce que je vois, minable, passer dans les glaces des magasins à ma hauteur. Peut-être celui de l'autre petite affiche à côté pourra-t-il me le dire, [...] le spécialiste des Hautes Études Astrologiques qui peut dire tous les événements de votre vie avec précision, apporter un peu d'exactitude dans tout ça, l'indécise confusion des figures, lumières, ombres, fuyant comme des poissons dans les mains pour les saisir, glissant entre les lignes de la mémoire, [...] paroles, actes, pensées, et les fumées de tous les trains que j'ai pris, les costumes que j'ai portés, l'odeur des gares, les chambres où j'ai vécu, les voix qui m'ont parlé, qui ont dit des mots pour moi, vers moi [...].

Comme si j'étais quelqu'un. Alors quel est ce quelqu'un aux noms divers dans les diverses bouches et tous les noms dans mes oreilles et tous les personnages de ce même nom dans les vitres et les photographies immobiles au fond des tiroirs. (CR, 173)

La dispersion du moi, dans *La Corde raide*, est totale et irrévocable : « Greco se regardait aussi dans une glace, mais il savait y voir quelque chose. Moi pas. Je peux voir des choses, mais pas quelque chose » (CR, 177), c'est-à-dire pas *moi*. Le Je voit *tout* dans la glace *sauf* quelque chose qu'il puisse identifier comme soi, comme étant lui-même.

Dans *La Corde raide*, le « tout » du monde extérieur et de la mémoire prend la place du moi, entièrement, jusqu'à son anéantissement dans la mort, dont le sommeil permet d'atteindre la quiétude, en attendant. Le sujet est pris dans un

rapport au monde sur lequel il n'a pas de contrôle. Il est à ce point envahi par le monde extérieur qu'il en vient, plus qu'à s'y diffuser, à s'y fondre et s'y perdre :

Tout s'embrouille et s'interpénètre, et ils [les bruits et les couleurs de la ville] passent à côté de mon lit sans s'excuser et ils jouent leurs musiques en arc-en-ciel acide sur ma table et des avions passent en grondant à travers ma tête, à travers les vitres, à travers les fleurs qui sentent.

À cause de tout ça, je ne suis pas moi. Je peux sentir la ville. Elle a une odeur de bruit et d'agitation, immobile et mouvante, comme la mer. Elle ne dort jamais. Moi, je dors. C'est ainsi que je puis être le plus fort et que je peux me retrouver, moi, retrouver ma vie, retrouver mes rêves et le rêve de mon passé qui n'existe pas autrement. (CR, 169-170)

Le moi n'a pas de consistance parce que le passé individuel n'en a pas, pas plus qu'un rêve. Chaque instant passé est le fruit du manque de contrôle du sujet, de son déportement continu dans le monde extérieur, de sorte que la totalité de son passé, c'est-à-dire de son existence constitue une suite hasardeuse de perceptions, de pensées, de paroles et de gestes posés qui lui demeurent étrangers :

Réveillé, je regarde dans la glace une figure végétale, végétale comme un tronc d'arbre, un idiot, un train. Est végétal tout ce qui pousse au hasard dans les plaines ou les villes de pierres, tout ce qui vient et puis s'en va. [...]

Je regarde ma figure dans la glace et je vois l'arbre avec son feuillage de cheveux, je vois l'écorce et je me demande bien ce qu'il y a sous cette écorce, qui n'est pas moi, qui est ce type qui m'a conduit là où je suis ou plutôt qui s'est conduit, parce que moi, je n'y suis pour rien, et la preuve, c'est qu'il a fait tout le contraire de ce que je vois bien que j'aurais dû faire. J'aurais fait un tas de choses belles, bonnes, admirables et exemplaires qu'il n'a jamais su accomplir. D'abord j'ai beaucoup de mémoire, je sais un tas de choses, j'en imagine d'autres. Lui pas. (CR, 170-171)

Le Je-énonciateur réfléchit un moi qui *est conduit*, qui est lui, mais sur la conduite duquel il n'a pourtant aucun contrôle. Il a des souvenirs et des connaissances en vertu desquels il pourrait *se* conduire – c'est-à-dire conduire son moi – adéquatement, mais il constate qu'une telle conduite est impossible : le Je s'avère

irréremédiablement séparé du moi. Le Je pur, fondamental, peut bien tenter de s'exprimer, mais il ne dira jamais rien qui soit véritablement lui, car « Je est d'autres », infiniment d'autres. Reste au Je-énonciateur le présent de sa conscience assaillie, seul objet possible de son énonciation, seule réalité digne de ce nom qu'il puisse tenter de saisir, dans son mouvement.

Or ce mouvement est effréné :

Mon sujet n'attend pas.

Quel est donc ce sujet ?

Une course de vitesse.

Comment cela ?

Des gens et un tas de choses, des odeurs, des heures, des idées, des figures qui courent, et moi au milieu d'eux, à en perdre haleine, pour me maintenir à leur hauteur.

Vous voulez dire que si vous vous arrêtez, vous ne saurez plus de quoi vous vouliez parler ?

On ne sait jamais de quoi on parle avant d'en parler.

Dans ces conditions, pourquoi écrivez-vous ?

Pour essayer de me rappeler ce qui s'est passé pendant le moment où j'écrivais. (CR, 177-178)

Le sujet énonciateur de *La Corde raide* ressent une urgence, l'urgence de dire ce qui file tout autour de lui à grande vitesse. Succombant à ce sentiment d'urgence, il confine son énonciation à un éternel présent, toujours recommencé. Surtout, à suivre cette course de vitesse, à dire ce mouvement effréné des gens, des choses, des odeurs, des heures, des idées et des figures qui courent autour de lui, il s'épuise : « Mais j'ai beau courir, maintenant je ne m'y reconnais plus, je ne reconnais plus les figures, et j'ai de nouveau égaré tous ces bouts de fils que j'avais si patiemment commencé à débrouiller, [...] et je me retrouve de nouveau comme lorsque toute cette histoire a commencé, courant au milieu des bruits et des formes inconnues et pourtant familières » (CR, 186). Jamais le sujet ne pourra

saisir la totalité éclatée et changeante qui l'emplit et le (re)constitue sans cesse. Son seul espoir, dès lors, ou plutôt la seule possibilité d'existence pour lui demeure, dans l'obscurité, le sommeil :

Heureusement que pendant que je cours le printemps arrive, les arbres deviennent de plus en plus verts, la couleur du ciel change, et, avec elle, celle des maisons, et les bruits dans la nuit claire. Alors je peux m'arrêter de courir et rester dans l'obscurité transparente et ne plus chercher. [...] me laisser aller, étendu, à la dérive, porté par l'eau lente du fleuve inépuisable, connaissant que je ne suis pas moi, pactisant avec l'univers sans visages, et laisser m'emplir le consolant et tendre désespoir de la mort.

Immobile, dans la nuit, [...] écoutant l'arbre palpiter et s'ouvrir, pousser ses ramures à travers moi, m'emplissant les mains de ses feuilles [...]. Les branches passent à travers moi, sortent par mes oreilles, par ma bouche, par mes yeux, les dispensant de regarder et la sève coule en moi et se répand, m'emplit de mémoire, du souvenir des jours qui viennent, me submergeant de la paisible gratitude du sommeil. (CR, 186-187)

Voyant la nature changer avec lui (le printemps qui arrive), voyant que son changement participe d'un ordre qui le dépasse, le sujet s'abandonne : il met en suspens son effort d'énonciation, de saisie du présent anarchique de sa conscience. Dans cette suspension de son activité physique et mentale, le sujet n'a pas à être – c'est-à-dire à être autre chose que lui-même –, seule façon, pour lui, d'être. Être, dans *La Corde raide*, c'est ne pas être, parce que dès qu'on est *quelque chose* (en particulier), on n'est plus soi.

Dans le sommeil, le sujet jouit d'une connaissance négative (« connaissant que je ne suis pas moi »), qui apparaît comme la seule forme de connaissance possible. Puisque « Je est d'autres », puisque le moi est impossible à connaître, la connaissance de cette impossibilité est la seule qui soit valable, satisfaisante ; tout le reste n'est que rêve, et le sommeil soulageant le donne pour ce qu'il est. Si

l'univers, alors, est « sans visages », c'est qu'il est indifférencié, confondu, dépourvu de toutes délimitations, de toutes frontières. L'énonciateur de *La Corde raide* affirme que « Je est d'autres », « d'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps » ; c'est dans le sommeil que le Je peut pleinement être tous ces « autres », s'y fondre et s'y perdre sans risque. Dans le sommeil, Je est d'autres et ces autres sont le Je, sans différenciation. Le sujet se retrouve débordé de toutes parts, empli d'une mémoire diffuse qu'il peut laisser aller à elle-même, empli, finalement, du « consolant et tendre désespoir de la mort ». Le désespoir de la mort est « tendre et consolant », parce que la mort n'apparaît ni destructrice ni absurde (*CR*, 64) : puisqu'il n'y a aucun moi à détruire, puisque la « vraie vie » est dans le sommeil, la mort accomplit pleinement le sujet, prolonge infiniment la suspension de soi dans laquelle il se sent le mieux vivre, dans laquelle il sent la « corde raide » se relâcher, lui permettant de trouver, à défaut de l'équilibre, le repos.

5. *La « recherche du temps perdu » simonienne : enquête sur un sujet transgénérationnel*

La Route des Flandres reprend la matière mémorielle exposée dans *La Corde raide*, et, à partir d'un travail en profondeur sur l'écriture, tente de la faire voir, d'y « expose[r] le lecteur », pour reprendre les termes d'A. B. Duncan. Cette tentative de monstration, dans *La Route des Flandres*, est solidaire d'une tentative de *compréhension* : la monstration doit permettre de comprendre le passé, de donner un sens à l'expérience aliénante. Ainsi, à la fin du roman, les « tableaux »

et les images sont scandés par la question : « Comment savoir ? », qui demeure finalement sans réponse :

[...] mais comment savoir, comment savoir ? Il aurait fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie le regardant [le capitaine de Reixach] s'avancer tranquillement au-devant de lui [...] me demandant
 quelle heure pouvait-il être ?
 [...] environ deux heures de l'après-midi mais comment savoir ?
 cherchant à nous imaginer nous quatre et nos ombres [...]
 mais comment appeler cela : [...]
 [...] mais comment savoir ?
 les cinq chevaux avançant d'un pas pour ainsi dire
 somnambulique [...]
 mais comment savoir, comment savoir ? les quatre cavaliers et
 les cinq chevaux somnambuliques [...]
 [...] (mais comment savoir ?) [...] (mais comment le savoir
 [...]) [...]
 mais comment savoir, que savoir ? Environ donc deux heures de
 l'après-midi [...]
 [...] comment savoir comment savoir nous pouvions voir (RF,
 279-291).

Comme l'affirme D. Viart, c'est faute de comprendre le passé que Georges vient à en douter²⁰⁴, le confondant finalement avec un rêve. *La Route des Flandres* est sous-tendue par un immense effort de restitution, qui doit ultimement révéler le sens des événements passés. Georges, en tant que sujet énonciateur, notamment à travers le souvenir de nuits passées avec Corinne – au cours desquelles ses souvenirs de la guerre assaillaient sa mémoire, l'ensemble de ces souvenirs et des époques auxquelles ils appartiennent se confondant dans le présent de l'énonciation –, essaie de comprendre ce qui a pu motiver les agissements du capitaine de Reixach sur la route des Flandres, en lesquels culmine l'absurdité de tout ce qu'il a vécu (son expérience militaire comme familiale, marquée par le bavardage de sa mère à propos de ses ancêtres nobiliaires).

²⁰⁴ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 97.

Le parallèle énoncé précédemment entre le travail énonciatif de Georges et l'art d'Elstir prend ici fin, dans la mesure où Georges sent le besoin d'outrepasser la création de la vision première, le transport poétique des choses vues. Le peintre tente de conquérir, de créer l'espace propre de la vision première ; il cherche à combler la distance qui le sépare de sa vision première, et qui, en même temps, sépare le monde de son apparaître authentique. La peinture, ainsi, abolit une distance *spatiale* : elle réconcilie le sujet dans son rapport au monde compris comme espace. Les sujets proustien et simonien sont également préoccupés d'une telle distance – d'où l'attention qu'ils portent à la « réconciliation » picturale lorsqu'ils la rencontrent. Cependant, cette distance les préoccupe redoublée par sa préservation dans la mémoire, en d'autres termes par son insertion (sa dispersion) dans le temps.

La peinture, telle que la reçoivent les narrateurs proustien et simonien, permet une réconciliation du sujet avec lui-même dans la création, dans la mise en forme de sa vision première. Il s'agit d'une réconciliation instantanée : la peinture donne à voir un *moment* de réconciliation, qui a une profondeur spatiale et non temporelle, qui n'a pas de durée. Les narrateurs proustien et simonien s'interrogent sur la possibilité de faire le lien entre de tels moments de réconciliation, et, par et à même ce lien, de constituer un Sujet (le Sujet de l'énonciation et de l'écriture). Ces « rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement », où l'on est pleinement soi et où le monde se révèle authentiquement, ces rares moments, donc, peuvent-ils s'inscrire dans une durée ? Peut-il y avoir une

adéquation du sujet avec lui-même dans le temps, c'est-à-dire dans la durée de l'existence ? Y a-t-il quelque chose comme un Sujet qui *existe* – dans le temps ? S'il est possible pour le sujet d'être pleinement soi dans de rares moments perceptifs que l'art pictural amène à la vie, est-ce que ce « soi » existe en lui-même, est-ce qu'il a une vie propre ? Est-ce que le sujet est sous-tendu par un Soi qui résiste au changement, à l'inconstance et l'inconsistance qui l'affectent ? Et, si oui, ce Soi est-il saisissable ? Y a-t-il (et, si oui, lequel) un moyen de relier entre eux les moments où le Soi se manifeste ? Tel est le sens de la « recherche du temps perdu », de l'enquête sur le sujet que mènent les narrateurs proustien et simonien – de l'enquête seulement, car nous verrons qu'ils donnent à leur enquête une résolution qui déplace le cadre du questionnement initial.

Le peintre travaille avec du « senti » : des couleurs, des formes, des parfums, des atmosphères. Les narrateurs proustien et simonien travaillent avec du « vécu » : des moments passés, plus ou moins signifiants, où le moi est susceptible de se manifester et d'être saisi puis relié. Le peintre se dit *sentant* ; les narrateurs proustien et simonien cherchent à *se* dire *existant*, c'est-à-dire très exactement se prolongeant dans le temps. Ils cherchent à réconcilier un sujet scindé dans le temps, à franchir une distance qui voile le sens des époques successives qui se cumulent en eux, au sein desquelles ils se sentent dispersés, mais dont ils se sentent fondamentalement constitués. Comme le peintre se construit en donnant forme au monde senti, qu'il transpose en couleurs, en formes, en parfums et en atmosphères, les narrateurs proustien et simonien se construiront à travers le passé qu'ils ont vécu, et qu'ils transposeront dans une temporalité propre. Et comme les

couleurs, les formes et les parfums de la toile enlèvent leur nom aux choses, la temporalité érigée par l'énonciation des narrateurs anéantira ou révélera les manques de la temporalité vécue quotidiennement, normalement conçue : elle sera particulière, propre au sujet dont elle déploie l'existence.

Les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne procèdent donc à une liaison, dont nous devons définir les conditions de possibilité, les modalités et, en bout de ligne, la finalité et la portée respectives. Cette opération de liaison doit se faire en deux temps, ou plutôt en deux étapes (parallèles – nous y viendrons) : premièrement, l'exposition ou le déploiement de moments à relier, d'une matière à partir de laquelle travailler, et, deuxièmement, le travail de liaison comme tel, le « tissage », la mise en forme durable. Nous arrivons ici au point central de ce chapitre : l'enjeu de la « recherche » simonienne consiste à effectuer un travail de liaison qui soit « proustien » (de même nature que la liaison proustienne), mais à partir d'une *matière* tout autre, profondément différente – et dont l'exposition, partant, ne prendra pas la même forme. En d'autres termes, la situation différente des *protagonistes* proustien et simonien ne devra pas empêcher les *narrateurs* d'accomplir dans leur énonciation un travail semblable – « comparable ». Tout l'effort du narrateur simonien semble tendre vers cet accomplissement, malgré sa difficulté, malgré son impossibilité déclarée dans *La Corde raide*, et malgré la tentative avortée de *La Route des Flandres*.

Revenons à cette *Route des Flandres*, dont nous avons dit qu'elle constitue *l'envers* de la « recherche du temps perdu simonienne ». Sur plusieurs points,

Georges ressemble au protagoniste de la « recherche » simonienne, dont l'aventure est (re)narrée d'*Histoire* à *L'Acacia*, en passant par *Les Géorgiques*. Comme ce protagoniste, Georges est un jeune homme cultivé mais déçu par les lettres et le savoir philosophique ; par sa mère, il descend d'une famille de la petite noblesse, et se retrouve héritier d'un domaine en difficultés ; très jeune, après des études interrompues et quelques années de dilettantisme, il est projeté dans les affres de la guerre, et en demeure fortement troublé. L'expérience de la guerre affecte Georges d'une manière qui le rattache encore au protagoniste de la « recherche » simonienne : elle se solde pour lui par le même apprentissage destructeur, la même conscience de la faillite du langage à rendre compte de l'expérience, et, conséquemment, pour le sujet, à rendre compte de lui-même, à se dire.

Fondamentalement, ce sont ses parents qui distinguent Georges : son père, Pierre, fils d'un paysan analphabète, est devenu professeur de lettres, et attribue une valeur suprême à la rationalité humaine ; sa mère, Sabine, voue un culte à ses ancêtres et à la noblesse à laquelle ils appartenaient, collectionnant avec admiration les portraits anciens et racontant incessamment à son fils les épisodes fameux de l'histoire familiale. Les parents du protagoniste d'*Histoire*, des *Géorgiques* et de *L'Acacia* viennent des mêmes milieux sociaux que les parents de Georges. Cependant, ils ont des destinées différentes : le père devient officier de carrière et meurt au combat au tout début de la Première Guerre mondiale, deux ans seulement après son mariage ; sa mère, qui aime sa famille par innocence plutôt que par idolâtrie, ne se remet jamais de la mort de son époux, et

décède à la suite de longues années de maladie. Surtout, contrairement aux parents de Georges, dont le bavardage (oral et écrit) excède leur fils, les parents du protagoniste de la « recherche » simonienne parlent peu ; comme leur fils, ils deviennent des victimes silencieuses de l'Histoire, plutôt que les défenseurs invétérés des valeurs au nom desquelles elle répète inlassablement sa folie meurtrière. Ces destinées parentales propres au corpus de la « recherche du temps perdu » simonienne rendent possible pour le protagoniste une identification salvatrice au passé familial ; « salvatrice », c'est-à-dire qu'elle rend possible une construction du sujet à partir d'un matériau spécifique qu'elle rend disponible, et qui se retrouve jeté-là dans la diégèse. Disposé sur le parcours du protagoniste, ce matériau constituera l'élément clé du travail du narrateur, l'élément qui fournira une première réponse à son enquête sur le sujet.

L'expérience du protagoniste simonien est marquée par une désagrégation générale. Georges, dans *La Route des Flandres*, cherche à donner un sens à ce passé qui, en lui-même, en est manifestement dépourvu : il le fait apparaître et l'interroge jusqu'à ce que son manque de sens engloutisse tout, passé, présent, énonciateur, monde, futur. L'« erreur » de Georges – la source de son échec – consiste à strictement chercher du sens, là où il n'y en a pas, et de confiner son énonciation, aux fins de cette vaine quête, à un travail de *restitution*, qui apparaît finalement aussi destructeur que la destruction générale qu'il combat. Afin de trouver un sens dans un passé qui, en lui-même, n'en a pas, le narrateur simonien devra procéder à un travail de *création*, de construction : il devra jouer avec les pièces du passé et leur faire subir un travail de mise en forme. Ce qui donnera un

sens à cette mise en forme, c'est-à-dire ce qui lui permettra de constituer quelque chose comme une forme, qui se tienne, qui ne s'écroule pas, qui résiste au « destructeur travail du temps », ce qui, en d'autres termes, permettra à la « recherche du temps perdu » simonienne de se lancer, c'est l'extension du passé individuel au passé familial. C'est cette extension qui demeure impossible dans *La Route des Flandres*, mais qui devient possible dans *Histoire*.

Si *À la recherche du temps perdu* est une « enquête sur le *sujet* », comme l'affirme F. Leriche, le corpus qui constitue la « recherche du temps perdu » simonienne est une enquête sur le *sujet transgénérationnel*. Dans l'expérience de la guerre, de la destruction et de la mort vécue de génération en génération, des échos et des résonances pourront devenir audibles, des liens pourront être tissés ; le sujet, à défaut de pouvoir relier les instants dissolus de son passé, pourra relier son expérience de la perte avec celle de ses ancêtres, tisser les expériences individuelles entre elles et constituer le fil d'une vie transgénérationnelle, la vie – le temps – de l'arbre généalogique, dont l'acacia est l'emblème dans toute l'œuvre simonienne.

Le sujet simonien, affirme Lucien Dällenbach dans son *Claude Simon*, « ne peut advenir à soi que par dédoublement ou détour par l'autre²⁰⁵ ». Ce dédoublement, poursuit-il,

se définit comme une *imitatio* d'un autre plus âgé, [...] un proche, un parent, ou un parent adoptif ou par alliance dont je fais mon devancier, qui joue pour moi le rôle d'une image paternelle

²⁰⁵ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 62.

injonctive, avec qui j'entretiens un rapport d'admiration et d'émulation, et qui me permet de me voir, toujours à partir d'une tâche – à comprendre [...] comme tâche aveugle²⁰⁶.

Ainsi, le narrateur d'*Histoire* voit son passage à Barcelone à partir des vacances qu'y passait sa mère dans sa jeunesse, l'échec de sa relation avec sa femme, Hélène, à partir de l'échec de la relation conjugale de son oncle Charles. Le narrateur des *Géorgiques*, lui, voit son expérience de la débâcle de mai 1940 à partir des victoires et des défaites de son ancêtre, général sous la Révolution et l'Empire. Le narrateur de *L'Acacia*, finalement, voit cette même expérience de la Deuxième Guerre à partir de l'expérience de son père, mort au début de la Première Guerre, et, plus largement, l'ensemble de son existence à partir des destins opposés mais inextricablement liés de ses parents. Ces « autres » à partir desquels le narrateur simonien peut se voir constituent, pour reprendre la comparaison de L. Dällenbach, des points « aveugles », dans la mesure où, en eux-mêmes, ils ne voient pas ; ils rendent possible la vision, mais c'est le narrateur qui les institue comme tels, et exerce à partir d'eux sa vision.

Dans la mesure où il se trouve invariablement au sommet d'un arbre généalogique, et que son passé, dès lors, englobe l'ensemble de sa généalogie, le narrateur simonien se voit dans l'autre pour mieux se connaître lui-même, pour mieux « s'approfondir ». Les rapports mis au jour par cet approfondissement, s'ils seront plus larges, plus vastes que ceux que peut établir le narrateur proustien au sein de son passé propre, seront aussi plus fragiles : ils reposeront sur des échecs répétés, des révolutions manquées, des pertes accumulées, mais, pour reprendre

²⁰⁶ *Id.*

l'heureuse formule de Jean Starobinski commentant *Histoire*, ils constitueront « une précaire et monumentale reconstruction d'un moi vivant à partir de ses ruines ²⁰⁷ » ; ils constitueront, malgré tout, une enquête sur le sujet *transgénérationnel*.

Le sujet énonciateur de *La Corde raide*, on s'en souvient, voit à travers la fenêtre de sa chambre un « acacia *multiple* » (CR, 9 ; nous soulignons). Son énonciation se termine alors que, submergé par la « gratitude du sommeil », il se laisse envahir de l'intérieur par cet arbre qui l'habite à l'excès, jusqu'au débordement, le transperçant, obstruant ses sens. Réexaminons le passage où s'énonce ce débordement :

Immobile, dans la nuit, [...] écoutant l'arbre palpiter et s'ouvrir, pousser ses ramures à travers moi, m'emplissant les mains de ses feuilles, m'emplissant de sa voix chuchoteuse, les voix de ceux qui n'ont pas encore vécu, celles de ceux qui n'ont pas fini de vivre, les mêmes voix, les mêmes présences, toutes celles qui m'ont tellement donné, celle qui m'a donné une vie, celles qui m'ont donné la bouleversante tendresse de leurs chairs, celles qui m'ont aimé, celle qui m'a trop aimé. Les branches passent à travers moi, sortent par mes oreilles, par ma bouche, par mes yeux, les dispensant de regarder et la sève coule en moi et se répand, m'emplit de mémoire, du souvenir des jours qui viennent, me submergeant de la paisible gratitude du sommeil. (CR, 187)

Dans *Histoire* (au tout début, de même qu'à la toute fin de *L'Acacia*, comme nous le verrons), le sujet énonciateur se situe également dans une chambre à la fenêtre de laquelle il observe un acacia. Cependant, le sujet se place alors dans une situation d'écriture : il écrit observant l'acacia, et observe l'acacia écrivant, les deux activités demeurant indissociables. Le sujet de *La Corde raide* ne fait

²⁰⁷ Jean Starobinski, « La journée dans *Histoire* », *loc. cit.*, p. 32.

qu'observer l'acacia, il « *regard[e]* par la fenêtre [s]es branches » (*CR*, 9 ; nous soulignons). Le sujet d'*Histoire*, lui, peut *voir* les branches, mais ce lorsqu'il *travaille*, c'est-à-dire lorsqu'il écrit : « l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je *travillais* tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je *pouvais la voir* ou du moins ses derniers rameaux » (*Hi*, 9 ; nous soulignons). La différence entre les verbe « regarder » et « voir » ne peut être anodine dans le langage de Simon – nous avons vu Simon la poser lui-même dans *La Route des Flandres*, dans la définition du personnage de Pierre. On remarque déjà le déplacement opéré de *La Corde raide*, qui déclare la *Recherche* impossible, à *Histoire*, qui entame un dialogue avec l'œuvre proustienne en lançant une nouvelle « recherche du temps perdu ». Dans l'anti-« recherche », le sujet *regarde* l'acacia et est habité par lui, puis traversé, transpercé, éclaté ; dans la « recherche » même, alors qu'elle s'amorce, le sujet peut *voir* l'arbre, cette vision étant intimement liée au *travail de l'écriture*.

L'écriture permet une vision qui encadre la multiplicité de l'acacia. Au début de *La Corde raide*, le sujet regarde « l'acacia multiple » ; de fait, l'arbre semble englober à la fin de son énonciation le monde dans son ensemble, tournoyant autour du sujet, dans un mouvement effréné et hasardeux. Si « est végétal tout ce qui pousse au hasard [...], tout ce qui vient et puis s'en va » (*CR*, 170), l'arbre représente la totalité des êtres et des choses, dispersés dans leurs mouvements entrechoqués, hors de contrôle. Le bruissement de ses branches fait entendre la voix, sentir la présence d'une multiplicité de personnes, toutes origines confondues ; il est *des voix, des présences* : « l'arbre [...] m'emplissant de sa voix

chuchoteuse, les voix de ceux [...], celles de ceux [...], les mêmes voix, les mêmes présences, toutes celles [...], celle [...], celles [...], celles [...], celle [...] » (CR, 187). Dans *Histoire*, le travail de l'écriture, en même temps qu'il dirige la vision, permet à l'énonciateur de contenir la multiplicité de l'acacia. Le sujet énonciateur de *La Corde raide*, rappelons-le, voit ses mains emplies par les feuilles de l'arbre (CR, 187). Le narrateur d'*Histoire*, quant à lui, a les mains occupées par l'écriture, et transporte ainsi d'emblée l'acacia multiple dans une métaphore qui le contient, réfrène sa poussée exubérante. Cette métaphore, c'est celle de l'arbre *généalogique* : c'est en transportant l'arbre multiple dans la métaphore de l'arbre *généalogique* que l'énonciateur simonien aménage un lieu pour son énonciation, un lieu qu'il puisse habiter en tant que sujet parlant, et au sein duquel il puisse s'énoncer comme tel.

Ainsi, il n'y a pas de « recherche du temps perdu » simonienne sans la constitution du sujet comme sujet-transgénérationnel, de la vie comme vie-de-l'arbre – *généalogique* ; il y a là une condition *sine qua non*. Comme il apparaît au début d'*Histoire*, c'est la vision de l'acacia qui permet l'écriture, c'est-à-dire l'écriture-de-la-« recherche ». C'est cette constitution du sujet comme sujet-transgénérationnel, cette extension de la vie à la vie-de-l'arbre qui s'opère de *La Corde raide* à *La Route des Flandres*, en passant par un roman par lequel, avant d'entrer définitivement dans les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne, nous devons prendre un second détour : *L'Herbe*.

6. *Second détour : L'Herbe, matrice de la « recherche » simonienne*

6.1. *La mort symbolique de Georges*

L'univers diégétique de *La Route des Flandres* est mis en place dès *L'Herbe*, roman paru deux ans auparavant. Dans la chronologie de la fiction, *L'Herbe* fait suite à *La Route des Flandres* : on y retrouve Georges quelques années après la guerre, marié à une femme dont il se préoccupe peu, Louise, qui est le personnage principal du roman. Le couple habite chez les parents de Georges, Pierre et Sabine, alors que Georges cultive les terres héritées de sa famille maternelle. Contrairement à ses riches ancêtres qui se contentaient de recueillir les fruits de la terre pour en tirer des profits, Georges travaille lui-même la terre, laboure et récolte, tentant de renouer avec ses ancêtres paternels, notamment avec son grand-père, un paysan analphabète dont Pierre a renié l'héritage. Georges radicalise dans *L'Herbe* son refus de la culture livresque, des idées et des valeurs de son père :

je voudrais n'avoir jamais lu un livre, jamais touché un livre de ma vie, ne même pas savoir qu'il existe quelque chose qui s'appelle des livres, et même, si possible, ne même pas savoir, c'est-à-dire avoir appris, c'est-à-dire m'être laissé apprendre, avoir été assez idiot pour croire ceux qui m'ont appris que des caractères alignés sur du papier blanc pouvaient signifier quelque chose d'autre que des caractères sur du papier blanc, c'est-à-dire très exactement rien, sinon une distraction, un passe-temps, et surtout un sujet d'orgueil pour des types comme lui. (*He*, 152)

Dans *L'Herbe*, le corps de Pierre est caractérisé par la dégradation ; sa chair, « ses cent vingt kilos de graisse, de chair, de poids mort » (*He*, 207-208) non seulement l'emprisonnent, comme déjà dans *La Route des Flandres*, mais, en plus, le font mourir à petit feu, le décomposent de l'intérieur :

Et : l'homme montagne, ou plutôt la masse difforme à l'intérieur de laquelle le vieillard se trouve emprisonné, comme bâillonné, muré dans sa propre chair, celle-ci occupée à se nourrir (ou plutôt se détruire : comme si [...] l'acte naturel – absorber des aliments – destiné à entretenir la vie aboutissait maintenant à un résultat en quelque sorte inverse : son lent étouffement par son excès même) [...] (*He*, 143).

La masse de chair qui entoure Pierre incarne la mort, « cette mort pesante qui le cerne, l'envahit, l'écrase, l'immobilise » (*He*, 149).

C'est afin d'éviter que cette dégradation ne l'atteigne et le détruise que Georges tente de renouer avec le mode de vie de son grand-père paternel. À son retour de la guerre, il abandonne ses études et prend le contrôle des terres du domaine familial hérité de sa mère, qu'il choisit de consacrer à la culture de poiriers. Constamment, avec désinvolture, toujours vêtu de sa « salopette [et de] [s]a grossière chemise de paysan » (*He*, 149), il affiche ses choix, impose son mode de vie qui heurte profondément ses parents : « Quand tu feras autre chose que vivre comme un paysan [...] » (*He*, 56), déplore sa mère. Mais la tentative de Georges, une fois de plus, est un échec : rien de ce qu'il sème n'est mangeable, il travaille la terre mais n'en récolte rien, sinon de la matière en décomposition. Il cultive des poires qui pourrissent dans l'arbre et finissent de se décomposer à terre (*He*, 66-67, 83). Tout l'univers de *L'Herbe* baigne dans « l'odeur cadavérique et fermentée [de ces] milliers de poires en train de pourrir sur la terre noire » (*He*, 161 ; voir aussi *He* 24, 67, 83-84, 105).

Georges, même s'il voudrait lui ressembler, n'a pas hérité de son grand-père paternel ; il semble physiologiquement inapte au travail de la terre : sa peau

blanche brûle au soleil, recouvrant son corps d'une sorte de déguisement qui le travestit, puis le gruge progressivement : « [...] le visage [...] non pas bruni mais, semble-t-il, comme noirci, ou plutôt sali par le soleil, comme couvert d'une couche de fond de teint, comme ces gens qui se maquillent en nègres pour la Mi-Carême : non pas foncé donc, mais taché » (*He*, 138) ; « [...] non pas doré ni bronzé [...] mais foncé, presque gris, le soleil semblant avoir agi à la façon d'un corrodant » (*He*, 153). Georges a des mains effilées et maigres, des mains non pas de paysan mais « semblables à des mains de pianiste, [...] paradoxalement brûlées par le soleil » (*He*, 143). Lui-même souillé par le soleil dans son travail en plein air, il souille la terre et l'air des fruits pourris de ce travail. Georges, en fait, semble tenir plutôt de sa famille maternelle²⁰⁸, comme en témoignent son incapacité à rentabiliser le domaine familial malgré des investissements successifs, sa tendance au jeu et les nombreuses dettes qu'il a accumulées (*He*, 83-85, 148).

Mais Georges n'est pas le personnage principal de *L'Herbe* ; il deviendra personnage principal dans *La Route des Flandres*, où il sera instance énonciatrice/narratrice énonçant sa propre mort (en tant que telle, c'est-à-dire en tant qu'instance énonciatrice). Dans un entretien faisant suite à la parution de *La Route des Flandres*, Hubert Juin demande à Simon si le Georges du roman de 1960 est le Georges de *L'Herbe*, à quoi Simon répond :

Exactement le même personnage. L'amant de Corinne [dans *La Route des Flandres*] est devenu le mari de Louise [dans *L'Herbe*].

²⁰⁸ Voir Michel Bertrand, « Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves Laurichesse, no 4, 2008, p. 118.

– Mais alors, de *La Route des Flandres* à *L'Herbe*, il y a la dégradation de Georges. Ou bien est-ce dans *La Route des Flandres* que se trouve la clé de cette dégradation ?

– Bien entendu. *La Route des Flandres* est la mort de Georges, une mort symbolique²⁰⁹.

Tel qu'il apparaît pour la première fois dans *L'Herbe*, le prénom « Georges » revêt une signification claire, conforme à son étymologie : Georges est celui qui travaille (*ergon*) la terre (*gê*), il est l'homme du retour à la terre²¹⁰. Or cette « terre » ne saurait être strictement la terre agricole, celle des travaux et des labours. Car le retour à la terre de Georges échoue – lamentablement, a-t-on envie d'ajouter ; la terre le rejette, comme elle rejette, expulse les fruits qu'il a semés avant même qu'ils aient atteint leur maturité, les laissant gésir sur le sol comme autant de mort-nés.

La Route des Flandres nous apprend que la terre à laquelle revient Georges est en fait la terre des morts, celle qui engloutit peu à peu le cadavre du cheval auquel revient constamment l'énonciation, redoublant le cheminement erratique des soldats sur la route :

[...] et ce dut être par là que je le vis pour la première fois, [...] plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire [...] quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval [...] n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges [...] constatant seulement que [...] le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que

²⁰⁹ « Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les lettres françaises*, no 844, 6-12 octobre 1960, p. 5.

²¹⁰ Voir Dominique Viart, *op. cit.*, p. 101.

par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner, s'y dissoudre de nouveau, le recouvrant donc, l'enveloppant (à la façon de ces reptiles qui commencent par enduire leurs proies de bave ou de suc gastrique avant de les absorber) de cette boue liquide sécrétée par elle [...] avant de l'engloutir lentement et définitivement dans son sein [...] (RF, 25-26).

Or cette terre, mangeuse d'hommes et de chevaux, est alimentée par l'Histoire et les valeurs guerrières qu'elle perpétue, au nom desquelles elle envoie les hommes de toutes les générations mourir au combat. Comme l'écrit D. Viart, Georges, l'homme du retour à la terre, appartient à « cette terre de cimetière, plus lourde des cadavres accumulés par l'Histoire, terre des tombes des hommes tombés à terre ²¹¹ ».

Les deux Georges, celui de *L'Herbe* (personnage) et celui de *La Route des Flandres* (narrateur et personnage) tentent une rédemption par la terre à laquelle ils appartiennent. Dans *La Route des Flandres*, Georges, en tant qu'instance énonciatrice/narratrice, cherche une rédemption hors de l'Histoire par la mise en place d'un « scénario mythique ²¹² », comme l'a montré Pascal Mougin. Dans ce scénario mythique, « où se confondent les mythes antiques (Apulée), chrétiens ([...]), archaïques (cosmogonies et genèses), fantasmatiques ou psychanalytiques (mascaret et retour *in utero*) [...] ²¹³ », les corps morts revenus à la terre, digérés par elle, vivent une forme de renaissance par régression à l'état fœtal. Ainsi, le cheval mort aperçu par les cavaliers sur la route, en train d'être repris par la terre,

²¹¹ *Ibid.*, p. 103.

²¹² Pascal Mougin, « La femme, l'histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 2 : *L'écriture du féminin/masculin*, 1997, p. 111.

²¹³ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 95.

apparaît à Georges dans une posture fœtale : « [...] quoiqu'il semblât avoir été là depuis toujours, comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral, avec ses deux pattes de devant repliées dans une posture fœtale d'agenouillement [...] » (*RF*, 26). Le cheval tombé sous la faux de l'Histoire apparaît comme un mort-né. P. Mougin a bien montré comment *La Route des Flandres* oppose deux cycles, associés aux règnes opposés du végétal et du minéral : premièrement, le cycle des vies individuelles, qui va de la vie à la mort, associé à la terre, à l'organique ; deuxièmement, le cycle de l'Histoire, associé à la pierre et au métal, à l'inorganique, qui répète incessamment la folie guerrière au nom de valeurs supra-individuelles. Les deux cycles s'excluent : lorsqu'un homme meurt à la guerre, lorsque son cycle individuel prend fin, il meurt « pour quelque chose », il s'inscrit dans un cycle de représentations signifiantes, dans une causalité supra-individuelle ; l'Histoire « transforme les hommes en signes mais les abolit en tant qu'individus ²¹⁴ ».

Tel que le perçoit Georges, le cadavre du cheval mort est fossilisé, « retourn[é] au règne minéral ». Pétrifié par la guerre mais digéré par la terre, il évite la putréfaction, et subit une minéralisation rédemptrice :

Et au bout d'un moment il le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchée mais (les pattes osseuses, jointes et repliées en posture de prière, la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile – comme si déjà la terre avait commencé à la digérer – avec, sous la croûte dure et friable, son aspect, sa morphologie à la fois d'insecte et de crustacé) un cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la

²¹⁴ Pascal Mougin, « La femme, l'histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », *loc. cit.*, p. 112.

terre originelle sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, *c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée, comme si la marge de temps* normalement nécessaire au passage d'un règne à l'autre (de l'animal au minéral) *avait été cette fois franchie d'un coup.* (RF, 99 ; nous soulignons)

Dans sa relation avec Corinne, Georges cherche à retourner à la terre en échappant, comme le cheval, à la pétrification et la putréfaction, c'est-à-dire en échappant à l'Histoire – au temps. La citation de Malcolm de Chazal placée en exergue de la troisième partie de *La Route des Flandres* ne dit pas autre chose : « La volupté, c'est l'étreinte d'un corps de mort par deux être vivants. Le “ cadavre ” dans ce cas, c'est le temps assassiné pour un temps [...] » (RF, 239). Dans la fusion avec Corinne, Georges veut à la fois, dans le même moment, s'abîmer, mourir, et renaître, en régressant à un état foetal. C'est, le cas échéant, le temps individuel qui est « assassiné », l'individu étant dans le même moment aboli et régénéré.

P. Mougin a relevé le réseau d'images au sein desquelles le corps de Corinne est associé à la terre, sa « peau [...] décrite comme une couverture végétale, herbeuse et fleurie, sa chair comme le terreau nourricier, lieu d'une régénération perpétuelle.²¹⁵ » Pour Georges, le corps de Corinne est humus, les lèvres de son sexe sont le sillon de la terre même, dans lequel il veut pénétrer, intégralement, dans tous les sens. On se rappelle que, décrivant la relation sexuelle avec Corinne, le narrateur est constamment transporté dans son passé, au moment où il était allongé à même l'herbe dans un pré, la nuit, aux côtés d'autres soldats faits

²¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

prisonniers par les Allemands. Il était alors « couché dans le fossé, attentif, raide, [...] aussi immobile que la carne morte, le visage parmi l'herbe nombreuse, la terre velue, son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre les lèvres du fossé, se fondre, se glisser, *se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle* [...] » (RF, 230 ; nous soulignons). Et, pendant sa relation avec Corinne, Georges se demande : « [...] peut-être étais-je toujours couché là-bas dans l'herbe odorante du fossé dans ce sillon de la terre respirant humant sa noire et âcre senteur d'humus lappant [*sic*] son chose rose mais non pas rose rien que le noir dans les ténèbres touffues me léchant le visage [...] » (RF, 242). Corinne, littéralement, est la terre, une terre noire au sein de laquelle il serait possible de pénétrer tout entier. Georges attribue un pouvoir régénérant à la terre. Il aimerait être digéré par la terre comme le cheval mort, pour renaître sitôt mort, devenu terreau minéralisé, nourricier.

La relation avec Corinne dépasse la recherche de volupté et même de savoir (savoir pourquoi, auprès de sa femme qui l'a trompé, de Reixach est allé au devant de sa mort sur la route des Flandres) : elle s'érige sur un scénario mythique par lequel Georges, en tant qu'instance énonciatrice, pourrait échapper à l'Histoire, au temps et à la mort. « L'enfouissement dans le sillon de la terre et l'abîme dans le sexe de la femme, tous deux confondus, écrit P. Mougin, doivent permettre un bouclage heureux du temps humain ²¹⁶ » ; or un tel bouclage relève

²¹⁶ *Id.*

d'un scénario purement mythique, dont Georges constate qu'il ne résiste pas à la réalité :

comme si nous avions un instant été vidés tout entiers comme si notre vie tout entière s'était précipitée avec un bruit de cataracte vers et hors de nos ventres s'arrachant s'extirpant de nous de moi de ma solitude se libérant s'élançant au-dehors se répandant jaillissant sans fin nous inondant l'un l'autre comme s'il n'y avait pas de fin *comme s'il ne devait plus jamais y avoir de fin (mais ce n'était pas vrai : un instant seulement, ivres croyant que c'était toujours, mais un instant seulement en réalité* comme quand on rêve que l'on croit qu'il se passe des tas de choses et quand on rouvre les yeux l'aiguille a à peine changé de place) [...] (RF, 250 ; nous soulignons).

Le temps n'est pas « assassiné » par la relation avec Corinne : le « passage » de l'autre côté de la terre, après la mort, est lent, il prend du temps, et passe donc nécessairement par la putréfaction. Aussi, apprend Georges, il n'y a pas de rédemption, de salut, pas même de vie, il n'y a *rien* une fois passé de l'autre côté de la terre. La mort n'est pas régénération, elle est purement et simplement la mort. Le narrateur en vient à l'admettre, à force d'interroger l'œil du cheval mort qui lui renvoie son image, et derrière lequel il ne trouve finalement que le vide : « [...] maintenant peut-être avons-nous appris ce que savait ce cheval en train de mourir son œil allongé velouté pensif doux et vide [...] » (RF, 271). À la fin de *La Route des Flandres*, Georges est confronté à l'« absence probable de tout au-delà après le lent engloutissement par la terre²¹⁷ ». Ainsi P. Mougin comprend-il la mort symbolique de Georges comme l'impossible achèvement du scénario sur lequel reposait sa rédemption, sa survie en tant que sujet. À la fin de *La Route des Flandres*, l'énonciateur n'a pas réussi à « boucler l'impossible cycle qu'il

²¹⁷ *Id.*

fantasmait²¹⁸ » : il attribuait au coït un pouvoir régénérant qui s'est avéré n'appartenir qu'au mythe, à un passé et une parole révolus. Il se retrouve finalement livré au « destructeur travail du temps », ce temps auquel il a tenté d'échapper, tout au long de son énonciation, sans succès.

On comprend pourquoi Georges, dans *L'Herbe* – après *La Route des Flandres* dans la chronologie de la fiction –, se rabat sur le travail de la terre, sur l'agriculture : le retour à la terre, construit sur un scénario mythique, a échoué. Le temps individuel ne peut pas être aboli, « assassiné » autrement que dans la mort pure et simple, sans renaissance possible : le sujet n'échappe pas au temps ni à l'Histoire dans laquelle s'inscrit inévitablement ce temps. L'homme qui, fauché par l'Histoire, tombe sur la terre, y reste, pétrifié, puis décomposé, dissolu, perdu. Dans *La Route des Flandres*, Georges tente de boucler lui-même son cycle individuel, c'est-à-dire non pas de lui donner une fin, mais de le rendre *sans fin*, dans le bouclage sans cesse perpétué d'une fin qui est aussi, dans le même moment, par « transsubstantiation » (RF, 99), recommencement. Maître de son cycle, capable d'en contrôler la fin et le (re)commencement dans l'édification d'un scénario mythique, Georges aurait pu échapper au cycle de l'Histoire. Or ce scénario ne s'est jamais bouclé, et une telle maîtrise s'est avérée, pour le narrateur simonien, impossible, complètement illusoire.

Dans *L'Herbe*, Georges n'est plus en situation de concevoir quelque scénario que ce soit. Cette fois simple personnage, il tente de boucler son cycle individuel dans

²¹⁸ *Id.*

une régression non pas biologique mais générationnelle. Il s'agit pour lui d'orienter son existence dans une direction qui, à défaut d'échapper à l'Histoire, la nie, contrecarre la causalité supra-individuelle qui règle son mouvement, détermine son sens. D. Viart rappelle que Georges, dans *L'Herbe*, choisit la nature contre la culture non seulement pour des raisons éthiques ou idéologiques, mais aussi et peut-être surtout pour s'opposer à son père. Il relève que la diatribe contre la culture dans laquelle se lance Georges (« je voudrais n'avoir jamais lu un livre [...] ») reçoit « un intéressant complément : celui d'un désir paternel de voir le fils persévérer dans sa propre voie ²¹⁹ ». D. Viart renvoie au passage suivant, dans lequel Georges dit à sa femme : « “ ... recalé à Normale, [...] il ne s'est jamais demandé si j'aurais pu, si j'avais envie, moi, de faire autre chose, parce que sans doute il n'était même pas concevable dans ou pour Son orgueil que Son fils pût être, pût vouloir être autre chose que ce que lui-même... ” » (*He*, 154). Au-delà du refus de la culture et du savoir livresque, « ce qui paraît ici, commente D. Viart, c'est le refus de persévérer dans la voie paternelle ²²⁰ », perçue comme une dégradation. En voulant renouer avec le mode de vie de son grand-père paysan, Georges fait un saut générationnel régressif, un retour en arrière par lequel il veut court-circuiter sa lignée ; « voulant redevenir par un saut générationnel le paysan analphabète qu'était son grand-père [...], [il] cherch[e] à nier l'Histoire, à effacer – à “ assassiner ” – le temps ²²¹ ». D. Viart renvoie bien sûr au « temps assassiné » de la citation de M. de Chazal placée en exergue de la troisième partie de *La Route des Flandres*. Dans *L'Herbe*, Georges essaie aussi d'« assassiner » le

²¹⁹ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 101.

²²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²²¹ *Ibid.*, p. 103.

temps, mais non pas, cette fois, dans un retour mythique à la terre en laquelle il échapperait à l'Histoire et à la mort ; il travaille concrètement la terre pour revenir à un temps antérieur à l'existence de son père, et ainsi contrecarrer l'Histoire, empêcher son « advenir ».

Cette tentative d'orientation, une fois de plus, s'avère un échec. Il n'y a pas de retour en arrière, pas de régression possible, ni biologique ni générationnelle : Georges n'est pas un paysan, encore moins un paysan analphabète. *La Route des Flandres* et *L'Herbe* posent tous deux un antagonisme entre le cycle individuel et le cycle de l'Histoire, celui-ci contrecarrant celui-là. Dans *L'Herbe* puis dans *La Route des Flandres*, Georges tente de neutraliser les effets pervers de cet antagonisme en sortant du cycle de l'Histoire, respectivement par une régression temporelle (générationnelle) puis biologique. Les deux tentatives se soldent par un échec ; par deux fois, dans deux situations différentes, Georges rate sa tentative d'échapper au cycle meurtrier de l'Histoire par son action sur son cycle individuel. Cette série d'échecs prend fin avec *Histoire*, alors que se met en place un *cycle de l'écriture*, qui intègre à la fois le cycle individuel et le cycle supra-individuel de l'Histoire, au-delà de leur antagonisme.

6.2. Georges, un Je sans moi, ou le moi impossible d'un « Je hors je »

D. Viart a montré comment la structure narrative de *La Route des Flandres* met fondamentalement en jeu la connaissance du sujet. Cherchant à comprendre l'alternance dans *La Route des Flandres* entre les narrations à la première (je) et à

la troisième personne (il/Georges), dont il examine minutieusement le déroulement dans le texte, il conclut : « Manifestement donc les articulations narratives sont liées aux questions de connaissance et d'interprétation, et ce, de façon de plus en plus forte au fil du texte.²²² » Ainsi, par rapport au il-narré, le Je-narrateur est celui qui sait : dès le début du roman, le narrateur affirme : « *J'ai compris cela, j'ai compris* que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre » (*RF*, 13 ; nous soulignons). Au terme du roman, le même narrateur scandera la question « comment savoir ? » jusqu'à en perdre haleine, jusqu'à douter de la réalité même de ce qu'il cherche à comprendre. C'est que, entre-temps, « Georges » l'a fortement déstabilisé : « [...] le "je" [...] semble être éclairé sur l'énigme que "Georges" chercher à élucider²²³ ». Comment comprendre cette différence entre le Je et le il (Georges) de *La Route des Flandres* ?

Comme l'a rappelé D. Viart, c'est la vue du cheval mort (*RF*, 25) qui déstabilise la narration pour la première fois. Relisons ce passage :

ce dut être par là que *je le vis* pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à *travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué*, [...] et plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire [...] quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, [...] un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – *Georges se demandant* sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, *abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit*

²²² *Ibid.*, p. 96.

²²³ *Ibid.*, p. 94.

qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement [...] (RF, 25 ; nous soulignons).

Le Je voit le cheval mort, et Georges se questionne sur la durée depuis laquelle il gît sur le sol, c'est-à-dire que le Je-narrant voit le cheval mort, et se voit ensuite lui-même se demandant quand le cheval est mort, etc. Or ce Georges que voit le Je n'est plus en position de s'interroger : il a abandonné – été forcé d'abandonner par l'expérience de la guerre – « cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique ». C'est alors, précisément, que s'impose à lui, à travers le cheval mort, le réseau d'images qui dominera son énonciation, qui fondera le scénario qu'il cherche à actualiser : l'image du cheval digéré par la terre, du cadavre-fœtus, du mort-né. Comme l'écrit D. Viart, c'est « [a]u moment où le personnage/narrateur abandonne toute position lucide de l'esprit [que] s'impose à lui cette image de mort qui est à la fois celle du retour à la terre [...], celle du fœtus et celle de la mort. ²²⁴ »

D. Viart analyse toutes les alternances narratives subséquentes dans *La Route des Flandres* ²²⁵, et remarque finalement cette constante : « [...] c'est toujours dans le moment où le texte fait place à la mort que se désorganise le système narratif. ²²⁶ » La mort provoque le dédoublement du sujet qui, se remémorant, s'objective, devient pour lui-même un objet remémoré. Et c'est en tant que cet objet remémoré, construit par son énonciation, qu'il ne comprend pas ce qui lui

²²⁴ *Ibid.*, p. 98.

²²⁵ Le roman commence par une narration au Je (début-p. 25) ; puis narration au il/Georges (p. 25-146) ; puis narration au Je (p. 146-159) ; puis narration au il/Georges (p. 159-238) ; puis narration au Je (p. 241-263) ; puis narration au il/Georges (p. 263-271) ; puis retour final à la narration au Je (p. 271-fin).

²²⁶ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 99.

est arrivé : le Je de *La Route des Flandres* comprend, mais Georges ne comprend pas, se questionne, son doute finissant par atteindre le Je. Le narrateur de *La Route des Flandres* est un Je qui comprend mais ne *se* comprend pas. Toute la structure narrative du roman est construite sur cette réalité du sujet qui prend initialement la parole, et qui, confronté à la mort, vacille, ne se reconnaît plus tout à fait, puis en vient à perdre toute image de lui-même. L'histoire de *La Route des Flandres* est celle d'un Je qui ne parvient pas à se saisir de son moi, laissant finalement l'énonciation sans Je ni moi, le sujet livré au « destructeur travail du temps ». D. Viart relève un passage où la terre, dans laquelle le sujet veut s'abîmer pour renaître, est comparée à un miroir :

[...] je me rappelle ce pré où ils nous avaient mis ou plutôt parqués ou plutôt stockés : nous gissions couchés par rangées successives [...] mais en arrivant elle était encore vierge impolluée alors je me jetai par terre mourant de faim pensant Les chevaux en mangent bien pourquoi pas moi j'essayai de m'imaginer me persuader que j'étais un cheval, je gisais mort au fond du fossé dévoré par les fourmis mon corps tout entier se changeant lentement par l'effet d'une myriade de minuscules mutations en une matière insensible et alors ce serait l'herbe qui se nourrirait de moi ma chair engraisant la terre et après tout il n'y aurait pas grand-chose de changé, sinon que je serais simplement de l'autre côté de sa surface comme on passe de l'autre côté d'un miroir [...] (RF, 244).

Dans ce passage, la mort, toujours liée au cheval, est présentée comme un passage « de l'autre côté du miroir ». D. Viart y voit une « façon de désigner le passage du “ je ” au “ Georges ” (Georges est ce que voit le “ Je ” qui se regarde dans le miroir).²²⁷ » C'est dire si la présence de Georges, de l'autre côté du miroir, est liée à la mort : Georges est le mort, le *soi* mort – mort en puissance – que voit le Je qui se regarde.

²²⁷ *Ibid.*, p. 96.

D. Viart interprète ainsi l’alternance narrative dans *La Route des Flandres* : « Recherche de la distance, [...] hésitation sur la façon de dire autant que sur la façon d’être, difficulté même, peut-être, à dire et à être²²⁸ ». Il compare cette hésitation à « celle de Proust telle que Genette la décrit dans le passage de *Jean Santeuil* à *la Recherche*.²²⁹ » Et, de fait, nous sommes avec *La Route des Flandres* dans une pré-« recherche », dont il semble que l’hésitation narrative soit symptomatique. Georges, conclut D. Viart, est une « figure du sujet en marge de sa propre histoire, dont il n’est d’ailleurs plus très sûr : un “ Je hors-jeu ”, une figure du sujet non encore advenue à sa propre autobiographie : un “ Je hors je ”.²³⁰ » Georges, dans *La Route des Flandres*, est un « Je hors je » parce qu’il n’a pas les *moyens* d’être un Je, c’est-à-dire un sujet énonciateur. Blum, par comparaison, aurait davantage de moyens, comme le narrateur le sous-entend en se remémorant une conversation qu’il a eue avec Iglésia et lui, et qui apparaît révélatrice en regard de nos hypothèses :

« Parce qu’il [de Reixach] savait tout de même monter. Faut dire ce qui est : il en connaissait un bout. Parce qu’il avait drôlement bien pris son départ », raconta plus tard Iglésia ; à présent ils se tenaient tous trois (Georges, Blum et lui : les deux jeunes gens et cet Italien (ou Espagnol) à la peau tannée et qui avait à lui seul presque autant d’années derrière lui que les deux premiers réunis, et sans doute aussi quelque chose comme dix fois leur expérience, ce qui devait faire à peu près trente fois celle de Georges parce que, en dépit du fait que lui et Blum fussent, eux, sensiblement du même âge, Blum possédait *héréditairement* une connaissance (l’intelligence avait dit Georges, mais ce n’était pas seulement cela : plus encore : *l’expérience intime, atavique, passée au stade du réflexe, de la stupidité et de la méchanceté humaines*) des

²²⁸ *Ibid.*, p. 108.

²²⁹ *Id.* ; D. Viart renvoie à Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 255.

²³⁰ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 109.

choses qui valait bien trois fois celle qu'un jeune homme de bonne famille avait pu retirer de l'étude des auteurs classiques français, latins et grecs, plus dix jours de combat, ou plutôt de retraite [...] (RF, 159).

Blum possède « *héréditairement* une connaissance [...] des choses » qui surpasse de beaucoup celle de Georges. La connaissance, ainsi, « est le produit de la transmission héréditaire des souffrances²³¹ ». Dans ces conditions, Georges « est clairement présenté comme celui dont le savoir est inopérant pour la quête du sens²³² ». Georges n'a pas les moyens (héréditaires) de comprendre son expérience de la guerre ; plus exactement, il n'a pas les moyens de *donner* du sens à son expérience, de donner une forme consistante, pérenne à l'insertion de son cycle individuel dans le cycle de l'Histoire : il descend d'hommes et de femmes qui ont porté les valeurs de l'Histoire sans en subir les conséquences fatales.

Georges, comme narrateur, meurt à la fin de *La Route des Flandres*. Le narrateur simonien, lorsqu'il entreprendra sa « recherche » dans *Histoire*, se donnera les moyens de se comprendre en tant que sujet, c'est-à-dire en tant que sujet *historique* : il se donnera une généalogie non aliénante, potentiellement constructive. Le Je énonciateur d'*Histoire*, à l'opposé de Georges, a une vaste expérience, en tant que sujet *transgénérationnel*. On comprend dès lors – et c'est là où nous voulions en venir – pourquoi le premier « tome » de la « recherche du temps perdu » simonienne s'intitule *Histoire* ; ou pourquoi le roman de Simon qui s'intitule *Histoire* met en œuvre « un monsieur qui raconte et qui dit : Je », qui se rappelle des nuits passées au cours desquelles il écrivait, pouvant voir le grand

²³¹ *Ibid.*, p. 95.

²³² *Id.*

acacia qui poussait dans le jardin, sa remémoration se terminant par un brusque et énigmatique retour dans le sein de sa mère : « la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche enveloppé de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi ?... » (*Hi*, 402) On comprend, en d'autres termes, pourquoi le roman qui s'intitule *Histoire* se termine par une interrogation sur le moi ; et pourquoi cette interrogation, on n'en sort pas, est générée ou plutôt rendue possible par le travail de l'écriture. En effet, c'est en décrivant une carte postale envoyée par sa mère à sa grand-mère (*Hi*, 401) que le narrateur imagine sa mère remplir la partie destinée à la correspondance, le buste penchée en avant, puis lui-même dans ce sein, fœtus (fœtus véritable cette fois). À la fin d'*Histoire*, le Je énonciateur se regarde lui-même et, pour la première fois, se renvoie son image propre. Le lien entre Je et moi, inexistant ou insaisissable dans *La Corde raide*, fragilisé puis rompu dans *La Route des Flandres*, est finalement rétabli, pas encore scellé mais raccordé.

6.3. L'Herbe, une pré-Histoire

L'Herbe porte en épigraphe cette citation de Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. » L'herbe, qui donne son titre au roman, est donc une métaphore de l'histoire. Mais *L'Herbe* ne renvoie pas à un « contenu » historique de manière significative, comme, par exemple, *Histoire* et *Les Géorgiques* renvoient à la guerre civile d'Espagne,

comme *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* et *L'Acacia* renvoient à la Deuxième Guerre mondiale. Le seul épisode historique auquel fait référence *L'Herbe*, qui est intégré dans sa diégèse est l'exode de juin 1940 : au début du roman, Louise imagine, à partir des récits qu'on lui en a faits, le périple de sept cents kilomètres de la tante Marie à travers la France, du Jura au Midi, fuyant l'Occupation allemande :

[...] telle déjà qu'elle était apparue (il y avait maintenant dix ans de cela) à la grille du parc, fragile silhouette noire dans la lumière, [...] ayant fait à pied sous le soleil de juin les deux kilomètres qui séparaient la gare de la propriété (et, bien plus : venant de parcourir plus de la moitié de la France, tout au moins son territoire, car l'entité politique, la nation, était, elle, en train de fondre, de se rétracter à toute vitesse, exactement comme une huître sous les gouttes de citron [...]) (*He*, 27).

Devant le long chemin parcouru par sa sœur, qui jusque-là n'avait pratiquement jamais quitté sa maison (*He*, 33), soudainement poussée hors de chez elle par la force de l'Histoire, Pierre conclut :

« [...] l'Histoire n'est pas, comme voudraient le faire croire les manuels scolaires, une série discontinue de dates [...], mais au contraire sans limites et non seulement dans le temps (ne s'arrêtant, ne ralentissant, ne s'interrompant jamais, permanente, à la façon des séances de cinéma – y compris la répétition de la même stupide intrigue), mais aussi dans ses effets, sans distinctions entre ses participants, la guerre elle-même n'étant plus seulement faite – c'est-à-dire supportée, c'est-à-dire endurée, soufferte [...], supportée par les hommes dans la force de l'âge mais encore et au même titre par les enfants et les vieilles dames comme elle [...]. Nous aurons au moins appris cela : que si endurer l'Histoire (pas s'y résigner : l'endurer), c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire. »... (*He*, 35-36).

Dans un récent article sur *L'Herbe*, Michel Bertrand a montré que cet épisode et son interprétation par Pierre posent la question de l'insertion de l'histoire (minuscule) dans l'Histoire (majuscule). L'histoire de Marie, son existence simple

et routinière, banale, presque jamais perturbée, est l'Histoire même, la matière même de l'Histoire. Cette histoire, dans *L'Herbe*, est sur le point de se terminer : la tante Marie, mourante, agonise. Elle a choisi Louise, la femme de Georges, sa nièce par alliance, pour l'accompagner dans les derniers jours de sa vie, et pour recevoir son héritage : une boîte en fer blanc piquetée de rouille qui contient différents menus objets, accumulés tout au long de son existence.

Alors que Marie agonise, Louise est sur le point de commettre un acte décisif : elle prévoit quitter Georges (*He*, 13-14) et aller vivre à Pau avec son amant, un médecin à qui elle tente en vain d'expliquer le lien particulier qui l'unit à Marie (*He*, 9-30). Ce départ serait pour elle, comme l'écrit M. Bertrand, « la possibilité [...] de commencer à Pau une nouvelle existence ²³³ ». Or Louise ne part pas avec son amant : à la fin du roman, elle entend le train partir pour Pau sans elle (*He*, 261-262). C'est qu'un lien s'est établi entre elle et Marie, dont elle est devenue, à l'initiative de celle-ci, la légataire. Comme l'histoire de Marie s'est insérée dans l'Histoire, est l'Histoire même, l'histoire de Louise s'insérera dans celle de Marie. L'insertion est substitution, comme le montre M. Bertrand, l'Histoire est impulsion de la répétition, elle est révolution ²³⁴. M. Bertrand renvoie à l'épigraphe du *Palace*, qui rappelle que « révolution » signifie « mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points ». Le mouvement de l'Histoire, chez Simon, est invariablement cyclique.

²³³ Michel Bertrand, « Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », *loc. cit.*, p. 116.

²³⁴ *Id.*

L'analyse de M. Bertrand montre que la mise en place de la représentation de ce mouvement cyclique « ne se situe pas, comme on l'a souvent affirmé, dans *La Route des Flandres*, mais [...] dès *L'Herbe*. Cette impulsion, poursuit M. Bertrand, réside très précisément dans la décision du romancier d'écrire l'histoire familiale, volonté qui ne l'avait pas véritablement habité auparavant.²³⁵ » M. Bertrand relève que l'histoire familiale, dans *L'Herbe*, est constituée par deux cycles distincts : « L'un masculin, l'autre féminin. L'un linéaire, l'autre transversal. Le second plus court que le premier. Surtout, le premier construit selon le principe de la dégradation et le second régi par le mode de la transmission.²³⁶ » L'Histoire est répétition et dégradation, c'est pour cela, pour son propre salut que Georges veut la contrecarrer. Du côté féminin cependant, de Marie à Louise, se met en place une forme de répétition qui n'est pas dégradation, parce qu'elle procède par transmission. Dans une longue discussion avec Sabine, Marie donne la mesure de l'acte qu'elle commet en donnant à Louise sa boîte en fer blanc, le « trésor » de sa vie :

» Qui êtes-vous
 » Vous le savez vous venez de le dire la sœur de l'homme que
 vous avez épousé Marie-Arthémise-Léonie Thomas
 » Et vous avez
 » Quatre-vingt-un ans
 » Quatre fois vingt ans quatre fois l'âge de l'amour et sans
 amour
 » Non pas sans amour
 » Et vous allez bientôt mourir
 » Je le sais
 [...]

²³⁵ *Ibid.*, p. 117 ; nous ne nous préoccupons pas, dans le cadre de cette thèse, du fait que l'histoire familiale écrite par Simon à partir de *L'Herbe* corresponde plus ou moins selon les romans à sa propre histoire familiale (que ce soit ou non le cas ne change en rien nos hypothèses) ; notre problématique nous amène à nous intéresser au roman familial simonien pour sa dimension historique et généalogique, non pour sa dimension autobiographique.

²³⁶ *Id.*

» Et vous ne croyez à rien
 Pas de réponse
 » Et vous n'avez pas peur
 » Peur de quoi
 » Et vous ne regrettez rien
 » Regretter quoi
 [...]

» Vous ne regrettez rien
 » Non (*He*, 64-65).

M. Bertrand commente ainsi ce dialogue : « Sabine, qui dans les faits n'a jamais été seule, qui a été épouse, qui a été mère, qui croit en Dieu, ressent une solitude qu'elle juge d'autant plus intolérable qu'elle comprend qu'il s'agit de celle caractérisant l'individu confronté à sa mort prochaine. Marie, au contraire, qui n'a été ni épouse, ni mère, ne craint cependant ni la solitude, ni la mort.²³⁷ » C'est que, poursuit M. Bertrand, « Marie n'a rien à regretter : elle a élevé Pierre comme s'il était son propre fils et a choisi Louise pour recueillir l'héritage de sa vie entière. Sabine, en revanche, est consciente de sa propre stérilité : ses filles l'ont quittée, son fils l'a reniée et nul ne sera son légataire.²³⁸ »

Marie commet un acte de transmission qui, à travers sa réception par Louise, permettra un déplacement de l'Histoire, plus précisément un « décalage²³⁹ », une répétition « décalée ». À travers la figure de Marie se dessine dans le roman simonien la possibilité d'un legs qui détourne la dégradation, qui mène sur une autre voie. C'est cette autre voie que prend le sujet simonien à partir d'*Histoire*. « À l'évidence, donc, *L'Herbe* est un roman de la filiation²⁴⁰ » : le réseau de ses

²³⁷ *Ibid.*, p. 120.

²³⁸ *Id.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 120.

personnages, de Pierre et Sabine à Georges, de Marie à Louise, s'organise en fonction de filiations avortées ou effectives. Plus encore, affirme M. Bertrand, « au-delà de la thématique de la filiation, c'est la filiation du roman simonien qui se met en place [dans *L'Herbe*]. [...] Ainsi, ce roman de la filiation est par excellence un roman matriciel.²⁴¹ » Partant de « l'herbe » métaphore de l'histoire, *L'Herbe* apparaît comme une pré-*Histoire* : *L'Herbe* est ce qui vient avant (l')*Histoire*, mais aussi, en même temps, ce qui rend (l')*Histoire* possible.

M. Bertrand montre que l'image du fœtus, au sein de laquelle se réfléchit le Je à la fin d'*Histoire*, est aussi, dans *Le Palace*, l'image de la Révolution, comparée dès le début du roman à une « charogne, un fœtus à trop grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme » (*P*, 16). On retrouve la même image à la toute fin du roman : la ville de Barcelone est comparée à « une de ces reines en gésine laissée seule dans son palais parce que personne ne doit la voir dans ce moment, enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre macrocéphale [...], inviable et dégénéré » (*P*, 230). Le moi, ainsi, dans le croisement des deux images fœtales, serait une Révolution, c'est-à-dire un retour au même, une répétition de l'Histoire. Mais ce serait s'en tenir à la thématique de l'Histoire, sans compter son inscription dans l'écriture romanesque. M. Bertrand, citant A. B. Duncan, rappelle que la structure narrative du *Palace*, suivant le mouvement de l'Histoire, passe et repasse par les mêmes points, « mais à chaque

²⁴¹ *Id.*

fois avec un *décalage*²⁴² ». L'analyse de M. Bertrand montre que ce décalage qui affecte la représentation simonienne de l'Histoire est déjà présent dans *L'Herbe* : du « rien » initial au « rien » final, « du “ rien ” qui concerne Marie [*He*, 9] à celui qui réfère à la disparition du train [*He*, 262], de Louise dans l'herbe en présence de son amant [*He*, 9-30] à Louise seule accoudée à la fenêtre de sa chambre regardant les feuillages des arbres au-dehors [*He*, 261]²⁴³ », il y a effectivement un décalage. Et ce décalage, c'est l'acte de transmission posé par Marie qui l'a rendu possible.

De la sorte, le moi réfléchi à la fin d'*Histoire* est une Histoire « décalée », une existence qui répète celle des autres mais avec un décalage ; mais aussi, c'est ce décalage, cette répétition décalée qui le constitue en tant que moi, et qui permet au Je de se réfléchir. Le sujet parvient à se constituer dans le mouvement cyclique de l'Histoire, dans la mesure où une transmission lui permet de se placer en décalage. Et ce décalage, c'est bien dans la fiction qu'il s'opère, par le travail de l'écriture. Le sujet simonien, pris dans le mouvement de l'Histoire, a besoin d'une transmission pour se réaliser, pour advenir en tant que sujet.

Pré-*Histoire*, *L'Herbe* est une pré-« recherche » : elle met en place les conditions de possibilité de la « recherche » simonienne sans les actualiser. Car il n'y a pas, à proprement parler, d'enquête sur le sujet dans *L'Herbe*. Le roman de 1958 pose davantage un questionnement existentiel : le problème de Louise est au présent, et

²⁴² Alastair B. Duncan, « Notice » du *Palace*, dans Claude Simon, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1338 ; cité par Michel Bertrand, *loc. cit.*, p. 126 ; nous soulignons.

²⁴³ Michel Bertrand, « Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », *loc. cit.*, p. 126.

engage un choix qu'elle a à faire (quitter ou non Georges) – même si ce choix est finalement emporté dans la dynamique de répétition de l'Histoire. Louise ne se débat pas avec son passé, n'a pas vécu, comme Georges, une expérience personnelle aliénante ; son existence en tant que sujet n'est pas mise en jeu dans *L'Herbe*. C'est *La Route des Flandres*, après *L'Herbe*, qui met en place le questionnement sur le sujet qui structurera l'ensemble des romans familiaux de Simon par la suite – c'est-à-dire la « recherche du temps perdu » simonienne. Mais le questionnement, dans *La Route des Flandres*, emporte ou plutôt perd finalement le sujet, celui-ci n'ayant pas la « clé » de sa réalisation en main, soit la possibilité d'une transmission. *La Route des Flandres* est une écriture de la « recherche » au sens strict du terme. Comme nous allons le voir, la *Recherche*, dès l'épisode de la madeleine, transforme la « recherche » en entreprise de création. C'est ce qui se passe dans le roman simonien à partir d'*Histoire*, grâce à la mise en place du matériau générationnel qui rend possible la création, et qui transforme la dégradation historique en répétition décalée.

Dans un article sur les nombreuses déclinaisons du « rien » dans *L'Herbe*, Anne-Yvonne Julien définit la tante Marie comme « le signe du processus toujours déjà commencé d'entrée en agonie du visible et conjointement comme l'indice d'une résistance à cette universelle dérive de décomposition ²⁴⁴ ». L'image de Marie, en effet, est duelle : elle est à la fois « jeune fille », fraîche et virginale (*He*, 11-12) et « vieille femme en train de mourir » (*He*, 19), « vieille fille, [...] petite poupée

²⁴⁴ Anne-Yvonne Julien, « Le dire du “rien” dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil », *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves Laurichesse, no 4, 2008, p. 107.

fripée » (*He*, 29). « À travers Marie, relève A.-Y. Julien, s'illustre la parenté entre l'état originel, voire l'état fœtal de l'être et son état terminal ²⁴⁵ ». A.-Y. Julien fait allusion au passage où Sabine porte un regard de dégoût sur sa belle-sœur, « pensant : “ Petite vieille avec cette grosse tête disproportionnée qui l'apparente encore à ces nouveau-nés dans les premières heures, alors qu'ils ont encore leur affreuse tête chauve et ridée de petits vieux, petits gnomes hurlants venus au monde avec le visage même qu'ils auront le jour de leur mort [...] ” » (*He*, 60). On retrouve l'image du cheval mort-né, à la différence que *L'Herbe* met l'accent, à travers la figure de Marie, sur l'intervalle que recouvre l'oxymore : « [...] le trajet de l'agonisante permet [...] un éclairage sur le mystère conjoint des “ deux moments extrêmes : la venue au monde et son contraire, le départ ” [*He*, 165] et sur la somme de travail et d'efforts qu'ils mobilisent. ²⁴⁶ »

Marie apparaît comme une figure du temps non pas aboli, comme le cheval mort, mais « apprivoisé », comme le suggère Louise en racontant à son amant la première fois qu'elle est entrée dans la chambre de Marie :

[...] toujours je pouvais sentir cette odeur de jeune fille, de fleur, cherchant des yeux le globe, la couronne de mariée, cherchant, mais il n'y avait rien. Rien que cet entêtant et sans doute imaginaire parfum de fraîcheur, de virginité et de temps accumulé. Non, pas perdu : vaincu, ou plutôt surmonté, apprivoisé : non plus cet ennemi héréditaire, omniprésent et omnipotent, et que l'on regarde, terrifié, s'avancer et s'écouler avec cette impitoyable lenteur, mais un vieux compagnon de route, familier [...] (*He*, 11-12).

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

²⁴⁶ *Id.*

Marie, son existence, est une personnification de l'Histoire, « du temps, “ non pas retrouvé ” mais “ apprivoisé ”. ²⁴⁷ » On se rappelle les nombreux éléments, relevés par Mary Orr dans son étude sur Simon et Proust ²⁴⁸, qui apparentent la tante Marie à la tante Léonie de la *Recherche*, à commencer par son prénom : Marie-Arthémise-Léonie (*He*, 64). Le rapport à Proust, dans *L'Herbe*, ne se situe pas aux niveaux structurel et narratif qui nous occupent. Il n'y a pas de « temps perdu » dans *L'Herbe*, ni a fortiori de « recherche du temps perdu ». Mais il y a la mise en place des conditions de possibilité pour le sujet de lancer sa propre « recherche du temps perdu », et de s'y constituer en tant que sujet. Surtout, le détour par *L'Herbe* nous aura permis de comprendre à sa source l'inscription conjointe, « unanime » dans l'œuvre simonienne du roman historique et du roman familial ; de comprendre, plus encore, en prenant *L'Herbe* comme suite de *La Route des Flandres* et comme pré-*Histoire*, l'inscription conjointe du Je, de l'arbre généalogique et de l'Histoire à l'entrée de la « recherche du temps perdu » simonienne.

C'est cette inscription conjointe que nous allons voir à l'œuvre dans notre lecture parallèle des « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne, que nous pouvons maintenant entamer. Résumons auparavant le chemin parcouru depuis le début de notre lecture. Le protagoniste simonien a la (mal)chance de faire tôt et très intensément l'apprentissage d'ordre phénoménologique qui demeure si long et ardu pour le protagoniste proustien. Il a certaines connaissances (capitales) que

²⁴⁷ *Id.*

²⁴⁸ Mary Orr, *loc. cit.*, p. 112-114.

le protagoniste (et non le narrateur) proustien n'a pas, mais il n'a plus de « moyens », il se retrouve dépourvu. Le narrateur simonien devra donc utiliser d'autres moyens, ou, plus exactement, il devra *se donner* de nouveaux moyens. C'est à cette fin qu'il met à contribution le passé familial. De *La Corde raide* à *Histoire*, en passant par *L'Herbe* et *La Route des Flandres*, le roman simonien est tendu vers la mise en place de ces moyens, à partir desquels il pourra, à son tour, partir « à la recherche du temps perdu ».

7. *Savoir des narrateurs proustien et simonien*

7.1. *Entrée dans la Recherche du temps perdu*

À l'entrée de la *Recherche*, un Je réfléchit son moi passé ; un sujet se souvient de lui s'étant longtemps couché de bonne heure, et sonde l'activité de son esprit au moment de ces entrées dans le sommeil, de ces vacillements entre le rêve et l'éveil. Cette activité, se souvient-il, le transportait en d'autres corps, en d'autres lieux, en d'autres temps : « [...] il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage [que je venais de lire] : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles-Quint. » (*RTP*, I, 3) « Ou bien en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines » (*RTP*, I, 4). « Quelquefois, [...] une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. [...] Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. » (*RTP*, I, 4-5) Souvent, alors que, se réveillant, resurgissant de ces corps et de ces temps en

lesquels le sommeil avait plongé son esprit, il cherchait à identifier le lieu et le temps où il se trouvait effectivement, une sensation particulière de son corps le situait dans les nuits de son enfance à Combray, puis, à mesure qu'il s'éveillait, dans des nuits ultérieures :

[...] quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres [...] pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire [...] lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi [...]. Mon côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s'imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin [...] : [...] j'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années ; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient [...] la cheminée en marbre de Sienna, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels [...].

Puis renaissait le souvenir d'une nouvelle attitude ; le mur filait dans une autre direction ; j'étais dans ma chambre chez Mme de Saint-Loup, à la campagne [...] (*RTP*, I, 6-7).

Une fois réveillé, se souvient le narrateur, il lui était impossible de délaissier ses souvenirs soudainement surgis et confondus :

Mais j'avais beau savoir que je n'étais pas dans les demeures dont l'ignorance du réveil m'avait en un instant [...] fait croire la présence possible, le branle était donné à ma mémoire ; [...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand'tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. (*RTP*, I, 8-9)

La *Recherche* s'ouvre ainsi sur le souvenir de certains moments de demi-réveil où des nuits passées redevenaient présentes dans le corps et la conscience du sujet, et où ce « branle » donné à la mémoire engageait une remémoration consciente. L'énonciation commence avec la remémoration de certains couchers à Combray,

au cours desquels le narrateur craignait d'être privé du baiser du soir de sa mère. Un tour inattendu est donné à cette remémoration lorsque le souvenir conscient, « volontaire » de Combray ouvre sur celui d'une soirée d'hiver où, contrairement à ses habitudes, le narrateur a bu du thé, accompagné « de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines » (*RTP*, I, 44). En portant à sa bouche un morceau de madeleine amollie dans le thé, dès le contact avec son palais de la gorgée mêlée de miettes de gâteau, le narrateur est envahi par le souvenir d'une madeleine trempée dans une infusion de tilleul et goûtée à Combray dans son enfance. Plus encore, c'est tout l'univers de l'enfance à Combray qui refait instantanément surface au contact de la madeleine :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant [...] tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*RTP*, I, 47)

L'épisode de la madeleine est le premier choc de mémoire involontaire que donne à lire la *Recherche*, la première résurrection d'une impression gravée dans la mémoire et, avec elle, de tout le passé qu'elle contient. L'épisode de la madeleine demeure insituable dans la chronologie du récit. Issu de la remémoration consciente du narrateur – une fois le branle donné à sa mémoire –, il présente d'entrée de jeu la vérité qui ne parviendra au protagoniste qu'à la fin de son parcours, dans la bibliothèque du prince de Guermantes. Ainsi, il ancre le récit de vie qui « sort » de lui dans la vérité qu'il met au jour. Cette vérité, paradoxale,

recouvre le plaisir procuré par le goût de la madeleine : la définition de ce plaisir, la compréhension de sa signification profonde, nécessitent sa *création*.

Le narrateur remarque d'abord le plaisir innommable que lui procure le morceau de madeleine : « Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, [...] en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. » (*RTP*, I, 44) La madeleine fait naître un plaisir qui envahit littéralement le sujet, qui le remplit d'une essence précieuse à laquelle s'identifie tout son être. Devenu ce plaisir, l'être du sujet est transcendé : il repousse entièrement la grisaille et les ennuis du quotidien, il s'élève au-dessus de l'inconsistance de son existence et de la mort qui la guette. Afin d'identifier la provenance et la signification de la « puissante joie » ressentie, afin, en d'autres termes, de se connaître dans son « être devenu joie ²⁴⁹ », le narrateur se tourne vers la tasse de thé, et boit une deuxième puis une troisième gorgée. Mais le thé et les miettes de madeleine ramollies procurent chaque fois moins de plaisir, plaisir dont ils étaient pourtant à la source. Le narrateur conclut que le plaisir ressenti doit provenir d'ailleurs, et met en suspens l'expérience sensible : « Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en

²⁴⁹ Jacques Garelli, « De la cire de Descartes à la madeleine de Proust », *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1991, p. 152.

moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter [...] » (*RTP*, I, 45).

La « puissante joie » procurée par la madeleine, dont le narrateur avait d'emblée senti qu'elle la « dépassait infiniment », finit par s'en dégager. Aussi le narrateur, après avoir constaté la perte d'intensité de l'expérience dans sa réitération, se détourne-t-il définitivement de la tasse de thé pour se tourner vers son esprit : « Et je recommence à me demander quel pouvait être cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence, de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient. Je veux essayer de le faire réapparaître. Je rétrograde par la pensée au moment où je pris la première cuillerée de thé. » (*RTP*, I, 45). Afin de revivre dans sa mémoire le moment au cours duquel la madeleine lui a procuré sa « puissante joie », le narrateur écarte de ce souvenir « tout obstacle, toute idée étrangère, [il] abrite [s]es oreilles et [s]on attention contre les bruits de la chambre voisine. » (*id.*). Après plusieurs tentatives, plusieurs recommencements, il sent tressaillir « quelque chose qui se déplace, voudrait d'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur » (*id.*) : il entend « la rumeur des distances traversées » (*id.*), qui s'éteindra progressivement, puis s'anéantira lorsque Combray apparaîtra, comme « sorti » de la tasse de thé.

Le goût de la madeleine trempée dans le thé recouvre une profondeur temporelle : il révèle au narrateur que son être excède le présent dans lequel il se perd continuellement, qu'il ne se désagrège pas avec le passage du temps. La joie

procurée par la madeleine est celle d'une densité, d'une épaisseur retrouvée, d'une consistance du moi à travers le temps. Lorsque le narrateur goûte la madeleine trempée dans le thé, son expérience (sensorielle) présente fait écho à une expérience passée demeurée vive en lui. Définir cet écho, la résonance de cette sensation passée et présente, connaître la source de sa puissance, comprendre sa signification, c'est se saisir du moi dont il a révélé la consistance – l'existence. Or la définition de cet écho et du moi qu'elle constitue, affirme le narrateur, doit être une création :

Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment ? Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière (*id.*).

Comme l'affirme Jacques Garelli en commentant ce passage, « l'idée de “ Recherche ”, en tant que telle, ne suffit plus à elle-même, pour prospecter le domaine inconnu. Elle doit se transformer [...] en une opération de création, qui, dès lors, devient à la fois invention imaginaire d'une œuvre nouvelle et “ auto-connaissance ” de ce qui se pose en s'inventant²⁵⁰ ». La *Recherche*, résume J. Garelli, « n'est autre, dans son processus auto-créateur, que le mouvement de l'esprit en quête de la signification de son propre être, [...] qui ne peut se reconnaître qu'en s'inventant²⁵¹ ».

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

²⁵¹ *Id.*

La madeleine invite le sujet à se constituer en tant que tel, à déployer sa propre consistance, dont elle donne l'indice. Lorsqu'il choisit de poser sa tasse de thé et de se tourner vers son esprit, le narrateur comprend que la profondeur temporelle révélée par la madeleine doit être prospectée et balisée au sein du moi qu'elle (in)forme. Et cette investigation (cette « recherche ») doit être une création, parce que le « bagage » de l'esprit n'est d'aucun secours pour sonder ce qui dépasse ses contours conceptuels, ce qui appartient *réellement* à deux époques, ce qui rend caduques les catégories du près et du loin, du passé et du présent. Le narrateur doit mettre en forme au temps particulier dans lequel l'a transporté le goût de la madeleine, c'est-à-dire qu'il doit créer une forme qui le rende « connaissable », comme Elstir crée une forme qui rend visible (saisissable, et donc connaissable) une vision particulière de la mer, pour laquelle l'esprit ne possède aucune forme. La distance qui sépare le sujet de son propre rapport au monde dans la vie courante, et qui s'annule parfois brièvement, au hasard de couchers de soleil entrevus, ne se comble pas dans l'abandon fusionnel à ces expériences fortuites, inaptées à la durée. De la même façon, la distance qui sépare le Je énonciateur de son moi, qui semble dispersé et dissolu dans le temps, ne peut être comblée par l'abandon aux moments extatiques de la mémoire involontaire. Ceux-ci, selon le terme qu'utilise le narrateur proustien, sont les « témoins » d'une profondeur qui existe potentiellement au sein du sujet, et qu'il lui appartient de prospecter, c'est-à-dire de créer ; profondeur du monde et du temps, qui ne se réduisent pas aux dimensions dans lesquelles les circonscrit l'esprit, et profondeur du sujet, dont l'existence ne se réduit plus à son effritement puis sa dissolution dans le temps.

Bien que son bagage ne lui « soit de rien » dans la création de cette profondeur, le narrateur ne renoncera pas pour autant, bien qu'ils correspondent à des notions de l'intelligence, aux noms qui désignent les choses : Elstir, en effet, ne renonce pas à la couleur « bleue » parce qu'elle est incluse dans la notion de la « mer ». Le travail de création du narrateur consistera à établir, à partir des notions qu'il possède, de nouveaux rapports, des correspondances que ces notions non seulement passaient sous silence, mais, plus encore, empêchaient de venir au monde. En mettant au jour par sa parole ces nouveaux rapports, essentiels, structurants, le narrateur, pour reprendre une formule de Garelli, « co-naîtr[a]²⁵² » avec eux, les connaîtra tels qu'ils le constituent, et se connaîtra les connaissant.

7.2. Matériaux : de l'impression proustienne à l'archive familiale simonienne

Le parcours du protagoniste proustien est jalonné d'impressions particulières qui deviendront, dans la résurrection de la mémoire involontaire, la matière privilégiée à partir de laquelle tisser le fil de la vie, et saisir le moi qui y demeure dispersé. Le parcours du protagoniste simonien est empli de telles impressions particulières, dont le contenu, cependant, est aliénant et destructeur. Tisser le fil d'une vie à partir de tels lambeaux apparaît impossible pour le sujet ; c'est à cette impossibilité (et l'impossibilité de sa conjuration par le récit mythique) que se heurte finalement l'énonciation dans *La Route des Flandres*. Pour qu'une « recherche » puisse avoir lieu, le sujet simonien devra approfondir – agrandir considérablement – la distance temporelle qui le sépare de la « co-naissance » de

²⁵² *Id.*

soi : la vie dont il s'agit de tracer le fil deviendra une vie transgénérationnelle, la vie de l'arbre généalogique. Le sujet se connaîtra, ou plutôt co-naîtra à travers la co-naissance de l'autre (en donnant naissance à l'autre, don de vie dont dépendra la sienne). Comme chez Proust, la profondeur temporelle qui sous-tend l'existence du sujet transgénérationnel simonien sera révélée au cours de moments clés du parcours du protagoniste.

Ces moments clés sont caractérisés par la venue soudaine, inattendue, improbable sur le parcours du protagoniste d'une matière pour ainsi dire jetée-là, donnée fortuitement mais mise définitivement entre ses mains. Cette matière est précisément celle à partir de laquelle le narrateur pourra procéder à la mise en forme de son expérience, à l'aménagement de la profondeur temporelle qu'elle laisse percevoir. Comme chez Proust, toujours, le fil de la vie (transgénérationnelle chez Simon) se tissera à partir d'un matériau spécifique : ce matériau, chez Simon, c'est l'archive familiale, impression gravée dans la mémoire généalogique, qui, lorsqu'elle devient accessible au protagoniste, laisse entrevoir la profondeur d'une vie passée. Lorsqu'elles surgissent de l'oubli (d'un tiroir de commode jamais ouvert dans *Histoire*, du placard où les cachait la grand-mère dans *Les Géorgiques*), et se font connaître au protagoniste, les différentes composantes des archives familiales apparaissent comme le moyen de lier des moments distincts et séparés de la vie familiale, de tisser un fil dans la matière décousue des vies passées – et, par elles, de la vie présente. Ainsi, les archives

familiales simoniennes, à un niveau structurel, correspondent aux impressions proustiennes, et leur découverte à une réminiscence²⁵³.

L'archive simonienne, comme l'impression proustienne, ne se commande pas. Elle survient au hasard de certains événements, d'une madeleine trempée dans le thé une soirée d'hiver ou d'un tiroir de commode entrouvert :

[...] qu'il s'agit de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, [...] *leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles*. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés de la cour où j'avais buté. Mais justement *la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée contrôlait la vérité d'un passé qu'elle ressuscitait* (RTP, IV, 457 ; nous soulignons).

Dans chacun de ces moments, quelque chose est donné, qui ouvre une brèche dans l'existence du protagoniste, qui laisse entrevoir la possibilité de rapports signifiants, de correspondances structurantes. Mais ces rapports et ces correspondances possibles sont alors autant de désordres. Le protagoniste d'*Histoire*, de fait, découvre les cartes postales dans le désordre dans lequel les a laissées sa mère, qu'il attribue plus tard à l'imminence de la mort devant laquelle elle se trouvait :

trop épuisée sans doute ou peut-être sa tête le cimetière parmi d'autres vues banales envoyées par des amis en voyage

²⁵³ Dans sa présentation du numéro sur l'archive de la revue *Claude Simon*, Ralph Sarkonak pose indirectement le même parallèle entre l'archive simonienne et l'impression proustienne. En faisant référence au « devenir-fantôme » des archives dans *Les Géorgiques*, il affirme : « [...] toute trace "archivale" du passé [est] destinée à disparaître [...]. Ne resterait alors du passé qu'une trace intertextuelle, cette fois l'odeur de la chambre de tante Léonie dont se souviendra Marcel après l'intervention miraculeuse du souvenir involontaire, "un subtil et faible parfum de choses fanées" [...], comme si l'effet d'archive dans *Les Géorgiques* était destiné en dernière instance à se réduire au plus fugace mais aussi au plus tenace des stimuli » (« L'effet d'archive », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 4 : *Le (dé)goût de l'archive*, 2005, p. 17).

indifférentes ou peut-être indifférente elle-même avant ou après quelle importance puisque tout était arrêté maintenant présent immobilisé tout là dans un même moment à jamais les images les instants les voix les fragments du temps du monde multiple fastueux inépuisable éparpillés sur un lit de mourante (*Hi*, 385).

Ce désordre se redouble quand le protagoniste, de retour d'une visite à son cousin Paul, s'aperçoit qu'une pile de cartes postales posée à côté de la commode après l'ouverture du tiroir s'est écroulée, laissant les cartes « éparpill[ées] sur le carrelage » (*Hi*, 328). C'est alors qu'il se penche pour les ramasser, et les dénombre comme autant de pièces d'un casse-tête :

J'ai posé ma veste et le dossier sur le lit et me suis accroupi pour ramasser
 ADEN : Groupe de Busogas
 VICHY : Source Lucas
 KARLSBAD : Café Kaiserpark
 BRIVE (Corrèze) : Lavoirs publics
 MARSEILLE : Un coin des Messageries Maritimes
 LAMALOU LES BAINS : Parc du Casino à l'heure du concert
 SAÏGON : Rue de Shangāi (en face du Couvent de la Sainte
 Enfance)
 BARÈGES : Le Haut Barèges
 SAÏGON : Palais du Gouverneur
 SUEZ : Ânes en promenade
 ARBOIS (Jura) : Vieilles maisons et Château-Bontemps
 TONKIN. HAÏPHONG : Femmes revenant du marché
 [...] (*Hi*, 328-329).

L'énumération se poursuit longuement : trente et une cartes postales sont énumérées en tout dans cette série (*Hi*, 329-330).

Le double désordre des cartes postales incarne la dissolution de la vie même du protagoniste : il est en quelque sorte le corps mort de sa mère, le dernier vestige de sa vie, qui comprend celle du père et de Charles dans sa jeunesse, tombé en morceaux, décomposé, fragmenté ; il est ensuite ce corps projeté hors de sa

« tombe ²⁵⁴ », la commode profanée, vendue par son fils ruiné à une antiquaire antipathique. En elles-mêmes, les cartes postales concourent autant à la dissolution du passé qu'à sa reconstruction. Cependant, elles constituent une trace indélébile du passé, dormante mais disponible dans la mémoire familiale. Tout comme l'impression proustienne ressuscitée dans la réminiscence, l'archive familiale « conserve un *contact physique* avec le passé : l'encre, le papier, traduisent une matérialité. ²⁵⁵ » C'est ce qui fait qu'elles causent toutes deux un « choc temporel ²⁵⁶ », une véritable rencontre entre le passé et le présent. L'archive familiale porte la marque tangible d'expériences passées qui, mises devant le sujet qu'elles habitent obscurément, peuvent investir une forme pérenne, un ordre qui réalise leur potentialité de sens. La madeleine procure au narrateur proustien un plaisir indicible qu'il ressent pourtant le besoin de nommer. De la même façon, la découverte de l'archive familiale laisse entrevoir une temporalité incommensurable, insoupçonnée, que le narrateur simonien entreprend de recomposer. L'archive familiale est comme l'impression, en ce sens que « si on ne [l']interroge pas, [elle] rest[e] muett[e] : il ne suffit pas de [l'a] contempler, de [l']observer, il faut [l'a] traduire ²⁵⁷ ». Dans les deux « recherches », l'entreprise de « traduction » se transforme rapidement en une vaste enquête dont la clé est la création artistique.

²⁵⁴ Jean Starobinski, *loc. cit.*, p. 30.

²⁵⁵ Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 2002, p. 58 ; l'auteur souligne.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ *Id.*

7.3. Entrée dans la « recherche du temps perdu » simonienne

Nous nous sommes longuement consacrée dans ce chapitre à définir les situations très différentes des protagonistes proustien et simonien. De *La Corde raide* à *La Route des Flandres*, on assiste à la mise en place de moyens à partir desquels une « recherche du temps perdu » simonienne pourra être entreprise, *malgré* cette différence. De la sorte, la différence entre les protagonistes proustien et simonien n'affecte pas, ou plus exactement en vient à ne pas affecter les narrateurs des deux « recherches », qui, en tant qu'instances énonciatrices/narratrices, procèdent de la même façon, suivant les mêmes étapes – mais au moyen de différents matériaux. Ainsi, l'on peut affirmer que le protagoniste de la « recherche du temps perdu » simonienne est présent dans l'œuvre dès *La Corde raide*, sous une forme fantomatique, agonique. Le *narrateur* de la « recherche » simonienne, quant à lui, dans sa similarité structurelle avec le narrateur proustien, n'apparaît véritablement qu'au début d'*Histoire*.

La reconstitution du passé familial, qui devient possible pour le protagoniste au moment où il découvre les cartes postales de sa mère, doit être accomplie par un sujet énonciateur, une instance *d'écriture*. L'épisode de la madeleine, dans la *Recherche*, amené par l'énonciation de remémorations passées, fait « sortir » Combray d'une tasse de thé : le narrateur « racontera » son enfance puis sa vie telles qu'elles sont apparues dans la résurrection de la mémoire involontaire, ou plutôt telle que, à partir de cette résurrection instantanée, il les recréera. Les impressions qui suivront, dans la chronologie du texte (des clochers de

Martinville aux multiples révélations chez le Prince de Guermantes), ponctueront un parcours que seul un sujet ayant *déjà* découvert la vérité de l'impression, c'est-à-dire sa nécessaire recreation, peut retracer : ce sujet, c'est le narrateur.

Si le protagoniste simonien ne découvre les cartes postales de sa mère qu'à la huitième section d'*Histoire*, le narrateur les a en mains dès le début de son énonciation. Au commencement d'*Histoire*, un narrateur se rappelle certaines nuits où il travaillait tard et où le souvenir des vieilles femmes parmi lesquelles il a grandi, parentes plus ou moins éloignées, l'envahissait. Ce souvenir l'amène à revoir certaines scènes de son enfance : les réunions des vieilles femmes au domaine familial, leurs bavardages, les pâtisseries qu'elles engloutissaient, puis la visite du prêtre venu donner la communion à sa mère malade. Le narrateur se souvient avoir vu un instant, à la place du prêtre penché pour donner les offrandes, un portrait de son père :

[...] je pouvais maintenant le voir lui c'est-à-dire cet énorme agrandissement qu'elle avait fait faire et placer sur le mur parallèle à son lit à droite de sorte qu'elle n'avait qu'à tourner légèrement la tête pour le regarder avec sa courte barbe sépia [...] le buste coupé un peu au-dessous des épaules et entouré d'un halo flou le fond sépia clair allant pâlisant en dégradé jusqu'au blanc de sorte qu'il avait l'air de planer suspendu impondérable et souriant comme une de ces apparitions entourées d'un halo de lumière [...] semblable à quelque divinité [...] tel qu'il avait dû lui apparaître vingt ans plus tôt et tel quelle n'avait sans doute jamais cessé de le voir toujours présent [...] (*Hi*, 17-18).

C'est après s'être rappelé cette image du portrait de son père que le narrateur présente la première carte postale :

[...] après comme avant tout ce qu'elle [la mère] aurait ce serait cette conviction [...] qu'Il existait dans un quelque part où elle irait un jour le rejoindre un au-delà paradisiaque [...] quelque jardin à

l'inimaginable végétation [...] comme celles qu'elle pouvait voir ornant les timbres de ces cartes postales qu'il lui envoyait ne portant le plus souvent au verso dans la partie réservée à la correspondance qu'une simple signature au-dessous d'un nom de ville et d'une date par exemple :

« Colombo 7/7/08
Henri » (*Hi*, 18).

Et la première section d'*Histoire*, insituable par rapport à la journée qui se déroulera dans les onze autres sections (comme la première section de « Combray » est insituable par rapport à l'ensemble du récit de vie qu'elle « introduit »), se clora sur une carte postale : « “ Port-Saïd 1/9/10 Je m'embarque demain sur l'Armand-Béhec. Henri ” » (*Hi*, 37). Comme Combray « sort » d'une tasse de thé pour le narrateur proustien, le passé familial, pour le narrateur simonien, « sort » des cartes postales conservées par sa mère. Celles-ci sont introduites dans le récit par le croisement de deux regards : le narrateur se souvenant avoir aperçu, enfant, le portrait de son père placé au-dessus du lit de sa mère, le décrit tel que sa mère le voyait. Mais ce regard de la mère, qu'il n'a connue que malade et moribonde, c'est le narrateur qui l'anime, en l'imaginant posé sur les cartes postales : « *comme* celles qu'elle pouvait voir ornant les timbres de ces cartes postales qu'il lui envoyait [...] » (*Hi*, 18 ; nous soulignons). La narration expose clairement que ce sont les cartes postales qui permettent d'accéder à la jeunesse de la mère, pour la première fois racontée (reconstituée) sitôt après l'introduction de la première carte particulière :

comme celles qu'elle pouvait voir ornant les timbres de ces cartes postales [...] par exemple :

« Colombo 7/7/08
Henri »

et au recto (quand elle – la jeune fille qu'elle avait été – avait lu le nom de la ville la date la signature et qu'elle retournait la carte, elle

et grand-mère assises [...], vêtue d'un de ces flasques et austères peignoirs [...] » (*Hi*, 18-19).

Le portrait du père en divinité, son apparition entourée d'un halo de lumière « sort », ne peut sortir que des cartes postales à partir desquelles le narrateur en redessine les contours. Pour la mère, qui fétichise tout souvenir de son époux décédé, cette apparition constitue une présence entière – une Présence – qui l'invite à rejoindre l'être aimé dans la mort, dans une fusion avec son être évanescent. Pour le narrateur, au contraire, l'apparition du père en divinité constitue une invitation à lui donner corps. Aussi se tourne-t-il aussitôt vers la présence tangible des cartes postales, qui introduiront, feront « sortir » le récit d'une journée (une vie par métonymie) où tout paraît s'enliser, mais au cours de laquelle le protagoniste aura fait une découverte essentielle, qui rendra possible sa « précaire et monumentale » reconstruction, pour reprendre les termes de J. Starobinski.

Comme le remarque J. Starobinski dans sa lecture d'*Histoire*, c'est précisément à partir du moment où le protagoniste découvre les cartes postales de sa mère que le narrateur commence à décomposer la journée qui leur est associée par l'écriture laconique du père, et à les situer dans le temps ²⁵⁸ :

[...] personnage [figurant sur une des cartes postales] assis dans sa tunique de toile blanche à l'ombre de la tente qui abrite la terrasse de cet hôtel à Colombo ([...]), et dix heures du matin à peu près puisque le ciel [...]

et un peu plus tôt (huit heures ou neuf heures du matin peut-être, à Saïgon [...])

et peut-être une heure dans la matinée aussi à Eberfeld [...]

²⁵⁸ Jean Starobinski, *loc. cit.*, p. 27.

et environ midi la fin de la matinée à Tamatave sur la place
 Duchesne plantée d'eucalyptus [...]
 et deux heures de l'après-midi peut-être le soleil tapant presque
 vertical sur les colonnades [...] (*Hi*, 253-256).

En cherchant à identifier l'heure à laquelle le paysage figurant sur la carte postale a été photographié, le narrateur y introduit pleinement son imaginaire : il saisit l'instant capté sur la pellicule et le réintègre dans la temporalité de laquelle il a été extrait, qui devient aussitôt sa propre temporalité – celle qu'il crée, au présent de son énonciation. Cette appropriation atteint un extrême dans la « description » de la photographie de l'atelier, dont il a été question au commencement de ce chapitre. En tentant de reconstituer l'avant et l'après du cliché photographique, le narrateur assiège littéralement le corps de Charles. À partir de cette position qu'il occupe dans l'atelier du peintre, il fait se mouvoir tous les personnages qui l'occupent, fouille leur conscience, cherchant à mettre au jour leurs motivations les plus secrètes, les plus sourdes. Le narrateur, ainsi, absorbe littéralement leur existence, s'intégrant au groupe pour mieux le faire dialoguer avec lui.

Mais cette absorption, cette conquête dans l'énonciation a des limites : s'appropriant non seulement le corps mais également le passé de Charles, qu'il cherche à comprendre – pour comprendre le sien propre –, le narrateur ne peut investir une temporalité pérenne. De fait, après avoir bu leur thé, mangé, parlé, s'être déplacés, les personnages de la photographie de l'atelier en viennent à s'effacer, à disparaître : « [...] leurs pâles formes transparentes se mêlant s'interférant se brouillant à tel point qu'à la fin il ne resterait plus de net que le décor de l'atelier, [...] tandis que les silhouettes des personnages se brouillent de

plus en plus, s'effacent, ne laissant plus que d'immatérielles traînées, de plus en plus diaphanes, semblables à des traces douteuses » (*Hi*, 301). Finalement, il ne reste plus de la longue reconstitution tentée laborieusement par le narrateur que le décor de la photographie ; il ne reste plus, autrement dit, que la trace trouvée au hasard dans le tiroir d'une commode, incapable de révéler quelque vérité. Mais, en fait, c'est l'identification à Charles qui échoue pour le narrateur dans le long passage sur la photographie de l'atelier ; l'échec porte sur sa tentative de comprendre sa relation malheureuse avec Hélène en prenant la place de Charles dans sa relation adultère avec le modèle de Van Velden. Charles, pour reprendre la comparaison de L. Dällenbach, n'est plus ici un point aveugle : le narrateur tente de se connaître non plus à partir de Charles mais littéralement « en » Charles ; il sort complètement de lui-même, comme si l'objet de son enquête se trouvait tout entier en dehors de lui.

On se rappelle la réflexivité structurante que F. Leriche identifiait dans l'entame de la *Recherche* : « Cette phrase [« Longtemps je me suis couché de bonne heure »] [...] installe d'emblée le Je dans une relation de réflexivité avec un *me*, son objet, qui constitue le centre de la phrase. La plupart des verbes qui suivent (*se fermer, s'endormir, s'appliquer*, etc.) sont des verbes pronominaux qui [...] inscrivent de façon répétitive la structure, donc la question, de la réflexivité dès le départ.²⁵⁹ » Cette réflexivité semble menacée d'éclatement dans *Histoire*, dès le commencement de la « recherche » simonienne : à force d'investir le passé des autres, le narrateur risque d'y perdre le sien propre. Mais la réflexivité du « je me

²⁵⁹ Françoise Leriche, *loc. cit.*, p. 37.

suis couché de bonne heure » trouve son équivalent dans l'entame de la « recherche du temps perdu » simonienne :

l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintés d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre [...], comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité [...] (*Hi*, 9).

Le « je » voit la branche d'un arbre, un « grand acacia » (*Hi*, 25) apprendra-t-on plus tard, qui fait entendre « de faibles froissements de faibles cris d'oiseaux endormis tressaillant s'agitant gémissant dans leur sommeil » (*Hi*, 10). Ces cris d'oiseaux lui rappellent le sourd bavardage de vieilles parentes plus ou moins éloignées, dont il sent la présence dans la maison familiale :

comme si elles se tenaient toujours là, mystérieuses et geignardes, quelque part dans la vaste maison délabrée, [...]
comme si ces invisibles frémissements ces invisibles soupirs cette invisible palpitation qui peuplait l'obscurité n'étaient pas simplement les bruits d'ailes, de gorges d'oiseaux, mais les plaintives et véhémentes protestations que persistaient à émettre les débiles fantômes bâillonnés par le temps la mort mais invincibles invaincus continuant de chuchoter, se tenant là, les yeux grands ouverts dans le noir, jacassant autour de grand-mère [...] (*id.*).

Le sujet habité par le passé familial qui s'énonce dans *Histoire* est d'abord un « poète », un faiseur de métaphores. Le premier sujet (syntaxique) du roman est la branche du grand acacia : c'est la branche d'acacia qui génère le souvenir des nuits où, la voyant, entendant les frémissements de ses feuilles-plumes, le narrateur y devinait de faibles cris d'oiseaux, qui étaient en fait le murmure ininterrompu de ses aïeules décédées. Le « je pouvais la voir » pose ainsi une

réflexivité comparable à celle du « je me » proustien ; car le « la » ne désigne pas les aïeules elles-mêmes, mais la branche d'acacia, c'est-à-dire, à partir de la métaphore de la feuille devenue plume, les aïeules transformées en oiseaux puis transportées dans la métaphore de l'arbre généalogique. Le narrateur simonien, ainsi, se dit habité par un passé – familial mais historique et culturel également, comme le laisse entendre la métaphore déjà culturellement instituée de l'arbre généalogique – un passé, donc, qu'il transporte déjà en lui, et non, comme dans sa description de la photographie de l'atelier, un passé dans lequel il se transporte (se déporte). L'incipit d'*Histoire* fait entrer le lecteur comme le protagoniste dans un passé que le narrateur a déjà commencé à créer, a déjà doté d'une forme singulière, et dans lequel, par conséquent, il peut déjà se regarder et se connaître.

La première section d'*Histoire* se distingue absolument des onze autres sections du roman, au cours desquelles se poursuit la narration d'une seule et même journée dans la vie du protagoniste : fortement dominée par l'imparfait et le participe présent, elle se décline sur le mode itératif, décrivant une série de tableaux reliés par un réseau métaphorique dense. Les sections deux à douze, au contraire, sont sous-tendues par un effort narratif affirmé, et scandées par le passé simple : le concert dans le salon familial, la fusillade à Barcelone, la séance de pose fixée sur la photographie de l'atelier, entre autres, sont autant de « souvenirs » que le narrateur tentera, par tous les moyens, de toutes ses forces, de restituer. Rien de tel dans la première section d'*Histoire*, qui demeure très lâche sur le plan narratif : son activité est concentrée sur le plan métaphorique, comme l'annonce déjà la toute première phrase du roman.

Au commencement d'*Histoire*, le narrateur tisse des réseaux métaphoriques autour de trois personnages ou groupes de personnages de son enfance : premièrement, le groupe des vieilles femmes réunies autour de sa grand-mère ; deuxièmement, sa mère ; troisièmement, son père. Autour de chacun de ces personnages s'agglutinent quelques scènes, qui apparaissent finalement comme une série de tableaux, d'images plus ou moins figées : la visite des vieilles femmes dans la maison familiale (*Hi*, 10-13), la réception des cartes postales par la mère jeune femme, dans son milieu confortable (*Hi*, 18-21), et la vie du père sur les terres coloniales, ardue et mystérieuse (*Hi*, 22-23). À travers la description de ces scènes-tableaux s'opère une métaphorisation des personnages : les vieilles femmes sont décrites comme des oiseaux jacassant, geignant, faisant entendre incessamment leur cris ; la mère apparaît comme une femme-muraille, « comme ces hauts murs enfermant des jardins secrets » (*Hi*, 29), « forteresse inviolée [...] dont elle [...] semblait non pas la prisonnière ou l'habitante mais, en quelque sorte, à la fois le donjon, les remparts et les fossés, c'est-à-dire non pas retenue par, enfermée dans, mais comme les pierres elles-mêmes, les murailles » (*Hi*, 20) ; le père, finalement, apparaît comme une « divinité » (*Hi*, 18) appartenant à un monde étranger, lointain, « fabuleux fastueux bigarré inépuisable » (*Hi*, 23), au sein duquel il demeure inatteignable, pris derrière les « lianes tissant entremêlant leurs rets au-dessus des lagunes de vase » (*id.*).

Une seule scène particulière, non itérative se dégage de ce réseau métaphorique tissé par le narrateur. Il s'agit de la visite du prêtre à la mère mourante dans la

maison familiale, au cours de laquelle le narrateur se retrouve devant la fameuse « apparition » de son père :

un instant *je vis* la petite flamme d'une des bougies inclinée presque à l'horizontale [...] puis elle disparut de nouveau [...] un instant j'avais pu voir aussi ou plutôt entrevoir le visage de maman sur les oreillers entre les manches de dentelle et le bord du lit [...] puis [...] son visage disparut lui aussi tandis qu'il se dirigeait de nouveau vers le livre [...] il avait brusquement baissé la tête comme décapité absorbé à présent dans une mystérieuse occupation que je ne pouvais pas voir [...] et à la place au-dessus de son épaule gauche *je pouvais maintenant le voir lui* c'est-à-dire cet énorme agrandissement qu'elle avait fait faire et placer sur le mur parallèle à son lit [...] (*Hi*, 16-17 ; nous soulignons).

Cette scène, contrairement aux autres scènes évoquées dans la première section du roman et décrites sur le mode itératif, consiste en un événement unique ; ce qui est unique, ici, c'est la *vision* du père par le fils, à partir de son portrait entouré d'un halo de lumière. Or cette vision procède inévitablement du regard de la mère sur le père. Le triangle ainsi constitué du fils au père en passant par la mère, – triangle amoureux, comme nous le verrons –, se maintiendra tout au long du roman, en ce sens que ses pôles ne se rapprocheront jamais. La mère-forteresse, nous le verrons dans le prochain chapitre, demeurera imprenable, son jardin secret inaccessible ; le narrateur tentera de s'en approcher pour finalement s'y perdre, enseveli sous la masse de pierres. Le père-divinité, quant à lui, restera confiné dans son monde lointain, inatteignable et indéchiffrable pour le narrateur. À la toute fin d'*Histoire* – fin qui est en fait un commencement –, le narrateur procède à un déplacement, à une sortie de ce triangle duquel il semblait prisonnier : il sort du relais des regards pour se regarder lui-même dans le ventre de sa mère, sondant librement le mystère de l'origine. Il n'en ressort peut-être qu'une question (« moi ?... »), mais c'est sur les bases de cette question pour ainsi dire « accouchée » par le travail narratif que

le narrateur simonien pourra, dans *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, poursuivre sa « recherche ».

7.4. *Vers* Les Géorgiques

Dans *Histoire*, un énonciateur raconte une journée au cours de laquelle l'Histoire, c'est-à-dire son histoire personnelle et l'Histoire elle-même, inextricables comme toujours chez Simon, semble arriver à son terme. Tout au long du roman, l'énonciateur se livre à un effort narratif soutenu, afin, semble-t-il, de préserver un tant soit peu l'h/Histoire de cette fin. À partir de la deuxième section du roman, cet effort narratif donne au roman sa pulsation, son tempo qui, comme le mouvement du souffle, oscille du relâchement à l'extrême tension. D'abord, le narrateur tente avec acharnement et à plusieurs reprises de reconstituer son souvenir d'un concert dans le salon familial auquel a assisté sa mère alors mourante (sections 2 et 3) ; ensuite, la narration se relâche et donne lieu à plusieurs surgissements, s'ouvre à une pluralité d'images et de souvenirs, sans tenir fermement aucun fil narratif (section 4). Puis, le narrateur reprend fermement les rênes de la narration et tente, secondé par son oncle Charles cette fois, de raconter une fusillade qu'il a vécue à Barcelone pendant la guerre d'Espagne (sections 5 et 6). La narration se relâche à nouveau (section 7), se resserre (section 8), jusqu'à ce que le narrateur, devant la photographie de l'atelier, se lance dans une ultime tentative de reconstitution (sections 9 et 10). Nous avons vu dans le chapitre précédent comment la photographie de l'atelier, malgré les efforts du narrateur, ne laisse finalement qu'un décor vide, les

personnages s’y effaçant, « ne laissant plus que d’immatérielles traînées, de plus en plus diaphanes, semblables à des traces douteuses » (*Hi*, 301).

Histoire est marquée par une absence de progression – cela n’étonne pas en regard de la conception simonienne de l’Histoire. Au tout début de la section 11, après la reconstitution manquée de la scène de l’atelier, la journée du protagoniste s’achève : le soir est déjà tombé, et il doit se rendre en voiture chez son cousin Paulou qui habite au bord de la mer, afin de lui faire signer des papiers concernant l’hypothèque du domaine familial. Doutant de pouvoir arriver avant la nuit, il constate avec surprise que le jour revient au fur et à mesure qu’il avance vers la mer : « Après le pont du chemin de fer le jour revint Comme si j’avais non pas avancé progressé mais reculé dans le temps me retrouvant un instant plus tôt les bords de la route les vignes visibles de nouveau des lumières brillaient dans la campagne clignotant [...] puis cela disparut aussi et je dus de nouveau les rallumer » (*Hi*, 321). Plus loin sur la route, le même phénomène se répète : « Les dernières maisons passées il faisait de nouveau clair et encore une fois j’eus l’impression bizarre d’avoir reculé d’être tiré en arrière comme quand on est dans un train et qu’un autre plus rapide le dépasse sur une voie parallèle comme si j’étais tiré à hue et à dia dans le temps » (*Hi*, 323). Le protagoniste d’*Histoire* est effectivement « tiré à hue et à dia dans le temps », constamment ramené en arrière par la présence indélébile de son passé en et autour de lui, entouré de fantômes (*Hi*, 10, 151, 346). Il en va de même pour le narrateur, dont les efforts narratifs répétés semblent le faire régresser, brouillant chaque fois davantage ses souvenirs, jusqu’à le déposséder de son passé. Dans les deux dernières sections d’*Histoire*, la

narration est scandée non plus par des « Mais exactement ? » (*Hi*, 78), des « Comment était-ce ? » (*Hi*, 174) ni des « Et quelle heure alors ? » (*Hi*, 266), mais par le syntagme « je voudrais » (*Hi*, 325, 345, 350, 365, 369, 387, 388) ; le narrateur, après avoir tenté de comprendre l'échec de sa relation avec Hélène à travers celui de l'oncle Charles avec sa propre épouse, se voit finalement envahi par le souvenir des yeux remplis de larmes de sa jeune femme disparue (*Hi*, 322, 325, 365, 370, 381), lui-même confondu avec Charles dans ce souvenir. L'effort narratif se retrouve réduit à la volonté nostalgique et sans capacité constructive d'un sujet défait, tombé en morceaux.

La citation de Rilke placée en exergue du roman laissait présager la défaite du sujet énonciateur dans son entreprise de narration : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux. » Cette citation rend bien compte du travail de *dispositio* auquel se livre le sujet énonciateur dans *Histoire* et, par extension, dans l'ensemble de la « recherche » simonienne, composant avec des souvenirs et des traces fragmentaires (lacunaires) et fragmentés (éclatés) du passé. Cependant, le parcours du narrateur simonien ne se résume pas à la citation de Rilke ; il s'entame sous son égide, mais l'entraîne dans une direction propre, qui lui confère une nouvelle portée. Une fois « tombé lui-même en morceaux », après le passé qu'il a tenté d'« organiser », le narrateur a en mains ce qu'il faut pour se reconstruire en reconstruisant par et en soi son passé : il a, précisément, des « morceaux », ses propres « ruines », pour reprendre le terme employé par J. Starobinski, à partir desquelles il peut se remettre en forme librement et se

ressaisir de lui-même. *Histoire* donne à lire la découverte de cette nécessité pour le sujet énonciateur de « tomber lui-même en morceaux », après l'objet de son énonciation, afin de pouvoir se connaître et co-naître avec cet objet. C'est de là, de cette découverte que partira le narrateur des *Géorgiques*.

La première section d'*Histoire*, dont nous avons vu qu'elle se distingue sur plusieurs points des autres sections du roman, annonçait déjà ce nouveau départ. Elle se termine par la présentation d'une carte postale montrant un port où est ancré un paquebot. Cette carte est la première du roman à être véritablement animée, mise en mouvement par le narrateur :

puis le long navire plat et bas aux cheminées vomissant d'épais panaches de fumée charbonneuse, c'est-à-dire que des deux hauts tubes jumeaux noirs et luisants s'échappent [...] deux nuages d'abord étroits ensuite boursoufflés crépus faits de volutes tourbillonnantes [...], les sommets des deux panaches s'arrondissant, *faîte d'un arbre* dont ils imitent le dessin touffu et grumeleux, la fumée enfin se déchirant se séparant en deux masses [...] : il fait gris [...], la mer [...] comme une plaque faiblement luisante sur laquelle non pas flottent mais sont posés de minces bâtons l'armada des petites barques agglutinées contre le flanc du paquebot, *et tout à coup un plumet blanc apparaît* devant la première cheminée bouillonnant quelques secondes puis cessant, le bas la racine du plumet se dissolvant brusquement s'évanouissant puis plus rien et alors seulement le son (le mugissement plaintif lugubre) parvenant, le grand bateau s'ébrouant insensiblement [...]
(*Hi*, 36 ; nous soulignons).

Les cheminées de ce bateau l'associent d'emblée à l'acacia présent tout au long de la première section : elles crachent des panaches de fumée qui apparaissent comme le « *faîte d'un arbre* » dont elles seraient le tronc ; de plus, elles servent de fond à l'apparition d'un « plumet » qui fait directement écho aux feuilles-plumes de l'acacia (*Hi*, 9, 25). Plus encore, l'appareillage du bateau est décrit dans un

contraste d'immobilité et de mobilité qui rappelle le mouvement de l'acacia dans le vent (*Hi*, 9) :

[...] le grand bateau s'ébrouant insensiblement, dans cette première phase de l'appareillage qui est entre l'immobilité et le mouvement (c'est-à-dire qu'on le croit encore immobile alors qu'il a déjà commencé à bouger, et lorsque, le sachant, on cherche à suivre son mouvement il paraît de nouveau immobile), commençant à pivoter lentement sur lui-même, [...] le navire tournant toujours avec cette terrifiante lenteur cette terrifiante majesté [...], et quand on regarde de nouveau dans la direction du navire c'est comme s'il s'était soudain réduit, quoique toujours immobile, se présentant de poupe maintenant déjà lointain étroit et haut [...] et on comprend alors qu'il a pris de la vitesse s'éloigne sans rémission solitaire pathétique vers cette ligne irréaliste et décevante qui là-bas sépare le ciel de la mer [...] (*Hi*, 36-37).

Cette description de l'avancée du bateau, imperceptible pendant qu'elle se fait, le pose comme une nouvelle métaphore de l'Histoire, après l'herbe (autre motif végétal) dans le roman du même nom, que nous avons justement défini comme une pré-*Histoire*. Rappelons l'exergue de *L'Herbe* : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. » Comme l'Histoire et comme l'herbe, le bateau avance, se met en marche sans qu'on puisse le voir bouger ; ce n'est qu'après coup qu'on constate qu'il a effectivement avancé, comme on ne constate jamais qu'au bout d'un certain moment que l'herbe a poussé – et que l'Histoire s'est faite. Et si le bateau est comme l'Histoire, c'est qu'il est aussi, du même coup, comme *Histoire*, métaphore du récit qui se met en marche sous sa bannière, sous son *signe*. D'ailleurs, le bateau est un moyen de *transport*, mot dont Simon rappelle à plusieurs occasions qu'il est la traduction littérale de « métaphore »²⁶⁰.

²⁶⁰ Voir notamment l'intervention de Claude Simon au colloque de Cerisy sur le Nouveau roman en 1971 (« La fiction mot à mot », dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, dir. Jean Ricardou et

Cette mise en marche du récit sous le signe de la métaphore prévient le lecteur qu'il ne doit pas s'attendre à suivre la progression d'un récit ; celui-ci paraîtra demeurer immobile, stagner, s'enliser même, mais, au bout d'un moment, le lecteur pourra voir qu'il s'est effectivement déplacé, sans pouvoir en déterminer la direction. Celle-ci, en effet, est désignée par un questionnement, la question finale du sujet tournée vers lui-même : « moi ?... ». Où s'en va le récit ainsi « clos » ? Le sujet, une fois face à lui-même, n'est pas seul pour répondre à l'interrogation fondamentale sur laquelle son énonciation a abouti : le déplacement du bateau-récit a entraîné avec lui celui des cheminées-acacias, de l'arbre généalogique dont il n'a jamais cessé de contenir le mouvement. Les traces du passé, malgré l'échec de la reconstitution qu'a tentée le sujet à partir d'elle, demeurent disponibles pour d'autres tentatives – pour d'autres romans. Revenu à l'origine pour mieux se connaître et renaître, le sujet, à la fin d'*Histoire*, est prêt à réécrire (l')*Histoire*.

Françoise Van Rossum-Guyon, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, t. 2 : *Pratiques*, p. 82) ; voir également « Roman, description, action », *loc. cit.*, p. 15 ; « L'inlassable ré^a/cncrage du vécu », entretien avec Mireille Calle, *loc. cit.*, p. 7.

CHAPITRE 2 – CONSTITUTION DE LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE

1. Les Géorgiques : *constitution d'un cycle de l'écriture*

Les Géorgiques remettent en scène le protagoniste d'*Histoire*, cet homme devenu très jeune orphelin, ayant passé son enfance dans le domaine familial auprès de son oncle Charles, de ses cousins et cousines et de sa grand-mère (« la vieille dame » dans *Les Géorgiques*), et ayant connu au commencement de sa vie adulte l'expérience de la guerre, en Espagne d'abord, pendant la Guerre civile, du côté des républicains, puis pendant la Deuxième Guerre mondiale, dans un régiment anéanti lors de la grande débâcle au printemps 1940. Dans *Les Géorgiques*, ce protagoniste apparaît aux côtés de deux autres personnages, dont les parcours sont présentés parallèlement au sien : premièrement, celui qu'on découvre comme étant son ancêtre, Jean-Pierre L.S.M., général de la Révolution et de l'Empire ; deuxièmement, O., un jeune écrivain anglais engagé dans les milices populaires pendant la guerre d'Espagne. Le protagoniste venu d'*Histoire* apparaît d'abord, dans la première des cinq sections des *Géorgiques*, comme un vieil homme assis à son balcon feuilletant les archives de son ancêtre ; il est ensuite désigné successivement comme le cavalier, le garçon et le visiteur, l'identité entre ces différentes figures n'étant révélée que tardivement dans le roman. Le garçon désigne le protagoniste dans son enfance, alors qu'il habite la maison familiale où sa grand-mère et son oncle Charles assurent son éducation ; le cavalier désigne ce

garçon devenu un jeune homme et combattant pendant la Deuxième Guerre ; le visiteur, finalement, désigne ce garçon-cavalier devenu un vieil homme, alors qu'il se rend sur les lieux où a vécu son ancêtre (le château).

Histoire met l'accent sur l'expérience de la guerre d'Espagne du protagoniste simonien ; son expérience de la Deuxième Guerre est mentionnée, mais ne donne lieu qu'à un bref développement (*Hi*, 337-343), contrastant avec les longues tentatives de reconstitution des souvenirs de l'Espagne auxquelles se livre le narrateur. C'est l'inverse dans *Les Géorgiques*, où l'expérience de l'Espagne est mentionnée brièvement (*G*, 226-227). Dans *Histoire*, l'expérience de l'Espagne est liée au rapport problématique à la mère, structurant dans le roman – nous le verrons. Après le recommencement rendu possible à la fin d'*Histoire*, ce rapport problématique, sans être définitivement réglé – le règlement aura lieu dans *L'Acacia* –, est mis en suspens, libérant le narrateur de son emprise. Aussi la mère est-elle la grande absente des *Géorgiques* ; fausse absente, en fait, d'autant plus présente qu'elle est évoquée par l'oncle Charles dans un passage qui occupe l'exact centre du roman, et qui, de surcroît, concentre plusieurs motifs proustiens – nous nous attarderons à ce passage plus loin dans le présent chapitre. Dans *Les Géorgiques*, l'accent est mis sur l'expérience de la Deuxième guerre du protagoniste simonien : le cantonnement dans les Ardennes dans le froid glacial de l'hiver 1940, puis l'effondrement de son régiment au printemps suivant, par où son parcours rejoint en plusieurs lieux celui de son ancêtre, chef de guerre sur tous les territoires de l'Europe. La guerre d'Espagne est toujours présente dans *Les Géorgiques*, mais à travers l'expérience d'un autre protagoniste : le jeune Anglais

O. Or celui-ci n'est pas exactement un « autre » protagoniste ; quelque chose le rattache au garçon-cavalier-visiteur-vieil homme, en vertu de quoi il apparaît comme son double, comme son frère – un frère *ennemi*²⁶¹. Cette relation ambiguë participe d'une thématique centrale dans *Les Géorgiques*, la thématique de la jumeauté, dans le cadre de laquelle le protagoniste simonien et O. rejouent, d'une certaine manière, le fratricide commis par le général L.S.M. Tout, par ailleurs, semble se rejouer dans *Les Géorgiques* : d'une révolution à l'autre, d'une guerre à l'autre, les protagonistes pris dans le cycle de l'Histoire passent par les mêmes lieux, portés par les mêmes aspirations, et frappés des mêmes désillusions²⁶².

Si *Les Géorgiques* présentent plusieurs protagonistes, le roman est narré par un seul et même narrateur, qui met en œuvre son propre vécu (en tant que garçon, cavalier, visiteur et vieil homme) parallèlement à celui de son ancêtre et à celui de O. Ce narrateur accède au vécu des autres à partir de différents documents dont il dispose, qui sont pour la plupart des documents écrits : premièrement, les archives de son ancêtre (correspondance, registres, discours), héritées de sa grand-mère et transmises par son oncle Charles ; deuxièmement, un livre dont le titre demeure inconnu, et dans lequel un auteur, O., fait le compte rendu de son expérience de la guerre d'Espagne. Dans la première section des *Géorgiques*, la narration oscille d'un protagoniste à l'autre, qu'elle présente en alternance dans diverses situations, sans les distinguer clairement. Le pronom « il », en effet, désigne pareillement les trois protagonistes ; le lecteur doit déduire à partir du contexte de quel

²⁶¹ Nous aborderons le rapport du protagoniste simonien à O. au début du prochain chapitre.

²⁶² Sur ce point, voir Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 127-131.

protagoniste il s'agit, sans que ce soit toujours possible, tant les expériences se répètent de génération en génération :

Il [L.S.M.] loge avec son état-major au château de Mittelhagen. Il couche dans des palais. Il couche dans des étables. [...] *Il [le cavalier] couche dans un terrain vague, dissimulé par les hautes herbes, dans un chantier abandonné, recroquevillé dans l'escalier d'un abri anti-aérien au fond rempli d'eau croupie. Pendant la journée il [O.] échappe à ses poursuivants en fréquentant les restaurants de luxe et les bains publics. Il couche à même le sol enveloppé dans son manteau. [...] Son [le cavalier] visage et son manteau de cavalerie sont couverts de neige.* Il [L.S.M.] recommande que l'on prenne soin de son matelas de campagne en peau de mouton de Barbarie [...] (G, 31) ²⁶³.

Dans ce passage, une seule et même scène (la nuit dans des conditions de guerre) suscite une longue anaphore (« il couche [...], il couche [...] »), par laquelle sont fédérés ou entretissés les parcours des trois protagonistes. La première section donne ainsi le ton à l'ensemble du roman, dont la composition repose sur de telles mises en rapport – sur de tels retours cycliques.

Dans la première section, le protagoniste simonien (le garçon-cavalier-visiteur-
vieil homme) est présenté dans diverses situations : de son enfance, alors qu'il accompagne sa grand-mère à l'opéra, jusqu'à sa vieillesse, alors que, assis à son balcon qui donne sur une caserne militaire, il feuillette les archives de son ancêtre. Parallèlement, le contenu de ces archives est rapporté directement, par fragments, comme si l'on passait de la situation du protagoniste lisant/observant à l'objet de sa lecture/observation :

²⁶³ Le texte des *Géorgiques* comporte de nombreux passages en caractères italiques : aussi, dans les passages cités, le texte souligné en italique le sera toujours par Simon, sauf indication contraire ; au besoin, nous utiliserons le trait de soulignement, pour distinguer nos interventions dans le texte simonien.

*L'ombre bosselée de la main [du vieil homme] qui s'étire, déformée, sur le haut de la page de droite du cahier format registre recouvre les mots :
 nuit entendait mes plaintes
 trouvait sur un cercueil lorsque
 changé l'Europe de face
 mouvement de la révolution
 courir des hasards de toute espèce
 plus grands dangers j'ai bien
 qui terminent les six premières lignes tracées d'une écriture penchée et bien formée [...]. [...] Il [L.S.M.] arrive à la pointe du jour à l'arsenal de Peschiera. [...] À travers les volutes et les feuilles de fonte du balcon il [le vieil homme] continue à percevoir confusément au-dessous de lui les silhouettes obscures des cavaliers qui se succèdent sur le fond de lumière. [...] Leurs ombres de statues équestres s'étirent sur le pavé selon le même angle que celle projetée sur le cahier par la main. Il cligne des yeux pour lire les mots :
 un tombeau ; la
 l'aurore me re
 l'événement qui a [...]
 par lesquels commencent les six premières lignes, tracés sur la partie de la page que frappe le soleil, éblouissante. Il tourne plusieurs feuilles d'un coup. En 1792 après la destruction du trône [...], il [L.S.M.] [...]. Dans le mouvement qu'il [S.] fait pour saisir le coin supérieur des pages entre le pouce et l'index les rides et les saillies des veines s'effacent et la peau se tend sur le dos de la main [...]* (G, 34-36).

Dans ce passage, il apparaît que l'ancêtre devient un protagoniste à travers la lecture de ses archives par son descendant : c'est à partir du vieil homme lisant, entrant en contact avec le récit au « je » du général, que la narration fait de ce « je » son propre protagoniste, dont elle prend sur elle de reconstituer le parcours. Ainsi, la narration expose d'entrée de jeu son origine : un sujet énonciateur se voit et se raconte lui-même alors que, dans un passé qu'on suppose plus ou moins rapproché (l'homme au balcon est déjà un vieil homme), il consultait, explorait les archives d'un ancêtre. En exhibant ainsi la matérialité, l'existence concrète et fragmentaire des sources de l'énonciation, la narration s'impose comme *travail* –

de transposition, composition –, comme entreprise de reconstitution à partir de traces (des « ruines ») disponibles.

Le travail de l'instance énonciatrice est défini au début des *Géorgiques* comme un travail de lecture, d'abord, mais aussi et surtout comme un travail *d'écriture* : le vieil homme en train de déchiffrer les archives, en effet, est aussi en train d'écrire, les deux activités se présentant de pair, sans qu'on puisse déterminer laquelle a préséance sur l'autre :

Il [L.S.M.] écrit au Comité de salut public que l'on cherche à l'assassiner et que plusieurs de ses officiers qui le devançaient pour raisons de service dans des chemins qu'il devait emprunter sont tombés dans des embuscades et ont été tués. Ils [les cavaliers pendant la Deuxième Guerre] sursautent parfois au brusque chuintement d'une fusée qui s'élève à leur passage [...]. Il y a maintenant plus de quarante-huit heures que les cavaliers n'ont pas dormi [...]. On n'entend aucun écho de bataille ni de bombardement, même lointain. [...] Les ombres commencent à raccourcir lorsque éclatent les premiers coups de feu. [...] Ils comprennent alors qu'ils sont tombés dans une embuscade et qu'ils vont presque tous mourir. Aussitôt après avoir écrit cette phrase il [le vieil homme assis à son balcon] se rend compte qu'elle est à peu près incompréhensible pour qui ne s'est pas trouvé dans une situation semblable et il relève sa main. (G, 45-47 ; nous soulignons)

Jusqu'à « [...] ils vont presque tous mourir », nous lisions donc une phrase *écrite* par un protagoniste qui était par ailleurs en train de lire, la lecture semblant susciter l'écriture. L'écriture et le déchiffrement des archives, au début des *Géorgiques*, sont des activités solidaires, confondues en un même temps : l'homme qui écrit et l'homme qui déchiffre sont assis au même balcon, du haut duquel ils observent les mêmes éléments extérieurs (la main ridée, la caserne), sous la même lumière :

Aussitôt après avoir écrit cette phrase il se rend compte [...] et il relève sa main. Entre la base du pouce et celle de l'index le réseau de rides flasques puis crépelées contourne le porte-plume en courbes à peu près parallèles. En s'élevant son regard rencontre successivement le haut de la feuille de papier couverte de ratures, le bord de la table, puis les volutes et les feuillages de fonte du balcon au-delà desquels continuent à se succéder les vagues formes noires. Il retire ses lunettes et peut voir avec netteté dans la cour de la caserne les cavaliers aux bustes droits vêtus de tuniques noires [...]. (G, 47)

L'archive familiale suscite l'écriture, écriture de l'autre qui devient écriture de soi, donnant lieu à une co-naissance sur le papier : dans le passage précédemment cité, c'est la vertu conductrice du mot « embuscade », qui n'est pas seulement énoncé mais *tracé* sur le papier par le protagoniste écrivant, qui permet de faire le lien entre l'ancêtre et le descendant, entre l'autre et soi.

Le travail d'écriture du protagoniste est confirmé au début des *Géorgiques* par la mention de son statut (métier ?) d'écrivain. En effet, le vieil homme assis à son balcon feuilletant les archives est aussi un *romancier* : il a déjà écrit un « roman » (G, 52) dans lequel il raconte son expérience de la Deuxième Guerre, expérience par laquelle, précisément, son vécu communique avec celui de son ancêtre :

Le bref combat de l'embuscade dans laquelle est tombé l'escadron semble terminé. Tout est maintenant silencieux. [...] Il est à quatre pattes sur le sol. [...] Il n'entend plus tirer les mitrailleuses. Son ombre bleu pâle de quadrupède s'allonge sur sa droite, distendue. Environ deux heures plus tard, il chevauche de nouveau au côté d'un autre cavalier derrière le chef de l'escadron et un lieutenant (il rapporte *dans un roman* les circonstances et la façon dont les choses se sont déroulées entre-temps [...]) (G, 51-52 ; nous soulignons).

Le roman écrit par le protagoniste des *Géorgiques* est décrit en des termes, on l'aura remarqué, qui l'assimilent à *La Route des Flandres*. On reconnaît les

événements qui occupent le centre du roman de 1960 : l'embuscade qui provoque l'effondrement du régiment, la reprise de conscience de Georges alors que le combat est terminé, sa fuite à quatre pattes dans les bois, la rencontre de trois autres survivants, dont son capitaine qu'il suivra à cheval, à découvert sur la route (RF, 146-155). Le parcours du cavalier des *Géorgiques*, retracé méthodiquement par le narrateur dans la première section, croise en plusieurs points celui de Georges : la mention de la « pellicule craquelée et brûlante que forment sur son visage non seulement la saleté mais encore son état d'extrême épuisement » (G, 52 ; RF, 37, 44, 216), de sa « lutte [...] contre le sommeil qui alourdit ses paupières » pendant la chevauchée sur la route des Flandres (G, 53 ; RF, 16, 279, 282), de la mort de « deux officiers [...] abattus presque à bout portant par un parachutiste ennemi embusqué derrière une haie » (G, 53 ; RF, 12-13, 44-45, 72-73, 84-85, 220, 282-296), d'un cheval mort aperçu le long de la route, « presque entièrement recouvert, quoique le temps soit au sec, d'une couche liquide de boue ocre » (G, 53 ; RF, 25-28, 99-101, 227-228), tous ces éléments relient directement le cavalier au protagoniste de *La Route des Flandres*. L'expérience de la Deuxième Guerre du cavalier des *Géorgiques*, celle que, précisément, il a déjà écrit dans un roman, coïncide avec celle du protagoniste de *La Route des Flandres*, dont le prénom, justement, est Georg(iqu)es.

Par leur titre, *Les Géorgiques* renvoient en premier lieu aux *Géorgiques* de Virgile, dont elles reprennent, à travers la correspondance du général L.S.M., la thématique de l'agriculture. Plus précisément, le titre des *Géorgiques* s'est imposé à Simon, comme il le confie à Marianne Alphant dans un entretien télévisé, en

raison des liens entre la guerre et le travail de la terre qui lui sont apparus à la lecture des archives de son ancêtre :

[...] ce qui m'a frappé [dans les archives de l'ancêtre], c'est cette question de la terre, c'est pourquoi j'ai appelé mon roman *Les Géorgiques*. Dans toutes les armées du monde, ce sont les paysans qui font la guerre, et cet homme-là qui était général [...] ne pouvait jamais aller chez lui ; c'était un paysan d'origine, et il donnait des instructions à son intendante [la servante Batti dans *Les Géorgiques*] pour cultiver ses terres. [...] Ce qui m'a frappé aussi, c'est ce parallélisme des travaux des champs et des travaux de la guerre, qui sont toujours à recommencer d'une façon un peu cyclique [...] ; d'une façon très monotone, le paysan recommence tous les ans ses labours [...] ; si l'on regarde la carte de l'Europe, c'est toujours aux mêmes endroits que l'on fait la guerre [...], cette espèce de monotonie, de travail sans cesse recommencé ²⁶⁴.

Dans un ouvrage d'introduction aux *Géorgiques*, Nathalie Piégay-Gros a relevé l'ensemble des correspondances thématiques et des références intertextuelles qui relie *Les Géorgiques* simoniennes à celles de Virgile. Les lettres du général, comme le texte virgilien, constituent un « véritable précis d'agriculture » (G, 446), écrit à l'impératif ²⁶⁵ ; l'ensemble des sujets traités par Virgile (labourage, arbres, bétail ²⁶⁶) le sont aussi dans *Les Géorgiques* simoniennes, le travail de la terre apparaissant dans la correspondance du général sous chacun de ses aspects,

²⁶⁴ Entretien filmé avec Marianne Alphant, *Océaniques : Les hommes-livres*, Claude Simon, réalisation Roland Allard, La Sept/INA, 1988. Simon affirmait la même chose dans la présentation des *Géorgiques* au moment de leur parution : « À la limite, on peut dire que l'homme de guerre (et il n'y a pas de révolution sans guerre) s'apparente à l'homme de la terre : les travaux de la guerre ont ce même caractère cyclique que les labours, les semailles et les récoltes, toujours recommencées : les mêmes villes [...], les mêmes fleuves ou les mêmes rivières [...] inlassablement assiégées, prises, perdues, reprises, [...]... Le soldat doit faire montre de la même infinie patience, du même acharnement que le paysan qui répare sans se lasser ses clôtures, les dégâts des inondations ou des orages. Au niveau de la troupe, toutes les armées du monde sont d'ailleurs, pour le plus gros, composées de paysans [...]. » (Fragment de Claude Simon », entretien avec Didier Eribon, *loc. cit.*, p. 20-21 ; voir également « Claude Simon ouvre *Les Géorgiques* », entretien avec Jacqueline Piatier, *loc. cit.*, p. 13.)

²⁶⁵ Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon : Les Géorgiques*, Paris, PUF, 1996, p. 39.

²⁶⁶ Ces trois sujets ou spécialités de l'agriculture correspondent aux titres respectifs des trois premiers livres des *Géorgiques* virgiliennes ; le quatrième et dernier livre traite de l'apiculture, seule spécialité absente de la correspondance du général, comme le remarque N. Piégay-Gros (*op. cit.*, p. 42-44). La critique remarque cependant que cette absence est compensée dans *Les Géorgiques* par la référence au mythe d'Orphée, comme nous le verrons.

divers mais fortement reliés. Par ailleurs, l'on sait par l'oncle Charles que le général était passionné par Virgile et son œuvre, qu'il admirait beaucoup (*G*, 26, 446)²⁶⁷. Surtout, ajoute N. Piégay-Gros,

[...] dans le poème de Virgile, l'agriculture est étroitement liée à l'Histoire politique. [...] Virgile aurait composé *Les Géorgiques* pour inviter les paysans à cultiver de nouveau la terre, abandonnée et ravagée par les guerres civiles : [...] [Virgile] fait référence aux expropriations dont ont été victimes, sur les ordres d'Octave, les petits propriétaires du Latium, au profit des vétérans. On voit s'ébaucher ici un parallélisme très étroit entre les deux textes homonymes : la guerre est cause d'exil et donc de regret. Comme dans le texte de Claude Simon, les comparaisons entre le travail de la terre et la stratégie militaire [...] sont présentes dans le traité latin.²⁶⁸

N. Piégay-Gros pose cependant cette différence fondamentale entre les *Géorgiques* simoniennes et virgiliennes :

[...] chez Claude Simon, la nature n'est jamais associée à une terre nourricière, cette *alma mater* intemporelle porteuse de bonheur et d'innocence chantée par Virgile, dans les fameux vers du chant II ; dans l'ensemble du roman, la nature est au contraire *comme* la guerre, loin de lui être opposée. Et c'est une des contradictions majeures de L.S.M., que de se soucier, comme en témoignent les lettres à son intendante Batti, des travaux et de la prospérité de son domaine, tandis qu'il se livre à des "campagnes militaires" qui saccagent les cultures.²⁶⁹

Selon N. Piégay-Gros, c'est à travers la figure d'Orphée que se consolide le lien entre les deux œuvres homonymes. Elle relève d'abord le « lyrisme » commun aux deux textes, dans lesquels l'expérience de la perte et du regret est centrale :

²⁶⁷ Selon N. Piégay-Gros, la passion du général pour Virgile et son œuvre renvoie plus généralement « au goût pour l'antique qui caractérise la Révolution et l'Empire [...] (il s'intéresse d'ailleurs aussi à Pompéi, à Hannibal). » (*op. cit.*, p. 41 ; voir aussi Cora Reitsma-La Brujeere, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon. Étude intertextuelle et narrative d'une reconstruction de l'Histoire*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992, p. 11).

²⁶⁸ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 39-40.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

« [...] dans le roman de Claude Simon, le paysage apparaît souvent comme le lieu privilégié qui rend sensibles les sentiments du personnage ; l'amour, la fuite du temps, la mort, ces grands thèmes traditionnels du lyrisme, sont en effet, fortement liés à l'évocation de la nature.²⁷⁰ » En faisant l'inventaire des sujets abordés par Virgile et repris dans la correspondance du général, N. Piégay-Gros remarque l'absence de l'apiculture, qui fait l'objet du Livre IV des *Géorgiques* de Virgile. Selon elle, cette absence est compensée dans le roman de Simon par la présence d'Orphée, à travers l'opéra de Gluck, *Orfeo ed Eurydice*, auquel assistent à la fois le général, à la Scala de Milan²⁷¹, et, plus d'un siècle plus tard, dans le théâtre municipal d'une ville de province, son descendant (le garçon), accompagné par sa grand-mère (la vieille dame). Virgile, dans le Livre IV des *Géorgiques*, fait allusion à Orphée à travers Aristée, dont les dieux ont exterminé les abeilles pour le punir d'avoir causé la mort d'Eurydice et, avec elle, la tristesse infinie d'Orphée. C'est en assistant à l'*Orphée* de Gluck à la Scala que le général rencontre sa première épouse, Marianne, dont la mort prématurée le plongera dans un chagrin profond que rien n'atténuera, nouvel Orphée réduit à chanter la mémoire de la femme aimée. N. Piégay-Gros affirme que « [l]es deux intertextes, *Les Géorgiques* de Virgile et *Orphée*, sont [...] étroitement liés²⁷² » à travers la figure du général :

De même qu'Orphée, emblème du lyrisme, fait résonner sa plainte dans l'universelle nature, le Général compose des vers à la mémoire de Marianne, son Eurydice, et projette sa mélancolie sur

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 41-42.

²⁷¹ N. Piégay-Gros souligne que « les références à l'opéra de Gluck sont motivées sur le plan diégétique : il est en effet contemporain de la diégèse des *Géorgiques* (*Orfeo ed Eurydice* est créé à Vienne en 1762, la première représentation à Paris a lieu le 2 août 1774) [...] » (*op. cit.*, p. 44).

²⁷² *Ibid.*, p. 43.

le paysage qui l'entoure, et tout particulièrement sur le vallon où se trouve le tombeau [...]. La référence à Virgile s'explique donc non seulement par la thématique commune aux deux textes, l'agriculture, mais aussi par leur tonalité lyrique et élégiaque. Il est d'ailleurs remarquable que la première et la dernière partie du roman s'achèvent sur une cadence élégiaque extraite sur la correspondance du Général, comme pour montrer combien le fil géorgique et le fil lyrique sont étroitement l'un à l'autre tissés.²⁷³

Au-delà de l'intertexte virgilien, *Les Géorgiques* présentent des phénomènes d'intertextualité *interne* qui s'avéreront largement structurants en regard de ce que nous avons appelé la « recherche du temps perdu » simonienne, et qui correspond au cycle des romans familiaux de Simon, cycle que *Les Géorgiques* achèvent de constituer comme tel. Car le titre *Les Géorgiques*, comme l'ont remarqué plusieurs critiques, « peut se lire aussi comme la geste de Georges²⁷⁴ ». Le cavalier des *Géorgiques*, dont le prénom demeure inconnu, vit la Deuxième Guerre dans les mêmes conditions que Georges dans *La Route des Flandres*, passant par les mêmes points aux mêmes moments : le titre du roman, compris comme « la geste de Georges », propose l'identité des deux protagonistes. Un détail supplémentaire conforte l'identification : le vieil homme assis à son balcon au début des *Géorgiques* observe la peau desséchée de sa main, « *légèrement avivée de rose sur les saillies des os et sillonnée de milliers de rides, comme du crêpe georgette* » (G, 24). Or ce crêpe nous ramène à *Histoire*, alors que, au tout début du roman, le narrateur associe le bruissement de l'acacia aux jacassements plaintifs des vieilles parentes :

²⁷³ *Id.*

²⁷⁴ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 103 ; voir aussi Cora Reitsma-La Brujeere, *op. cit.*, p. 11-12.

comme si ces invisibles frémissements ces invisibles soupirs cette invisible palpitation qui peuplait l'obscurité n'étaient pas simplement les bruits d'ailes, de gorges d'oiseaux, mais les plaintives et véhémentes protestations que persistaient à émettre les débiles fantômes bâillonnés par le temps la mort [...]

les imaginant, sombres et lugubres, perchées dans le réseau des branches [...] : elles, leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants derrière les voilettes [...], comme si quelque divinité facétieuse et macabre avait condamné les lointains conquérants wisigoths [...] à se survivre sans fin sous les espèces d'ombres séniles et outragées [...] enveloppées de crêpe Georgette (*Hi*, 10-11).

Plus loin dans le roman, alors que la journée est entamée, le protagoniste pense à certaines paroles qu'il aurait dû dire au vieil homme indiscret venu l'« espionn[er] » (*Hi*, 77) avant son départ pour la banque :

Et alors j'aurais dû lui dire Oui comme vous savez elle [Corinne] s'est arrangée pour s'en débarrasser [son mari, de Reixach, mort à la guerre] Comme de ses prédécesseurs Question de technique d'habitude [...] Oui le noir lui allait très bien aussi Toujours les habitudes familiales J'ai grandi dans les lamentations les histoires d'hypothèques et *l'odeur du crêpe* C'est une odeur très caractéristique Comment dire : vous pouvez même la sentir avec vos doigts vous savez Avec cette partie extrêmement sensible au bout Une *odeur rêche Rugueuse Ridée* [...] (*Hi*, 76 ; nous soulignons).

« J'ai grandi dans [...] l'odeur du crêpe » : le protagoniste d'*Histoire*, comme l'écrit D. Viart, est « fils du deuil, ou plutôt de ce qui marque le deuil : le crêpe *Georgette*²⁷⁵ ». D. Viart voit dans ce passage une confirmation de la signification funèbre du prénom Georges : Georges, dans *La Route des Flandres*, est bien l'homme du retour à la terre, mais à la terre des cimetières, la terre des morts²⁷⁶. Mais aussi, le protagoniste d'*Histoire*, fils du deuil et de son signe, le crêpe *georgette*, est à son tour fils de *Georges*, son prédécesseur dans la fiction, duquel

²⁷⁵ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 104 ; l'auteur souligne.

²⁷⁶ *Id.*

il est issu. Georges, comme les vieilles parentes jacassant, est lui aussi un « débil[e] fantôm[e] bâillonn[é] par le temps la mort » (*Hi*, 10), sa parole s'étant éteinte à la fin de *La Route des Flandres*, son ombre continuant à hanter l'univers romanesque.

Le crêpe georgette apparaît comme le fil conducteur qui relie le protagoniste des *Géorgiques* à celui d'*Histoire*, et les deux ensemble à Georges dans *La Route des Flandres*. Des doigts qui, dans *Histoire*, touchent le crêpe et respirent son « odeur rêche Rugueuse Ridée », on passe dans *Les Géorgiques* à la main – celle qui porte la plume – devenue « rid[ée], comme du crêpe georgette ». Le fils du deuil, du fantôme de Georges, est devenu porteur d'une plume apte à le métamorphoser en crêpe. La main du vieil homme est « rid[ée], comme du crêpe georgette » : le « comme » fait le rapprochement tout en maintenant la distance avec Georges, reléguant la menace fantomatique au passé. Le vieil homme des *Géorgiques*, en effet, n'est pas Georges ni fils de Georges, il est *comme* Georges ; c'est dire qu'il est d'abord un faiseur de métaphores, un créateur qui porte (sur sa main) le signe de sa présence.

La description du roman écrit par le vieil homme permet de mieux comprendre les liens qui l'unissent à Georges :

[...] (il rapporte dans un roman les circonstances et la façon dont les choses se sont déroulées entre-temps : en tenant compte de l'affaiblissement de ses facultés de perception dû à la fatigue, au manque de sommeil, au bruit et au danger, des inévitables lacunes et déformations de la mémoire, on peut considérer ce récit *comme une relation des faits aussi fidèle que possible* : le carrefour et les champs parsemés de corps, le blessé ensanglanté, le mort étalé au

revers du fossé, sa progressive reprise de conscience, sa brusque décision, sa course haletante en remontant la colline dans les prés coupés de haies d'aubépine, le franchissement de la route où patrouillent les auto-mitrailleuses ennemies, sa marche dans la forêt [...], sa soif, le silence du sous-bois, le chant du coucou, les bruits lointains de bombardements, la rencontre imprévue des deux officiers rescapés de l'embuscade, l'ordre négligent qu'il reçoit de monter sur l'un des deux chevaux de main conduits par l'ordonnance, la traversée de la ville bombardée, etc.) (*G*, 52 ; nous soulignons)

On reconnaît les étapes successives du parcours de Georges, jusqu'aux haies d'aubépines qu'il rencontre à plusieurs reprises sur sa route (*RF*, 28, 85, 296). La mention des haies d'aubépines dans ce passage des *Géorgiques* ne nous paraît pas anodine, simple détail choisi au hasard parmi d'autres : au moment même où il constitue son œuvre comme un cycle, Simon renvoie à un élément significatif de l'univers proustien, comme pour marquer le lien, pour enraciner son entreprise cyclique dans celle d'un prédécesseur²⁷⁷.

Ce qui frappe surtout dans ce passage, c'est l'assimilation du roman déjà écrit par le vieil homme à une « relation des faits aussi fidèle que possible ». Chaque terme de cette description (« relation », « faits », « fidèle ») désigne un roman *réaliste*. Le qualificatif a de quoi surprendre, dans la mesure où *La Route des Flandres* ne correspond pas exactement, c'est le moins qu'on puisse dire, à ce qu'on entend par l'appellation « roman réaliste ». Le « réalisme » du roman écrit par le vieil

²⁷⁷ Dans sa thèse sur l'idée de cycle romanesque (*L'idée de cycle romanesque : Balzac, Proust, Giono*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis en janvier 2000), Christophe Pradeau montre que l'ambition cyclique est inséparable de l'idée de paradigme, et qu'elle doit chaque fois s'inscrire dans la cohérence d'un lignage : il n'y a pas d'œuvre cyclique qui ne s'inscrive dans le rayonnement d'une figure paradigmatique. L'œuvre proustienne, ainsi, s'inscrit dans le rayonnement du paradigme balzacien, auquel elle se superpose sans le supplanter (voir l'« introduction générale », p. 57-58, et les chapitres 5 et 6). Nous verrons dans le prochain chapitre, au moment où nous étudierons *L'Acacia*, comment l'œuvre simonienne s'inscrit à son tour dans le rayonnement du paradigme proustien et, à travers lui, du paradigme balzacien.

homme est déterminé par l'état mental du protagoniste, par « l'affaiblissement de ses facultés de perception dû à la fatigue, au manque de sommeil, au bruit et au danger », et par les « inévitables lacunes et déformations de la mémoire ». Le narrateur des *Géorgiques* assimile donc le roman déjà écrit par son protagoniste à une forme de réalisme *phénoménologique*. Surtout, il semble reléguer cette forme d'écriture romanesque au passé du protagoniste ; si le protagoniste sent le besoin de réécrire l'expérience qu'il a déjà écrite dans un roman (c'est bien ce qu'il fait parallèlement au déchiffrement des archives), ce doit être que la façon dont il l'a écrite ne lui paraît pas (ou plus) satisfaisante. Le roman qu'il a déjà écrit, ainsi, devient une étape (dépassée) de son parcours – son parcours *en écriture*²⁷⁸. Car ce parcours se poursuit : le vieil homme qui a déjà écrit un roman est aussi celui qui, dans un futur insituable, deviendra l'énonciateur des *Géorgiques* (dans la mesure où c'est lui et lui seul, pour autant que l'on sache, qui a accès aux archives à partir desquelles la fiction des *Géorgiques* se constitue).

Le protagoniste des *Géorgiques*, de la sorte, se dédouble, insérant les *Géorgiques* dans une temporalité qui excède sa diégèse, et qui doit donc être considérée dans un cadre plus large – le cadre, postulons-nous, d'une « recherche du temps perdu » simonienne. Le vieil homme, ex-garçon-cavalier qui déchiffre les archives de son ancêtre et part à la recherche d'autres traces de son existence (son

²⁷⁸ Cette interprétation que propose Simon de son propre parcours est confortée par la critique (voir notamment Alastair B. Duncan, « Claude Simon : la crise de la représentation », dans *Critique*, no 414, novembre 1981, p. 1199 : « [...] Simon est resté longtemps attaché au réalisme. Face à l'immense et foisonnante confusion de la vie, ses romans n'en sont devenus d'abord que plus réalistes. Simon a visé un réalisme subjectif. Il a voulu écrire des romans dont la structure et le langage reproduisent la confusion et l'acuité de la perception, le discontinu et le simultané de la mémoire, l'état fragmentaire de toute connaissance. »)

domaine, son buste), est aussi un écrivain, créateur d'un univers *romanesque* dans lequel il s'est projeté ; il a déjà relaté son expérience à travers une instance narrative fictive, d'une manière aussi fidèle que possible. Il semble donc que le protagoniste d'*Histoire*, au cours de ces nuits où il « travaillai[t] tard [...] assis devant la fenêtre ouverte » (*Hi*, 9) et sur lesquelles s'ouvre le roman – et avec lui la « recherche » simonienne –, était bel et bien en train d'*écrire* ; peut-être même – tout le laisse supposer – était-il en train d'écrire un *roman*, celui dont on apprend dans *Les Géorgiques* qu'il est paru, ou à tout le moins qu'il a été achevé comme tel. *Les Géorgiques* achèvent dès lors de constituer un cycle de l'écriture dont *Histoire* avait posé le socle, et pour lequel *L'Herbe* et *La Route des Flandres* avaient établi le terrain.

À partir des *Géorgiques*, le protagoniste simonien existe sur deux plans. Premièrement, il existe en tant que sujet dont on suit le parcours *fictif* : dans *La Route des Flandres*, fantôme de lui-même, alors qu'il cherche à comprendre son passé auprès de Corinne ; dans *Histoire*, alors qu'il va à la banque, au restaurant, qu'il vend la commode de sa mère, découvre les cartes postales qui y étaient conservées, se rend chez Paulou puis revient chez lui ; dans *Les Géorgiques*, alors que, après avoir feuilleté les archives de son ancêtre, il part à la recherche de la tombe de Marie-Anne et du buste de L.S.M. Deuxièmement, il existe en tant que sujet *écrivain* dont on suit le parcours *narratif*. De la sorte, parallèlement au parcours erratique d'un protagoniste, la « recherche » simonienne met en œuvre le parcours évolutif d'un sujet énonciateur/narrateur qui, de roman en roman, assemble différemment les pièces de sa vie et de celles de ses parents (au sens

large). Dans *La Route des Flandres*, nous suivons ce sujet énonciateur alors qu'il rend compte de son expérience passée dans un réalisme phénoménologique où son identité est abolie, malgré une tentative de salvation par un scénario mythique ; dans *Histoire*, alors qu'il tente un effort de reconstitution ultime, qui demeure dominé par une recherche de fusion avec le couple parental (ce sera notre prochain point) ; dans *Les Géorgiques*, alors que, lancé sur une nouvelle piste par le questionnement final d'*Histoire*, il harmonise le passé et le présent à partir de traits communs qu'il fait résonner, donnant aux traces du passé familial une autonomie et un pouvoir fédérateur nouveaux. Dès lors, on peut comprendre l'allusion au roman déjà écrit par le protagoniste des *Géorgiques*, dans la mesure où le texte le désigne clairement comme étant *La Route des Flandres*, comme le pivot à partir duquel l'œuvre simonienne se constitue a posteriori comme un cycle : Simon identifie ainsi *La Route des Flandres* comme une étape fondatrice de son œuvre qui se constitue alors comme un tout, rassemblant ses parties déjà interreliées mais non pas encore attachées, unifiées. Et le parcours qui agrège ce tout n'est pas tant celui de la vie d'un homme que celui d'un homme qui (ré)écrit sa vie.

L'on revient ici aux conditions de « reprise » de la *Recherche* proustienne énoncées dans le chapitre précédent : il semble que Simon, une fois de plus, part de là où Proust est « arrivé ». Le protagoniste de la *Recherche* doit faire un long apprentissage phénoménologique que le protagoniste simonien, nous l'avons vu, fait d'entrée de jeu, marquant le point de départ de son parcours. Mais aussi, le protagoniste simonien s'est assimilé les leçons de son prédécesseur à un deuxième

niveau : il sait d'emblée qu'il doit consacrer sa vie à son œuvre, que « [l]a seule vie [...] pleinement vécue, c'est la littérature. » (*RTP*, IV, 474) C'est pourquoi, d'emblée, il écrit : dès le commencement de sa « recherche », au début d'*Histoire*, il se trouve en situation d'écriture, assis à sa table de travail devant la fenêtre ouverte où il peut voir l'acacia (*Hi*, 9). *Les Géorgiques* confirment et prolongent cette situation d'écriture. La question du « sens » de la « recherche » simonienne se pose dès lors de manière capitale : si le protagoniste simonien écrit déjà, quelle sera la résolution de sa « recherche », qui à l'évidence ne pourra pas être la même que celle de la *Recherche* proustienne, tendue vers la découverte de la vocation ?

C'est *L'Acacia* qui apportera des réponses définitives à ces questions, et qui permettra de prendre pleinement la mesure et de déterminer la portée de la nouvelle « recherche du temps perdu » entreprise par Simon. À défaut de pouvoir dès maintenant nous tourner vers *L'Acacia* afin de répondre à ces questions, énonçons la principale conséquence du dédoublement du protagoniste simonien dans *Les Géorgiques* : la « recherche » simonienne se dédoublera – à partir des *Géorgiques* qui sont justement le roman des doubles – en un parcours diégétique et en un parcours narratif/énonciatif, qui sera clairement établi comme un parcours *en écriture*. Le protagoniste mènera une « recherche » qui sera recherche de traces, tandis que le narrateur en mènera parallèlement une autre : en narrant le parcours d'un protagoniste à la recherche de traces tangibles du passé, il cherchera lui-même la façon de mettre en œuvre ces traces, façon qui soit pour lui « salvatrice » (nous verrons quel sens donner à ce mot dans le prochain chapitre). C'est pourquoi la « recherche » simonienne est faite de réécritures : elle est autant

la recherche d'un protagoniste que celle d'un sujet énonciateur/narrateur qui doit trouver la bonne manière de se dire, de s'énoncer ; elle est, pour reprendre la formule de Proust, l'histoire d'un monsieur qui *cherche comment raconter* en disant : Je – sa recherche l'amenant, entre autres exemple du caractère évolutif de son parcours, à dire : Il.

2. Histoire comme quête œdipienne ou « enfance » du narrateur simonien

Nous allons maintenant revenir à *Histoire*, afin de mieux comprendre les termes de la quête entreprise par le narrateur simonien dans sa « recherche du temps perdu ». Ce retour en arrière nous oblige à mettre de côté temporairement la *Recherche* proustienne, pour mieux y revenir cependant. Nous serons mieux à même de comprendre alors comment Simon articule ses préoccupations, ses moyens et ses matériaux propres à la poursuite de l'entreprise de Proust ; de comprendre, en d'autres termes, comment l'œuvre simonienne déploie sa particularité tout en maintenant un dialogue structurel avec l'œuvre proustienne.

La narration d'*Histoire*, nous l'avons dit, est marquée par un effort de reconstitution. Cet effort est lancé dès la deuxième section du roman, alors que le souvenir d'un concert dans le salon familial remonte à la mémoire du narrateur. Le souvenir de ce concert semble receler tout l'effroi, toute la peur et la tristesse éprouvés par le narrateur devant sa mère mourante :

pouvant la voir, cadavérique et fardée, avec ce châle mauve en laine des Pyrénées acheté à Lourdes dissimulant ses jambes squelettiques, [...] le visage aux pommettes artificiellement rougies qui paraissait jour après jour non pas s'amaigrir mais se muer en

une sorte d'objet coupant (comme si tout ce qui se trouvait de part et d'autre de l'arrête du nez était peu à peu raboté, repoussé en arrière, au point qu'il semblait n'en devoir plus subsister à la fin qu'un profil aussi mince, aussi dépourvu d'épaisseur et d'existence qu'une feuille de papier) [...] (*Hi*, 60-61).

Cette image de la mère est terrifiante, menaçante. La mère y paraît inatteignable, retranchée derrière sa douleur, prête à assaillir quiconque voudrait l'approcher. Le visage « tranchant » de la mère, « lame de couteau fardée de rouge géranium et surmontée d'une perruque ondulée au petit fer » (*Hi*, 77), semble être la dernière partie de son corps qui subsiste. Au-dessous, elle n'est plus qu'un squelette recouvert d'une enveloppe, « un sac de peau enfermant non plus les organes habituels foie estomac poumons et cætera mais rien d'autre que de la pâte à papier sous forme de vieilles cartes postales et de vieilles lettres [...], rien qu'un vieux sac postal bosselé » (*Hi*, 77-78). Déjà mort puis décomposé, desséché, le corps de la mère n'est plus constitué finalement que des souvenirs de son époux qu'elle a préservés, les cartes postales qu'il lui a envoyées pendant leurs longues années de fiançailles, seuls éléments de la vie terrestre auxquels elle est encore sensible (*Hi*, 62). Son visage exhibe cette transformation de son corps en pâte à papier, « commençant déjà à prendre [...] cette consistance de matière insensible à force de souffrance : quelque chose comme [...] ce carton bouilli des masques de carnaval, Polichinelle à l'aspect terrifiant et risible sous le coup [...] d'une irrémédiable blessure, et elle – ou ce qui restait d'elle – retranchée derrière » (*Hi*, 61). La mère que le narrateur a connue apparaît comme un corps mort, sac postal inerte laissant poindre au-dessus de son ouverture un masque de carton tranchant et terrifiant, qui ne cache plus derrière lui que la souffrance qui l'a érigé.

Ces cartes postales en lesquelles s'est transmué le corps de la mère constituent précisément ce à partir de quoi le narrateur tentera de lui redonner corps – vie. Le narrateur d'*Histoire*, en effet, ne possède aucun souvenir de sa mère qui ne soit pas marqué par la souffrance, la maladie et la mort. Impossible à ériger à partir de ses propres souvenirs, l'image de sa mère pleinement vivante, jeune et heureuse sera déployée puis recréée par le narrateur à partir des cartes postales, des lettres et des photographies qui en constituent les seules traces. *Histoire* donne ainsi à voir deux images de la mère : premièrement, la mère malade et moribonde, qui renvoie aux souvenirs d'enfance du narrateur, dont il tente obstinément mais vainement de restituer la réalité, l'intensité ; deuxièmement, l'image de la mère jeune et heureuse, qui engage une reconstitution fantasmatique.

La première image de la mère est toujours clairement focalisée à partir du point de vue du narrateur, qui se concentre sur son visage. La première apparition de la mère, dans la première section d'*Histoire*, donne le ton : « un instant j'avais pu voir aussi ou plutôt entrevoir le visage de maman sur les oreillers [...] son visage comme une lame de couteau vue de face le nez aussi comme une lame de couteau avec en haut de chaque côté les deux yeux noirs brillants » (*Hi*, 16-17). Si le visage de la mère malade s'impose par son aspect émacié, le visage de la mère jeune apparaît plutôt comme un « sommet » inaccessible. Peu après avoir entraperçu le visage de sa mère malade, à travers le souvenir de l'eucharistie donnée dans la maison familiale, le narrateur imagine sa mère recevant les cartes postales envoyées des terres lointaines par son père :

elle – la jeune fille qu'elle avait été – [...] vêtue d'un de ces flasques et austères peignoirs à collerette boutonnés jusqu'au cou, aux pans traînant par terre et évasés comme une corolle, de sorte qu'avec sa coiffure à coques et chignon imitée des estampes japonaises son visage un peu gras vierge de hâle on aurait dit quelque délicate tête de porcelaine blanche et noire surmontant un pavillon de phonographe posé à l'envers (*Hi*, 18-19).

Sur les photographies qui la représentent, ce sont en effet les vêtements de la mère qui ressortent : une photographie la représente jouant au tennis, vêtue d'un « corsage blanc à jabot le col fermé par un camée coiffée d'un canotier la jupe en forme de tulipe renversée » (*Hi*, 199). Les vêtements de la mère, lourds, rigides, richement ornementés, enserrant tout son être, et ne laissent poindre à son sommet, sous les lourdes coiffures ou les « chapeaux [...] monumentaux » (*Hi*, 366), que son visage au teint pâle. Le narrateur compare sa mère jeune fille, enserrée dans ses vêtements, à un haut mur que dépasseraient à son sommet quelques fleurs « inviolables » : elle « pareille – avec son corps caché sous les rigides baleines des corsets, les rigides et bruissantes jupes, son visage serein [...] – à l'un de ces hauts murs nus bordant une rue, impénétrables, hautains, secrets, dont seuls dépassent les sommets de touffes de lauriers ou de camélias aux inviolables fleurs » (*Hi*, 20). Le visage de la mère jeune est la seule partie de son corps qui apparaît, qui se donne à voir, en raison cette fois de l'enfouissement du corps sous les vêtements ; le corps de la mère est pris dans une forteresse, plus exactement, la mère est elle-même une forteresse, qui ne laisse voir à son sommet qu'un visage inatteignable, impénétrable.

Dans un article consacré à l'aventure espagnole dans *Histoire*²⁷⁹, Pascal Mougin a mis au jour la dimension œdipienne de l'engagement du protagoniste dans la guerre d'Espagne. L'analyse de P. Mougin est fondée sur une comparaison faite par l'oncle Charles, alors que celui-ci tente d'aider son neveu à raconter ce qu'il a vécu à Barcelone, et qu'il s'avère incapable d'exprimer :

... et toi là-dedans un peu ahuri un peu effaré comme le bon jeune homme éperdu de respect et d'amour pour son adorable mère et qui l'aurait surprise sur le dos les jambes en l'air dans l'acte même auquel il doit la vie Mais est-ce que tu ne savais pas que ça se passe toujours dans la sueur et les déjections ? Est-ce que ce n'était pas écrit dans tes livres de classe ? On t'avait pourtant bien dit j'imagine qu'il y avait du sang et des morts seulement... (*Hi*, 152)

À Barcelone, au cours d'une fusillade qu'il s'attarde à décrire dans les sixième et septième sections du roman principalement, le protagoniste est confronté à l'imminence de sa propre mort. La comparaison faite par l'oncle Charles suggère qu'il subit un traumatisme parallèle, plus profond, en découvrant « son adorable mère [...] les jambes en l'air », et en apprenant de la sorte la « réalité honnie²⁸⁰ » de sa conception : sa mère « chaste », l'enceinte « inviolée » a bel et bien été prise par son père, dans « l'acte même auquel il doit la vie », qui se trouve à son origine désormais associée à une « souillure²⁸¹ ». Selon P. Mougin, « [l]a connexion du tabou majeur (le coït parental) à l'échec de l'expérience guerrière doit s'envisager comme un nœud décisif, point d'émergence explicite d'innombrables ramifications²⁸² » participant de la structure même d'*Histoire*.

²⁷⁹ Pascal Mougin, « *Histoire* : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 3 : *Lectures de Histoire*, 2000, p. 125-141.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁸² *Ibid.*, p. 126.

L'analyse de P. Mougin s'appuie d'abord sur les différentes associations faites dans *Histoire* entre la mère et Barcelone, à commencer par les courbes du B initial du nom de la ville, dont le « double renflement opulent et majestueux » (*Hi*, 168) évoque pour le narrateur la poitrine maternelle, « poitrail de pigeon imposante et orgueilleuse géante fardée de bleu de blanc gras en robe safran » (*id.*). Barcelone est le lieu de nombreux séjours pour la mère pendant sa jeunesse, où elle rejoint son amie Niñita, comme en témoignent la correspondance des deux jeunes filles et des photographies prises par la mère. Éloignée de la maison familiale, Barcelone apparaît pour le narrateur comme le lieu privilégié où construire une image idéalisée et apaisante de sa mère. La ville espagnole se présente au narrateur d'*Histoire* comme un décor où il peut mettre en scène, selon les termes de P. Mougin, une « [m]ère fantasmée, à l'opposé de celle, décharnée et agonisante, qu'[il] a toujours connue. Partir pour Barcelone, précisément après la mort de celle-ci, c'est donc tenter d'y retrouver cette femme rêvée. Le fantasme œdipien confirme les mots de l'oncle Charles : c'est bien celui d'un fils "éperdu de respect et d'amour" » [*Hi*, 152].²⁸³ »

P. Mougin se penche sur la description d'une photographie représentant la mère et Niñita déguisées en danseuses espagnoles. Cette photographie demeure la seule, dans *Histoire*, où se dévoile le corps de la mère :

photos où elles posaient [...] travesties en Espagnoles devant une tenture (un tapis de table tunisien aux motifs géométriques dentelés) artistiquement drapée (c'est-à-dire disposée de travers et tiraillée de façon à ce qu'elle pende en plis négligents) sur le mur de ce galetas qu'elle avait transformé en atelier de photographie,

²⁸³ *Ibid.*, p. 127-128.

elles des castagnettes aux mains [...] cambrant leurs reins tendant leurs croupes minces dans des postures naïvement provocantes comme elles l'avaient vu faire, audacieusement quoique pudiquement entortillées dans un châle décoré de fleurs qui laissait une épaule à nu, mais strictement serré, et dont seuls dépassaient leurs pieds aux chevilles gainées de bas sombres dans des bottines elles aussi cambrées (*Hi*, 167).

Le narrateur, après avoir décrit la photographie, recrée la temporalité de laquelle elle a été extraite, et imagine les jeunes filles dans l'« après » de l'instant photographique ; il les imagine « se changeant entre deux poses avec des fous rires derrière un paravent seulement vêtues alors [...] de leurs corsets et de ces amples pantalons, penchées en avant leurs seins jumeaux dans la corbeille armée de baleines serrés l'un contre l'autre » (*Hi*, 167-168). Le regard du narrateur est alors absorbé par les seins des jeunes filles, qu'il perçoit comme étant soudés, comme constituant une poitrine indivisible : « poitrines plutôt que seins en ce sens que sous les robes elles ne semblaient plus constituées par deux globes séparés mais par un sein unique [...], comme si une sorte de poing géant les avait façonnées en serrant une boule d'argile [...] presque bosse gibbosité proéminente dont on se demandait comment le poids ne les entraînait pas en avant » (*Hi*, 168). L'image de la mère « entraînée en avant » par le poids de sa poitrine envahit finalement la rêverie autour du corps maternel, jusqu'à s'abattre sur le narrateur lui-même, jusqu'à l'y engloutir : « entraînée par le poids tomberait basculerait en avant et m'ensevelirait m'étoufferait sous la masse molle uniforme et insexuée de sa poitrine maternelle » (*Hi*, 169).

Ainsi décrite, la photographie de la mère en danseuse espagnole fait écho à la photographie de l'atelier, que le narrateur s'acharne à décrire à partir de la

neuvième section d'*Histoire*. D'abord, la femme qui pose pour le peintre Van Velden est nue, étendue sur une « couverture tunisienne » (*Hi*, 271) posée sur un divan ou une table à modèle ; derrière elle, en guise de fond se trouve « un vieux rideau drapé contre le mur » (*Hi*, 273). En observant le modèle à partir du point de vue de son oncle Charles, le narrateur voit d'abord un « réseau de lignes » (*id.*), « de larges losanges » (*Hi*, 274) ; plus bas apparaît le corps de la femme comme « une vaste forme claire aux tons nacrés et aux contours sinueux arrêtée à l'une de ses extrémités par une coulée noire qui le sépare de vagues motifs (fleurs ? palmettes ?) d'un rose passé » (*id.*). Ce décor rappelle celui de la photographie des jeunes filles en danseuses espagnoles, à ceci près, et la différence est importante, que tout, dans cette dernière photographie, est feint, tient du travestissement. Les jeunes filles, affirme d'emblée le narrateur, son « *travesties* en Espagnoles » (*Hi*, 167 : nous soulignons). Le « galetas » dans lequel elles posent rappellent l'atelier du peintre avec sa fenêtre mansardée, de laquelle le narrateur observe les toits parisiens ; or Niñita « [a] *transformé* [le galetas] en atelier de photographe » (*id.* ; nous soulignons). La tenture devant laquelle posent les jeunes filles, avec ses « motifs géométriques dentelés », rappelle le « vieux rideau drapé » dans l'atelier du peintre ; ici cependant, la fluidité du fond est affectée : la tenture a été « *artistiquement* drapée (c'est-à-dire disposée de travers et tirillée *de façon à ce qu'elle pende en plis négligents*) » (*id.* ; nous soulignons). Le « châle décoré de fleurs » (*id.*) qui entoure le corps de la mère rappelle la couverture tunisienne à fleurs ou palmettes sur laquelle repose le modèle. Mais la couverture tunisienne offre pour ainsi dire généreusement la chair du modèle ; sur elle, la femme, « étendue avec cette tranquille indifférence ou plutôt évidence d'objet » (*Hi*, 272),

exhibe sa sexualité, « sa paisible et banale nudité tellement dépourvue de mystère » (*Hi*, 283). La mère, à l'opposé du modèle, retient son châle « strictement serré » (*Hi*, 167) sur elle, ne laissant qu'« une épaule à nu », « audacieusement quoique pudiquement » (*id.*). Également, si les jeunes filles tendent leurs croupes, ce mouvement, cet appel sensuel n'émane pas d'elles-mêmes : elles le font « comme elles l'avaient vu faire », et leur posture demeure « naïvement provocant[e] » (*id.* ; nous soulignons).

Dans la mesure où elle en fait un double feint, affecté de la photographie de l'atelier, la description de la photographie des jeunes filles en danseuses espagnoles participe pleinement de la quête œdipienne menée par le narrateur-personnage dans *Histoire*. P. Mougin associe cette description à l'image qui la précède, dans le roman, et qui montre les jeunes filles se promenant sur le long des « anciens remparts » (*id.*) le long de la mer, « bienséantes et modèles » (*id.*). L'enjeu consiste alors, pour le narrateur, à construire l'image d'une mère « érotisée mais chaste²⁸⁴ » : toujours vêtue de son corset, mais libérée des couches de vêtements qui s'y superposaient, la mère est associée, comme du haut des « anciens remparts », « à une enceinte désirable mais inviolée²⁸⁵ ». Le narrateur présente une figure érotisée de sa mère, mais la donne comme feinte : il parvient à donner corps au fantasme et à le contempler en évitant qu'il ne s'actualise et se heurte à l'interdit paternel.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁸⁵ *Id.*

La mère est une énigme pour le narrateur d'*Histoire* : tout au long du roman, elle demeure obsédante mais impénétrable, envahissante mais absente, constamment tournée, avec son regard vide et vaguement rêveur, vers l'image irréaliste de son fiancé puis de son époux décédé. Sur la photographie qui la représente en danseuse espagnole, elle dévoile son corps : le narrateur investit ce corps de son imaginaire fantasmatique, et peut enfin approcher sa mère, accéder au jardin secret. Or cette approche de la mère se révèle rapidement comme une (autre) menace : les seins de la mère se transforment en une poitrine unique et originelle, une « gibbosité », une excroissance qui pèse sur elle et l'entraîne en avant, provoquant non seulement sa propre chute mais l'anéantissement de son fils, « ensevel[i] étouff[é] sous la masse molle informe », devenue « insexuée de sa poitrine maternelle » (*Hi*, 169). La mère fantasmée, approchée dans la rêverie est rapidement perdue, entraînant de surcroît son fils avec elle, étouffé par son absence.

À la fin de la journée qui se déroule dans *Histoire*, le narrateur-héros demeure prisonnier de l'image de sa mère ; en mettant de l'ordre dans la chambre dans laquelle se trouve la commode vendue à l'antiquaire, il est brusquement confronté à son reflet dans la glace : « et à ce moment me surprenant dans la glace [...] avec ce visage qu'en réalité personne ne voit jamais parce qu'il est le sien, trop familier pour être connu [...] : ce double, cet autre semblable, obstiné et obsédant en train de s'espionner lui-même » (*Hi*, 241). Or « ce double, cet autre semblable » à lui-même qui se reflète dans la glace, se confond peu après avec l'image de la mère : « ... glace où son image s'était sans doute aussi reflétée [...] elle avec ses

cheveux défaits flottant sur les épaules du déshabillé » (*Hi*, 244). Après une visite à son cousin Paulou, le narrateur revient rapidement dans la maison pour se rafraîchir ; il « évit[e] [alors] de [s]e regarder dans la glace » (*Hi*, 331), effrayé à l'idée de retrouver l'image obsédante de sa mère l'espionnant. À la fin de la journée, seul dans sa chambre, il observe toujours cette « glace où elle [la mère] s'est sans doute regardée immobilisée devant sa coiffeuse ou son secrétaire relisant la dernière carte reçue les cheveux dénoués en peignoir » (*Hi*, 389).

L'image de la mère envahit le narrateur d'*Histoire*, et, presque jusqu'à la fin, le menace de s'y perdre. « Presque », parce que le narrateur n'en reste pas là. À la fin du roman, le souvenir d'une dispute entre sa cousine Corinne et sa grand-mère fait surgir l'image de la mère à la même époque ; il s'agit de la mère « bourrée de morphine », parvenue ou plutôt revenue à l'état extatique de sa jeunesse, à une « éternelle félicité » (*Hi*, 400), comme si elle avait déjà rejoint son époux. Le narrateur imagine alors sa mère dans l'île tropicale « Felicity Island »²⁸⁶, à partir d'une carte postale qu'il a en main, envoyée par la mère à sa famille ; le regard du narrateur se fixe finalement sur le « mystérieux buste de chair blanche » (*Hi*, 402), ce sein qui peut-être déjà le portait, suscitant l'image du fœtus devant lequel il parvient à son questionnement final : « moi ?... » (*id.*) De la poitrine érotisée mais insexuée de la mère jeune fille, qui menace de l'engloutir, le narrateur d'*Histoire* passe finalement au buste mystérieux de la jeune épouse comblée, à nouveau recouvert de dentelles, et qui renferme le germe de son existence. L'origine

²⁸⁶ Jean Starobinski a remarqué le lien entre les deux « félicités » dans « La journée dans *Histoire* », *loc. cit.*, p. 26.

appréhendée comme une « souillure » devient ultimement un « mystère », non plus image de l'autre en soi mais image de soi dans l'autre qui intrigue et suscite l'investigation.

P. Mougin montre comment l'engagement en Espagne du protagoniste d'*Histoire* est, en même temps qu'une quête d'enfant, une quête virile : « L'épisode se présente [...] comme une manière de défi que se serait lancé le personnage, et cela dans un contexte de rivalité avec sa cousine Corinne.²⁸⁷ » Le narrateur rappelle en effet que ses pensées étaient inconsciemment tournées vers Corinne au moment de son départ pour Barcelone : « (essayant de me l'imaginer me demandant sans me l'avouer quelle tête Corinne ferait quand elle l'apprendrait coup de tonnerre dans le ciel bleu un matin [...]) » (*Hi*, 159). Il imagine alors Corinne annoncer la nouvelle à son mari, de Reixach – personnage qui, dans *La Route des Flandres*, faisait précisément office de substitut paternel – : « [...] et elle [...] haussant tout au plus les épaules simplement agacée l'appelant peut-être lui [...] ou peut-être jugeant que ça ne valait même pas la peine de le déranger, disant distraitement au déjeuner Devine ce que papa m'a écrit et lui relevant la tête haussant poliment les sourcils et elle Cet idiot il est parti en Espagne et tu te doutes de quel côté » (*id.*). P. Mougin renvoie au complexe que ressent le protagoniste vis-à-vis Corinne, sa cousine plus âgée, entrée dans sa maturité sexuelle alors qu'il n'est encore lui-même qu'un enfant, un « garçon ». Le protagoniste porte sur sa cousine « si jolie » (*Hi*, 76, 91-92) « un regard érotisé mais inquiet du mystère pressenti [...] ». Ce désir [...] est un désir anxieux, pas loin de s'inverser en rancœur jalouse [...].

²⁸⁷ Pascal Mougin, « *Histoire* : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », *loc. cit.*, p. 129.

Dans l'esprit du jeune garçon, Corinne accède en devancière et en rivale à un monde mystérieux, fascinant et terrifiant.²⁸⁸ » Aller en Espagne, pour le protagoniste, c'est forcer l'accès de ces mystères, provoquer l'initiation, afin d'atteindre l'état de maturité virile convoité.

Quête virile, l'aventure espagnole représente pour le protagoniste un moyen de communiquer avec son père, dont l'absence est symptomatique dans *Histoire*. La présence d'Henri, en fait, est celle d'un fantôme : mort au champ de bataille, son corps a été enfoui avec d'autres dans une tombe demeurée anonyme ; cette « situation “ d'entre-deux-morts ”²⁸⁹ » le condamne à errer, à hanter son fils qui ne peut le connaître ni mort ni vivant. P. Mougin relève une concordance entre la description de la gravure de Barcelone (*Hi*, 159-162), qui déclenche à la fois la vision de la mère en danseuse espagnole et la longue tentative de reconstitution de la fusillade, et la description du décor dans lequel le narrateur projette l'existence de son père. Il remarque que la gravure de Barcelone est caractérisée par une réticularité comparable à celle de la partition musicale, « tout en griffures et en tramage²⁹⁰ » :

[...] ce que l'œil voyait d'abord monter vers lui c'était cette rumeur confuse, multiple et lourde qui par une transposition graphique (comme d'une page de musique aux portées chargées de notes serrées) semblait émaner de ce grouillement de détails minutieusement dessinés aux premiers plans [...] puis, à mesure que la distance augmentait, de plus en plus sommaires, elliptiques, [...] se schématisant, devenant peu à peu des séries de traits verticaux, puis seulement des points, alignés par milliers, par

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁸⁹ Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 23.

²⁹⁰ Pascal Mougin, « *Histoire* : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », *loc. cit.*, p. 131.

centaines de milliers, infinitésimaux, obsédants, se répétant et se juxtaposant (*Hi*, 162).

Sous la surface réticulaire, la ville de Barcelone apparaît sur la gravure comme « un magma informe, [...] [une] espèce de vase » (*Hi*, 163), une « entité formée par cette concrétion couleur de terre séchée, apparemment immobile et statique, la pustulation de pierres, de briques, de cours, d'impasses, de ruelles » (*id.*). Barcelone, commente P. Mougin, est « un grand creuset récapitulant et fusionnant l'imagination organique, minérale et métallique, [...] riche de toutes les promesses mais plus sûrement de toutes les menaces associées à chacun de ces registres.²⁹¹ »

Le protagoniste fait l'expérience de cet univers menaçant pendant la fusillade où, frôlant la mort, il se retrouve incrusté dans la pierre, confondu avec la matière, tout autour de lui se liquéfiant, perdant sa consistance. C'est ainsi que l'oncle Charles décrit l'expérience de son neveu, prenant le relai de la narration : « ... et toi collé aplati contre ou plutôt incrusté dans ce mur et réduit à un état où tu n'étais plus un homme capable [...] de voir ce qui se passait : seulement quelque chose de fluide, translucide et sans consistance réelle » (*Hi*, 173). Incrusté dans cette matière magmatique, le protagoniste sent passer au-dessus de lui les balles qui tissent un réseau l'emprisonnant : « Et si j'ai bien compris c'est un peu comme ça qu'on aurait pu dessiner ce qui se passait à ce carrefour : un entrecroisement, un enchevêtrement de lignes pointillées [...] qui partaient d'un peu partout vers un peu partout » (*Hi*, 180). Au début d'*Histoire*, le narrateur

²⁹¹ *Id.*

imagine son père, à partir des cartes postales envoyées à sa mère, dans une situation similaire. Après son apparition en divinité à travers le regard posé par la mère sur son portrait, c'est la première et la dernière image du père que donnera à voir le roman :

(lui quelque part au milieu non pas d'arbres de forêts mais de quelque chose d'innommable [...] une indistincte prolifération de tiges et de feuilles entremêlées [...] *suintant tout suintant* [...] la sueur coulant le long des membres des branches pleurant chargées de liens ligotées par la sueur des lianes *tissant entremêlant leurs rets* pendant au-dessus des lagunes de vase immobiles dans les immobiles nuages de moustiques, la légende la carte disant River Scene ou Un coin d'aroyo ou Village lacustre [...] (*Hi*, 22-23 ; nous soulignons).

Le père et le fils, respectivement dans la jungle et à Barcelone, sont tous deux mêlés à une matière en liquéfaction, alors qu'un réseau réticulaire se trame au-dessus de leur tête.

P. Mougin remarque que le narrateur construit sur le même modèle un autre décor dans le roman, en décrivant cette fois la photographie d'un champ de bataille qui figurait dans son manuel d'histoire :

[...] photographie d'un champ de bataille prise d'avion ([...] une *étendue croûteuse, pustuleuse*, comme une maladie du sol même, une lèpre, sous l'effet de laquelle les reliefs, les ravins, *les tracés rectilignes des anciennes constructions auraient été [...] attaqués par quelque acide, quelque suintement purulent*) et qui illustrait une des dernières pages du manuel d'Histoire, comme si celle-ci (l'Histoire) s'arrêtait là, comme si [...] la longue suite des images qui les illustraient [...] n'avaient été [...] peintes, gravées, qu'en vue de cette seule fin [...]: les étendues grisâtres, mornes, informes, sans traces humaines (*même pas de cadavres*, même pas l'évocation du cliquetis des armes [...]) (*Hi*, 105-106 ; nous soulignons).

L'on se retrouve devant le même décor que dans la jungle aux lianes suintantes : même sol informe, surmonté des mêmes tracés réticulaires, même suintement dans les rets. À une exception près, cependant, et notable : cette fois, le père n'y est pas. L'absence de cadavres sur le champ de bataille renvoie explicitement à la tombe sans nom du père, elle aussi surmontée d'un réseau réticulaire :

et pour lui même pas de nom tombe anonyme cette carte que quelqu'un avait envoyée LUZY (Meuse) Cimetière hémicirculaire élevé par les Allemands pendant l'occupation [...] Il y avait des avoines folles des graminées au premier plan [...] Derrière la grille de fer on pouvait voir un chêne poussant au milieu des tombes sans doute faisait-il un léger vent une partie de son feuillage bougeait chaque feuille faisant sur la photographie une courte traînée oblique floue toutes dans le même sens comme des hachures (Hi, 384-385 ; nous soulignons).

La concordance révélée par P. Mougin entre les descriptions de la gravure de Barcelone, de la vie du père sur les terres coloniales, des photographies du champ de bataille et de la tombe sans nom du père permet d'affirmer la solidarité de la recherche du père (absent) et de la mère (fantasmée) dans l'aventure espagnole du protagoniste. Le champ de bataille apparaît comme « l'image possible d'une sépulture introuvable [...] ». Barcelone, décrite sur le même modèle, est dès lors la ville où le narrateur tente de retrouver, en même temps que sa mère idéale, ce grand absent ²⁹² » qu'est son père.

La recherche du père est problématique dans *Histoire*, dans la mesure où elle est maintenue dans le cadre étroit et biaisé de la quête œdipienne. En décrivant la photographie du champ de bataille débarrassé de toute présence humaine, le

²⁹² *Ibid.*, p. 133.

narrateur se rappelle le sentiment de honte dans lequel le plongeait sa contemplation :

[...] étendues grisâtres, mornes, informes, sans traces humaines [...] à la contemplation desquelles me ramenait une sorte de fascination vaguement honteuse, vaguement coupable, comme si elles détenaient la réponse à quelque secret capital du même ordre que celui des mots crus et anatomiques cherchés en cachette dans le dictionnaire, les lectures défendues, clandestines et décevantes (*Hi*, 106).

P. Mougin explique ainsi ce rapprochement étonnant entre la photographie du champ de bataille et les lectures défendues : le père n'est

rien d'autre, aux yeux du fils, qu'une paternité problématique et inquiétante : il est l'homme par lequel – mais comment ? – sa mère est devenue sa mère, et qui a ensuite disparu. [...] Ce qui affleure ainsi dans la photographie du champ de bataille n'est pas le tabou du sexe en général, mais plus particulièrement son fondement même, à savoir la hantise de la scène primitive, objet d'effroi autant que de curiosité. [...] Le fantôme du père hante la recherche fantasmatique menée par l'enfant de sa mère immaculée.²⁹³

L'on pressent tout le chemin parcouru par le narrateur d'*Histoire* pour en arriver à son questionnement final : incapable d'imaginer sa conception, « l'acte même auquel il doit la vie » (*Hi*, 152), pour reprendre les mots de l'oncle Charles, il parviendra à se voir fruit de cet acte, et à questionner en et pour lui-même ce moment originel de son existence.

La lecture de P. Mougin met au jour l'extrême densité du texte simonien, et la solidarité de ses contenus : souvenirs d'enfance, expérience de la guerre, de la révolution, tout converge vers la recherche d'une fusion inaccessible avec les parents disparus. Le triangle « amoureux » qui apparaît dans la première section

²⁹³ *Ibid.*, p. 133-134.

d'*Histoire* structure tout le roman, structure qui se révèle non viable et aboutit à son démantèlement. Ce que la lecture de P. Mougin nous permet de confirmer, à ce stade de notre analyse, c'est l'hypothèse d'une évolution du sujet énonciateur/narrateur dans la « recherche » simonienne. Sur le plan narratif, *Histoire* constitue une étape à dépasser dans le cadre d'une « recherche du temps perdu » ; elle constitue, pourrait-on dire à la lumière des analyses de P. Mougin, « l'enfance » du *narrateur* simonien, ses premiers pas vers l'énonciation de soi. Contrairement à *La Route des Flandres* où le sujet rejette l'héritage familial et se referme sur lui-même, *Histoire* entame l'enquête sur le sujet transgénérationnel, mais d'une manière qui ne permet pas encore sa résolution. La même h/Histoire devra être redite, re-narrée, re-mise en forme pour résoudre l'enquête entreprise au début d'*Histoire* par le sujet se souvenant de certaines nuits au cours desquelles il travaillait tard assis devant sa fenêtre ouverte, envahi par les voix de l'arbre généalogique. Cette re-mise en forme par un sujet énonciateur/narrateur mature se passera dans *L'Acacia*. Avant cette étape cruciale et définitive, le sujet narrateur passera par une étape intermédiaire : il mettra temporairement de côté le roman parental pour remonter à la source de l'arbre généalogique. *Les Géorgiques* sont cette étape intermédiaire.

3. De Histoire aux Géorgiques ou l'oncle Charles, de relayeur à transmetteur

La dernière section des *Géorgiques* nous ramène dans un décor familial, le bureau de l'oncle Charles, à partir duquel se déroule la reconstitution de l'aventure espagnole dans *Histoire*. Dans son bureau, l'oncle Charles s'occupe de la

distillation des moûts tirés des vignes du domaine familial. Le bureau de Charles, qui demeure inchangé de l'enfance du protagoniste à sa vie adulte, est marqué par sa forte odeur de fermentation, sa pénombre et son encombrement :

[...] pouvant avant même d'entrer sentir l'odeur : [...] comme une odeur de tombeau, [...] l'odeur même de l'éternelle pénombre qui régnait dans le bureau où l'ampoule couverte de chiures de mouches était allumée à toute heure, les volets tirés aussi en permanence ne laissant voir qu'une raie de l'éblouissante lumière extérieure [...] l'étroite pièce [...] tout entière occupée par un de ces bureaux sans style [...] surmonté d'un classeur où s'empilaient ou plutôt d'où se déversaient sur lui, formant une sorte de plan incliné, hérissé et confus, un fouillis de vieilles factures, de feuilles de paie, de lettres de négociants, de tables correctives pour alcoomètres ou mustimètres, lettres, factures ou colonnes de chiffres uniformément maculées de cercles ou de demi-cercles baveux couleur lilas laissés par les socles des éprouvettes qu'il posait un peu partout, à demi pleines de résidus distillés, l'odeur d'alcool, de sucre et de moût chauffé persistant bien après la fin des vendanges (*Hi*, 46-48 ; voir également 148-149).

Le protagoniste d'*Histoire*, jeune garçon, se retrouve dans ce bureau pour faire ses versions latines assisté de son oncle (*Hi*, 46-47) ; plusieurs années plus tard, il s'y retrouve à nouveau, alors qu'il tente de raconter à Charles son expérience encore toute fraîche de la guerre d'Espagne :

Et toi jeune chien, vaillant boy-scout assis là entre un pistolero italien et Un...

et moi : Ça va dépasser

Quoi ? »

je montrai du doigt la mince ligne horizontale gravée sur le col de l'éprouvette [...] : il s'arrêta de parler entreprit de chercher ses lunettes soulevant les papiers éparpillés sur le bureau tachés des inévitables cercles des inévitables croissants lilas baveux On pouvait entendre le moût bouillonner dans le récipient de cuivre [...] l'odeur fade de sucre et d'alcool mêlés emplissant la pièce rien n'avait changé (*Hi*, 148).

L'oncle Charles, dans *Histoire*, assume une fonction narrative : il prend le relais du narrateur « tombé en morceaux » après l'échec de la reconstitution du concert dans le salon familial, à la fin de la troisième section du roman, alors qu'il ne reste plus de toute la scène qu'une musique « violente obscène indomptable s'élançant se ruant un instant seulement puis tout [...] se dissociant se désagrégeant se dissolvant à toute vitesse s'estompant s'effaçant absorbé bu comme par la trame de l'écran vide grisâtre » (*Hi*, 91). Au début de la cinquième section d'*Histoire*, le narrateur confie la narration de l'expérience espagnole au personnage de l'oncle Charles, comme si l'échec précédent l'avait laissé sans moyen, ou gravement diminué. Il met en scène un dialogue entre l'oncle et le neveu qui s'avère pratiquement un monologue : Charles s'exprime beaucoup plus aisément que son neveu encore traumatisé par son expérience, qui le laisse parler, ne l'interrompant que brièvement. Le relais narratif est explicite :

« Comment tu as dit que c'était : vous preniez vos repas dans cette salle à manger, assis sur les chaises [...]
 et moi : Non : des bancs. Les chaises...
 ... avaient sans doute été transportées [...]. Mais peut-être [...]
 Non
 Donc elles étaient restées. Et pas tellement dépaysées somme toute. [...]
 [...] « ... et ce tireur d'élite du Far-West Est-ce que tu ne m'as pas aussi parlé d'un Autrichien [...] glorieusement revêtu de ton blouson de montagne mais je suppose le vieux celui que tu trouvais trop usé [...] Est-ce que
 Je ne vois pas pourquoi je
 Bien sûr [...] Qu'est-ce que tu dis ?
 Rien
 Mais peut-être avais-tu poussé l'enthousiasme [...] » [...] « ... et toi là-dedans [...]...
 Non ce n'est pas ça
 ... entre le lire dans les livres [...] l'air lui-même qui dégringole autour de toi [...] » (*Hi*, 147-152)

L'oncle Charles joue un rôle de « béquille » narrative, confirmé par sa présence fantomatique dans le souvenir de la scène du bureau :

[...] c'était comme si je dialoguais avec quelque fantôme, ou peut-être avec mon propre fantôme – car peut-être ne parlait-il pas, n'avait-il même pas besoin de parler, immobile paisible et taciturne à côté de cette flamme immobile elle aussi, et non pas deux voix alternant mais peut-être une seule, ou peut-être aucune, peut-être le silence seulement rempli par cette trépidation monotone, ténue, qui, de la bouilloire, semblait se communiquer à la table, au sol, et lui et moi (*Hi*, 151).

Charles peut être ou ne pas être là, parler ou ne pas parler, conformément au souvenir ou non, peu importe ; l'important est qu'il prenne sur lui l'énonciation, laissant au narrateur le temps de se ressaisir. À travers le regard de son oncle, le narrateur fait pour ainsi dire une entrée dans son propre vécu ; il commence à y voir un peu plus clair, et peut ainsi prendre sur lui de le raconter, après l'incitation de Charles : « Mais raconte-moi encore ça. Si tu n'es pas encore arrivé à décider ce que tu allais faire là-bas, essaie au moins de te rappeler non pas comment les choses se sont passées (cela tu ne le sauras jamais – du moins celles que tu as vues : pour les autres tu pourras toujours lire plus tard les livres d'Histoire) mais comment... » (*Hi*, 172)

Dans *Les Géorgiques*, aucun relais narratif n'est nécessaire : le narrateur assume pleinement ses fonctions, qui ne sont plus définies strictement sur le plan narratif mais plus largement à un niveau « harmonique », *analogique*. Le narrateur, dans *Les Géorgiques*, est celui qui met ensemble les morceaux du passé et du présent, de telle sorte qu'ils résonnent entre eux, et constituent ainsi la vie du sujet transgénérationnel. Aussi, le rôle de l'oncle Charles, dans *Les Géorgiques*,

s'accomplit strictement sur le plan diégétique ; il n'est plus celui en lequel le narrateur se projette et se confie, celui par et en lequel il tente de comprendre son propre vécu : il est celui qui, dans la diégèse, transmet à son neveu les archives de leur ancêtre commun, et lui permet ainsi d'entamer éventuellement l'écriture du roman familial. La transmission a lieu dans une scène qui fait directement écho à *Histoire* : le protagoniste, peu après son retour de la Deuxième Guerre (on sait que, à ce moment, il a déjà fait la guerre sur un cheval [*G*, 446]), toujours pendant la période des vendanges, se retrouve avec son oncle Charles dans le bureau où celui-ci distille le moût. Le bureau est le même que dans *Histoire*, baignant dans la même pénombre, la même odeur de sucre et d'alcool chauffés (*G*, 253). Comme dans *Histoire*, le bureau est le décor d'une longue conversation entrecoupée par les opérations chimiques et les calculs de l'oncle Charles. Cette fois, cependant, la conversation ne porte ni sur la vie du neveu ni sur celle de l'oncle, mais sur celle de leur ancêtre à la vie mouvementée, dont il s'avère qu'ils possèdent de nombreuses traces.

Comme les cartes postales de la mère dans *Histoire*, les archives du général sont demeurées longtemps inaccessibles ; conservées à l'insu de tous, elles semblaient destinées à sombrer dans l'oubli plutôt qu'à être investies par un imaginaire particulier. Comme dans *Histoire* également, elles arrivent inopinément dans la fiction, par le biais de l'oncle Charles. Les archives du général ont été délibérément cachées par la vieille dame, grand-mère du garçon, dans le but de taire le secret familial qui fait l'objet d'un suspens pendant tout le roman : Jean-Pierre L.S.M. a fait voter une loi en vertu de laquelle son propre frère, Jean-Marie,

a été mis à mort à son retour d'exil après la Révolution. La grand-mère, de son vivant, a tout mis en œuvre pour taire ce fratricide et maintenir le flou autour de la vie de son aïeul révolutionnaire, qui avait retranché de sa particule le noble nom familial :

[...] emportant en même temps avec elle le secret dont par fidélité au nom ensanglanté qu'elle avait porté elle ne s'était senti le droit ni de se soulager ni de détruire la trace ([...] cachée, tout au moins aussi longtemps qu'elle serait vivante, aussi longtemps qu'elle serait là pour s'opposer à ce qu'on changeât le papier qui tapissait la cage du monumental escalier, dissimulant la porte de ce placard où était empilé l'amoncellement de paperasses, de vieilles lettres et de registres sur lesquels s'accumulait une crissante poussière de plâtre moisi, pensant peut-être, comme le dit plus tard l'oncle Charles, (ou évitant d'y penser) qu'une fois morte, une fois la dernière chair du nom disparue, cela n'aurait alors plus d'importance...) (*G*, 193).

La grand-mère a doublement enfermé les archives de L.S.M. : elle les a enfouies dans un placard lui-même dissimulé sous une tapisserie qu'elle s'est assurée de maintenir rapiécée toute sa vie :

[...] les entrelacs de feuillages d'un rouge fané se répétant avec symétrie, détremés et soulevés de gonfles par l'humidité, se décollant, recollés au fur et à mesure, les déchirures masquées à l'aide de morceaux découpés dans cette inépuisable réserve de rouleaux décorés du même motif démodé qu'elle (la vieille dame) conservait sans doute dans ce seul dessein, ne laissant à personne d'autre le soin de surveiller le frotteur et la boîteuse qui, sous sa direction, s'efforçaient tant bien que mal de raccorder aux guirlandes délavées les carrés et les rectangles chichement mesurés non pas tellement par avarice ou économie que par l'effet sans doute de l'angoisse avec laquelle elle voyait chaque fois s'amincir les rouleaux et diminuer leur provision, appréhendant le temps où le dernier d'entre eux devrait être entamé, où l'éphémère écran de colle et de papier pourrirait irrémédiablement, se décollerait sans recours (*G*, 193-194).

C'est l'oncle Charles qui, longtemps après la mort de la vieille dame, dont il poursuit sans le savoir l'entreprise de dissimulation, découvre les archives, par la

simple force des choses, le temps étant venu à bout de la réserve de papier peint destinée à masquer le plus longtemps possible la porte du placard :

[...] longtemps encore, alors qu'elle avait disparu, soit par habitude lui aussi, soit par respect pour la mémoire de celle qu'il avait vu toute sa vie veiller avec ce soin maniaque à conserver le même décor, l'oncle Charles continua [...] à tant bien que mal découper et raccorder aux entrelacs de feuillages les rectangles ou les trapèzes prélevés dans le stock allant s'amenuisant, réduit à trois, puis deux, puis un dernier rouleau lui-même s'amincissant, [...] puis rien. De sorte qu'il fallut bien se décider. Et ce fut alors [...] qu'on la découvrit : [...] la porte cachée de ce placard à côté duquel depuis peut-être un siècle, des centaines de fois les familiers, les visiteurs, les domestiques, les invités, les enfants étaient passés et repassés (G, 438-439).

Derrière la porte, les archives du général apparaissent, comme les cartes postales de la mère quand les découvre le protagoniste d'*Histoire*, dans un désordre complet. Leur caractère hétéroclite, divers est exhibé, le domaine privé se mêlant au domaine public, le tout pêle-mêle et formant une masse considérable dont témoigne la longue énumération :

[...] derrière, un amoncellement de paperasses, de registres, de manuscrits (lettres, rapports, ordres de marches, bordereaux d'approvisionnements, mémoires de bijoutiers, mouvements de troupes, discours, décrets de la Convention, comptes de domestiques, comptes rendus d'inspections de batteries, de places fortes, estimations de puissances de feu, états des garnisons, approvisionnements en vivres, munitions, commandes de bas de soie, configurations des lieux, effectifs ennemis, possibilités de manœuvres, d'offensive, de résistance, instructions à Batti, rapports de police, discours à la Convention, conseils pour la culture de la pomme de terre, l'entretien des haies, adresses à l'Empereur, remèdes contre la dysenterie, le typhus [...]) (G, 439-440).

Les archives découvertes par l'oncle Charles sont physiquement présentes dans la scène du bureau ; Charles a spécialement libéré son bureau ordinairement encombré pour leur faire de la place, préparant la transmission :

Il en avait quelques-uns sur le côté de son bureau (les épais cahiers format registre aux plats éraflés, d'un bleu passé, aux dos et aux coins de parchemin, des feuillets brochés à la main, des lettres dont certaines portaient encore des fragments de cire jaune), ses propres papiers [...] repoussés pour leur faire une place, les plats des registres pas exactement poussiéreux [...] mais imprégnés de ou plutôt exhalant cette odeur de renfermé, de passé prêt à resurgir, [...] la voix de l'oncle Charles disant : « Ils sont à ta disposition si ça t'intéresse. Peut-être es-tu encore trop jeune, mais plus tard... Quand tu seras vieux toi-même. Je veux dire quand tu seras capable non pas de comprendre mais de sentir certaines choses parce que tu les auras toi-même éprouvées... C'est à la fois fastidieux et fascinant [»] (G, 445).

Peu après la scène de transmission des archives dans le bureau de l'oncle Charles, le narrateur raconte la succession de L.S.M. et imagine la situation de Batti après la mort de « celui qui toute sa vie l'avait tyrannisée » (G, 461). Il revient alors sur leur correspondance, où la tyrannie du général s'est exercée principalement. Suit un défilé d'extraits de cette correspondance pour ainsi dire à l'état brut, sans transition, sans « raccords », tels qu'ils devaient résonner dans la mémoire de Batti, suppose le narrateur (G, 464-477). Ce défilé d'extraits semble nous ramener à la première section du roman, où l'on suit par fragments désordonnés la vie de L.S.M. Or la distance est immense, de l'archive à l'état brut qui nous est livrée finalement au travail d'appropriation et de composition par lequel on pénètre dans la fiction.

Il semble que l'oncle Charles ait raison lorsqu'il prétend que son neveu est trop jeune pour s'intéresser aux documents de son ancêtre : de fait, ce n'est qu'une fois

devenu un vieil homme qu'il s'assied devant ces documents pour les feuilleter et se livrer à leur fastidieux et fascinant déchiffrement. Placée à la fin du roman, la scène de la transmission des archives dans le bureau de l'oncle Charles nous ramène à un point de départ qui s'avère antérieur au commencement du roman. Ce décalage désigne en creux une longue période de temps qui doit être déterminante dans la genèse de l'œuvre. Après plus d'un siècle passé dans un placard dissimulé derrière des couches de papier peint, les archives, transmises au protagoniste revenu de la guerre, sont passées par une seconde période de latence, de dormance, attendant encore d'être réanimées par ce protagoniste devenu un vieil homme. Que s'est-il passé entre la remise des archives par l'oncle Charles, au début de la vie adulte du protagoniste, et le début du déchiffrement de ces archives, au moment de la vieillesse ? On sait une chose : le protagoniste, entre les deux moments, a écrit un roman. On peut donc affirmer que, entre la remise des archives (à la fin du roman) et la mise en écriture de l'archive (au début), un parcours *en écriture* a été franchi : il y a eu l'écriture d'un roman (qui pourrait être *La Route des Flandres*), où l'archive est demeurée inconsiderée et non utilisée. En extrapolant – *L'Acacia* nous autorisera pleinement à le faire, comme nous le verrons dans le prochain chapitre –, on peut supposer qu'il y a eu ensuite un autre roman, qui pourrait être *Histoire*, dans lequel l'archive a été utilisée, mais à une fin qui ne réalise pas (encore) pleinement son potentiel.

Des archives semblables à celles qu'utilise le narrateur des *Géorgiques* apparaissent déjà dans *La Route des Flandres* ; il s'agit de l'ensemble des documents (tout aussi nombreux et hétéroclites que ceux du général L.S.M.) ayant

appartenu à l'ancêtre révolutionnaire de Sabine, mort dans des conditions mystérieuses, et dont le portrait ensanglanté fascine Georges depuis son enfance (*RF*, 53-55)²⁹⁴. Les archives de l'ancêtre, cette fois, n'ont pas été léguées mais simplement « montrées » (*RF*, 51) à Georges par Sabine, qui les conserve précieusement, comme tout objet ayant appartenu à sa famille :

Et il lui semblait voir les feuillets, les paperasses jaunies que Sabine lui avait montrées un jour, religieusement conservées dans une de ces malles poilues comme on en trouve encore dans les greniers, et qu'il avait passé une nuit à parcourir [...] (actes notariés à l'encre blanchie, contrat de mariage, cessions, achats de terre, testaments, brevets royaux, ordres de mission, décrets de la Convention, lettres avec leurs cachets de cire brisés, liasses d'assignats, factures de bijoutiers, relevés de redevances féodales, rapports militaires, instructions, actes de baptême, déclarations de décès, de sépulture : sillage de débris surnageants, morceaux, parchemins semblables à des fragments d'épiderme tels qu'en les touchant il lui semblait toucher au même moment [...] par-delà les années, le temps supprimé, comme l'épiderme même des ambitions, des rêves, des vanités, des futiles et impérissables passions) [...] (*RF*, 51-52).

L'archive familiale est rejetée dans *La Route des Flandres*, dans la mesure où elle renvoie à un monde et un système de valeurs auquel Georges veut échapper. La vie de l'ancêtre, propriétaire terrien, dirigeant militaire, participe du cycle de l'Histoire, au sein duquel se répètent pour le malheur des hommes les mêmes illusions, les mêmes « futiles et impérissables passions », chaque histoire minuscule intégrant l'Histoire majuscule pour s'y perdre, s'y anéantir. Aussi Georges, victime de l'Histoire, est-il rebuté par des archives qui situent le

²⁹⁴ L'ancêtre de Georges n'est pas le même que celui du cavalier des *Géorgiques*, même s'ils ont tous deux laissé des archives similaires. Les deux ancêtres appartiennent à des lignées distinctes, qui se trouvent réunies dans l'arbre généalogique du protagoniste de *L'Acacia*. Dans la maison familiale sont alors exposés *et* le portrait ensanglanté de l'ancêtre au long cou de jeune fille, habillé en chasseur, lecteur de Rousseau, *et* le buste du « formidable général de marbre » (*A*, 356 ; voir 127, 208, 311, 355, 379).

bourreau à l'origine de sa généalogie, confirmant la menace que représente déjà le couple parental.

Dans *Les Géorgiques*, les archives sont *légüées* au protagoniste : Charles les lui donne, en prenant soin de préciser l'intérêt qu'elles peuvent présenter pour lui, et qui motivent le legs : « En tout cas vous avez quelque chose *en commun* : tu as fait toi-même la guerre sur un cheval. » (*G*, 446 ; nous soulignons) L'ancêtre, dans *Les Géorgiques*, est un soldat qui est aussi et surtout un paysan, comme le précise l'oncle Charles : « Au fond, comme toute cette petite noblesse et en dépit de ses connaissances en mathématiques, c'était un paysan. D'où cette constance avec laquelle il veillait par voie épistolaire sur ses quelques hectares de terre » (*G*, 447). Sabine, dans *La Route des Flandres*, fort probablement n'a pas *lu* les archives du général, qu'elle conserve, parmi d'autres portraits et bibelots, comme des reliques ; elle n'a aucun intérêt pour le *texte* des archives. L'oncle Charles, lui, a lu les archives, il connaît leur contenu, qu'il résume à son neveu : « [...] pour le plus clair il s'agit de mouvements de troupes, de tableaux d'effectifs et d'inventaires de matériel. » (*G*, 445) Charles a suffisamment parcouru les archives du général pour affirmer leur caractère « à la fois fastidieux et fascinant » (*G*, 445) ; il a déchiffré à travers les commandements militaires, les tableaux d'effectifs et les inventaires de matériel l'expérience humaine vécue par L.S.M., en vertu de laquelle l'ancêtre peut communiquer avec son lointain descendant. Ce n'est pas un hasard si Charles transmet les archives au protagoniste précisément après son retour de la guerre ; il y a entre l'ancêtre et le descendant, à partir de ce moment précis, une expérience *commune* qui peut aider le descendant à

comprendre et à mettre en forme la sienne propre. C'est sur cette communauté générationnelle que s'érigent le roman et, avec lui, le sujet qui l'énonce.

Plus clairement encore que dans *Histoire*, l'archive, dans *Les Géorgiques*, est un fragment du corps familial, une « impression » gravée dans la mémoire généalogique, susceptible de redevenir sensible pour celui en qui elle refait surface. Le placard où la grand-mère avait enfoui les documents du général est décrit littéralement comme un « tombeau » renfermant un « cadavre » :

[...] comme un cadavre enseveli derrière les entrelacs de feuillages d'un rouge fané [...] elle (la vieille dame) [...] appréhendant le temps [...] où l'éphémère écran de colle et de papier pourrirait irrémédiablement, se décollerait sans recours, laissant apparaître sous ses gonfles et à travers une déchirure l'humide et ténébreux tombeau où se décomposait comme une charogne [...] le témoignage de ce quelque chose d'inexpiable (de monstrueux ?) qui s'était passé plus d'un siècle auparavant (*G*, 193).

Le général L.S.M. n'a pas de tombe ; son corps a été par deux fois déterré, une première fois par un aide de camp qui voulait conserver son cœur pour le remettre à l'État – qui finalement n'en a pas voulu – (*G*, 449-451), et une seconde fois, une fois le domaine abandonné par les héritiers, par une pelle mécanique, « [s]es ossements dispersés ou jetés sans ménagement par les mâchoires d'un bulldozer rugissant, pêle-mêle avec ceux des anciens serfs et des anciens serviteurs à la fosse commune » (*G*, 168-169). Si le corps du général L.S.M. n'existe plus, ses archives en font office pour le narrateur, à partir desquelles il lui redonne vie, procédant par l'écriture à une véritable résurrection. Corps du général, les archives sont tout entières sillonnées de son écriture, qui apparaît comme le sang qui circule parmi elles et les anime :

Lorsque l'on tourne les pages des registres en les tenant inclinés de fines particules couleur rouille aux facettes scintillantes et dorées comme du mica se détachent des lettres et glissent sur les feuilles. On dirait que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché. (*G*, 76)

En passant par les mains du descendant, ces mains qui portent la plume, qui elles aussi écrivent, le sang-écriture du général réintègre un réseau dynamique, où il reprend vie. De fait, les lettres qui s'effritent sont reconstituées dans le livre qui s'intitule *Les Géorgiques* – puisque nous les lisons –, « les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours » reprennent leurs trajectoires entrecroisées. Les mains du vieil homme déchiffrant/écrivant sont le lieu d'un passage : c'est par elles que passe la résurrection, le retour à la vie du général, passage d'une écriture à l'autre qui devient passage de la mort à la vie. Mais aussi, la résurrection du général permet celle d'un autre mort : Georges.

4. Analogie, généalogie

Dans son *Claude Simon*, Lucien Dällenbach présente *Les Géorgiques* comme le roman de « l'analogie généralisée ²⁹⁵ ». Reprenant un terme cher à Simon, il affirme que la « crédibilité esthétique [des *Géorgiques*] ne tien[t] qu'à la qualité des rapports d'analogie mise en œuvre par (et entre) des descriptions faisant office de récit ²⁹⁶ ». L'analogie est à la fois le « principe constructif et [la] base

²⁹⁵ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 127.

²⁹⁶ *Id.*

thématique essentiels ²⁹⁷ » du roman de Simon, où elle est « démultipli[ée] et [...] élev[ée] en quelque sorte à la puissance. ²⁹⁸ » L'Histoire, faite de répétitions et de retours aussi réguliers que le cycle des saisons, semble poser elle-même le principe de l'analogie : elle fait des « rimes ²⁹⁹ », selon le terme de L. Dällenbach. Le critique donne comme exemple de ces rimes celle qui, dans la première section du roman, fait se croiser de manière « spectaculaire ³⁰⁰ » les parcours du cavalier et du général : le cavalier, après l'effondrement de son régiment pendant la grande débâcle, chevauche derrière deux autres survivants, « le chef de l'escadron et un lieutenant » (*G*, 51-51) sur la route des Flandres ; « [à] un carrefour il voit la plaque d'un poteau indicateur : Wattignies-la-Victoire 7 km » (*G*, 53), lieu qui commémore une victoire célèbre des armées de la Révolution française. Plus encore, c'est précisément aux soldats de l'armée de Sambre-et-Meuse prêts à abandonner leur poste que le général L.S.M. écrivait, dans une lettre que cite le narrateur : « *Et où irez-vous ? Vous dites vous mêmes que nos places sur la Meuse n'opposeraient en cas de revers qu'une faible résistance. Il faut donc vaincre.* » (*G*, 39)

La question fatidique du général (*Et où irez-vous ?*) trouve un étonnant destinataire en son descendant ramené par l'Histoire sur les mêmes lieux, dans la même situation, à près de cent cinquante ans d'intervalle : « Ils [les soldats] se trouveront alors entre la Meuse et la Sambre hors de tout système structuré,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

²⁹⁸ *Id.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 129.

³⁰⁰ *Id.*

chacun ou par d'infimes petits groupes dans une complète errance, privés d'informations, se guidant au juger d'après la position du soleil, handicapés par leur état d'épuisement et le manque de sommeil. *Et où irez-vous ?* » (G, 44) La question revient dans la description du roman déjà écrit par le vieil homme :

(il rapporte dans un roman les circonstances et la façon dont les choses se sont déroulées entre-temps : [...] sa course haletante en remontant la colline dans les prés coupés de haies d'aubépine, le franchissement de la route où patrouillent les auto-mitrailleuses ennemies, sa marche dans la forêt (*Et où irez-vous ?*), sa soif, [...] la rencontre imprévue des deux officiers rescapés de l'embuscade, l'ordre négligent qu'il reçoit de monter sur l'un des deux chevaux de main conduits par l'ordonnance, la traversée de la ville bombardée, etc.). [...] Peu après la traversée du village de Sarspoteries les deux officiers seront abattus presque à bout portant par un parachutiste ennemi embusqué derrière une haie. Avec l'ordonnance ils tournent bride et partent au galop poursuivis par le tir du parachutiste. [...] *Où irez-vous ?* (G, 52-53)

Intercalée dans l'énumération des principaux « événements » de *La Route des Flandres*, la question du général ouvre une brèche temporelle que le narrateur des *Géorgiques* investit de part et d'autre, mais qui était demeurée invisible aux yeux de Georges.

Georges est l'homme du retour à la terre – la terre des morts, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Cette terre, dans *Les Géorgiques*, où l'expérience de Georges est remise en œuvre, devient une terre habitable, parce que déjà habitée par un ancêtre. À travers les archives du général, le narrateur des *Géorgiques* découvre une terre intimement liée à la guerre, où sa propre expérience (qui est aussi celle de Georges) peut trouver racine, sur laquelle il peut, enfin, co-habiter. Georges est sauvé des morts dans *Les Géorgiques* ; son expérience de la guerre intègre une forme qui la dote d'un sens et freine son

potentiel de destruction. Si l'expérience destructrice de Georges acquiert finalement un sens, si elle parvient à investir une forme pérenne, c'est très précisément parce qu'elle correspond à celle du général L.S.M., parce qu'elle résonne comme son écho lointain mais clair, persistant. Ainsi, *Les Géorgiques* concrétisent définitivement le sens de la « recherche du temps perdu » simonienne comme co-naissance de soi et de l'autre – connaissance de l'autre en soi et de soi en l'autre. Dans *Histoire*, le narrateur recherche une fusion avec le couple parental qui annihile ce lien comme tel. Dans *Les Géorgiques*, le travail d'analogie rendu possible par l'archive tisse ce lien, le démultiplie – et en fait le véritable objet du roman.

Dans sa thèse sur l'idée de cycle romanesque, Christophe Pradeau convoque un entretien paru dans *Le Temps*, où Proust, pour présenter son œuvre à ses lecteurs, recourt à une comparaison avec l'œuvre de Balzac : « Ce ne sont pas seulement les mêmes personnages qui réapparaîtront au cours de cette œuvre sous des aspects divers, comme dans certains cycles de Balzac, mais, en un même personnage [...], certaines impressions profondes, presque inconscientes³⁰¹ ». Proust, affirme C. Pradeau, généralise le système des retours instauré dans *La Comédie humaine* :

Gide disait de Proust qu'il savait l'art de délier ce que notre paresse d'esprit tient, par convention, et trompeusement, pour homogène. Il voit dans l'apparemment insécable une « gerbe », un « faisceau », dont il s'attache patiemment à « distrai[re] tout l'embrouillement ». Le personnage est l'une de ces « brassées » que Proust dissocie, en en faisant le théâtre de retours plus mystérieux que ceux que

³⁰¹ Marcel Proust, entretien avec Élie-Joseph Bois, *Le Temps*, 13 novembre 1913 ; cité par Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 424.

Balzac met en œuvre. Chaque personnage est un monde dont l'unité est assurée par le retour d'éléments composites, agglomérés, tenus ensemble par le nom.³⁰²

Chez Proust, le retour de « certaines impressions profondes » en un même sujet assure son unité et celle de l'œuvre. Chez Simon, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, de tels retours existent mais s'avèrent destructeurs, compte tenu de la nature violente des impressions gravées dans la mémoire du sujet. Aussi Simon fait-il éclater le sujet proustien, sans pour autant revenir au « monde » balzacien : il reprend la conception proustienne du sujet comme monde, mais élargit l'existence du sujet à celle de son arbre généalogique. Dès lors, il ne fonde pas l'unité de son œuvre, comme Proust, sur le retour d'impressions, mais sur *le retour de ces retours*, sur le retour de certaines expériences impressionnant similairement les hommes, de génération et génération. Dans ce vaste cycle, la découverte de l'archive familiale apparaît comme un acte de réminiscence, comme le réveil d'un « moi » oublié.

Simon ne fait pas tant éclater le sujet proustien qu'actualiser son état de réelle discontinuité, son *intermittence*. Incrédule devant l'annonce de la mort d'Albertine, qu'il se remémore dans « une telle richesse de souvenirs » (*RTP*, IV, 71), le narrateur de la *Recherche* affirme : « Ce n'était pas Albertine seule qui n'était qu'une succession de moments, c'était aussi moi-même. [...] Je n'étais pas un seul homme, mais le défilé heure par heure d'une armée composite » (*id.*). Le sujet proustien, en effet, est frappé d'une mort continue : il est constitué d'une

³⁰² Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 424-425.

« suite de “ moi ” transitoires qui meurent pour laisser la place à d’autres³⁰³ ». Le narrateur proustien insiste sur le caractère littéralement meurtrier du temps. Chaque « moi » présent, affirme-t-il, est « voué à la destruction » (*RTP*, II, 411), littéralement. Pendant son séjour à Tansonville avant la Première Guerre, lors de promenades avec Gilberte devenue madame de Saint-Loup, il constate que son amour passé pour Gilberte ne trouve plus aucun écho en lui : « [...] les femmes qu’on n’aime plus et qu’on rencontre après des années, n’y a-t-il pas entre elles et vous la mort, tout aussi bien que si elles n’étaient plus de ce monde, puisque le fait que notre amour n’existe plus fait de celles qu’elles étaient alors, ou de celui que nous étions, des morts ? » (*RTP*, IV, 270)

Constitué de la succession de différents « moi » morts l’un après l’autre, le sujet proustien peut apparaître, d’une certaine manière, comme une succession de *générations*. Le narrateur proustien comme le narrateur simonien se retrouvent devant une discontinuité problématique, discontinuité du « moi » dans les « états successifs » qui le constituent (*RTP*, IV, 125), chez Proust, et discontinuité des générations entre elles chez Simon – qui redouble la discontinuité première du moi. L’ancêtre révolutionnaire, le père, la mère, l’oncle Charles, sont autant de « moi » constitutifs du sujet simonien ; sans eux, il ne peut pas *être*, c’est-à-dire advenir comme sujet. D’une certaine façon, le sujet proustien est aussi dépendant de ses « moi » antérieurs, desquels il se retrouve effectivement coupé, comme d’autant de morts. En constatant le nombre de femmes différentes et inconciliables qu’il a perçues en la seule et même personne d’Oriane de

³⁰³ *Ibid.*, p. 427.

Guermantes, le narrateur de la *Recherche* affirme : « Notre mémoire et notre cœur ne sont pas assez grands pour pouvoir être fidèles. Nous n'avons pas assez de place dans notre pensée actuelle pour y garder les morts à côté des vivants. » (*RTP*, II, 821) La mémoire n'est pas assez vaste pour préserver le souvenir de ces morts que sont devenus successivement tous ceux qu'on a aimés et, avec eux, les « moi » passés qui ont porté ces amours.

Constitué d'une succession de « moi » morts l'un après l'autre, le sujet proustien se retrouve dépourvu d'identité ; aucun fondement ne peut retenir les « moi » morts et constituer en les agglomérant un sujet durable :

Et comme dans les nouveaux espaces, encore non parcourus, qui s'étendaient devant moi, il n'y aurait pas plus de traces de mon amour pour Albertine qu'il n'y en avait eu dans les temps perdus que je venais de traverser, de mon amour pour ma grand-mère, offrant une succession de périodes sous lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait, *ma vie m'apparut comme quelque chose d'aussi dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent*, quelque chose d'aussi inutile dans l'avenir que long dans le passé, quelque chose que la mort pourrait aussi bien terminer ici où là, sans nullement le conclure, que ces cours d'histoire de France qu'en rhétorique on arrête indifféremment [...] à la Révolution de 1830, à celle de 1848, ou à la fin du Second Empire. (*RTP*, IV, 173-174 ; nous soulignons)

Soumis à la mort continuelle des « moi » qui se succèdent en lui, « dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent », le sujet proustien est comme l'Histoire, plus précisément comme un *cours* d'histoire, dont la rhétorique fragmente indifféremment le temps en telle ou telle « période ». La fragmentation est indifférente, parce que le sujet, porté par la circonstance qui le modifie à son

gré, n'a ni début ni fin propres : il ne constitue pas une entité (un cycle) autonome.

Le protagoniste simonien a été exposé à des cours d'histoire différents de ceux qu'a connus le protagoniste proustien. On se rappelle la photographie du champ de bataille de la Première Guerre qui figurait dans le manuel du protagoniste d'*Histoire* : « [...] photographie d'un champ de bataille prise d'avion [...] qui illustre une des dernières pages du manuel d'Histoire, comme si celle-ci (l'Histoire) s'arrêtait là [...] » (*Hi*, 105). Pour le sujet simonien, l'Histoire s'arrête en un point précis, qui menace de coïncider avec sa propre fin. La guerre qui a tué son père – et dont celle à laquelle il prendra part vingt-cinq ans plus tard ne constituera que la répétition – signifie pour le protagoniste d'*Histoire* sa fin personnelle : la photographie du champ de bataille déserté même par les cadavres désigne directement la béance originelle qu'il cherche obscurément mais désespérément à combler. Mis devant la fin de l'Histoire, le sujet simonien doit trouver un « début » qui permette à cette fin de ne pas tout emporter avec elle (« le monde [...] livré à l'incohérent [...] et destructeur travail du temps » [*RF*, 296]), et de constituer aussi, à un autre niveau, une forme de recommencement. Ce « début », il le trouve – le fonde – dans l'expérience de la guerre répétée de génération en génération ; plus exactement, il le trouve dans *l'écriture de cette expérience* transgénérationnelle, par et en laquelle le cycle individuel et le cycle supra-individuel de l'Histoire parviennent à cohabiter, à ne plus se nier l'un l'autre.

Le sujet proustien est aussi, d'une manière plus restreinte que chez Simon, un sujet transgénérationnel. Les lois de l'hérédité, en effet, participent de l'intermittence : en Gilberte, par exemple, « il y a différentes couches qui ne sont pas pareilles, le caractère de son père, le caractère de sa mère ; on traverse l'une, puis l'autre. Mais le lendemain l'ordre de superposition est renversé. » (*RTP*, IV, 267-268) Saint-Loup, de même, condense les traits et les manières de tous les Guermantes (*RTP*, IV, 281-282). Le narrateur lui-même constate qu'il agit vis-à-vis Albertine, alors qu'il la retient prisonnière et reste de marbre devant ses plaintes, comme ses propres parents agissaient avec lui, enfant :

[...] en regard de l'enfant sensitif que j'avais uniquement été, lui faisait face maintenant un homme opposé, plein de bon sens, de sévérité pour la sensibilité malade des autres, un homme ressemblant à ce que mes parents avaient été pour moi. Sans doute [...] l'homme pondéré et railleur qui n'existait pas en moi au début avait rejoint le sensible, et il était naturel que je fusse tel, puisque mes parents avaient été ainsi. » (*RTP*, III, 615)

Cette venue soudaine d'un parent en soi est vécue par le narrateur comme une métamorphose : un moi nouveau s'est constitué en lui, et a trouvé tout naturellement sa forme :

[...] au moment où ce nouveau moi se formait, il trouvait son langage tout prêt dans le souvenir de celui, ironique et grondeur, qu'on m'avait tenu, que j'avais maintenant à tenir aux autres, qui sortait tout naturellement de ma bouche, soit que je l'évoquasse par mimétisme et par association de souvenirs, soit aussi que les délicates et mystérieuses incrustations du pouvoir génésique eussent en moi, à mon insu, dessiné, comme sur la feuille d'une plante, les mêmes intonations, les mêmes gestes, les mêmes attitudes qu'avaient eus ceux dont j'étais sorti. Car quelquefois, en train de faire l'homme sage quand je parlais à Albertine, il me semblait entendre ma grand-mère. (*id.*)

Le narrateur perçoit d'abord ces phénomènes d'hérédité, gouvernés par le « pouvoir génésique », comme une menace pour son identité. « L'hérédité, écrit

C. Pradeau, est décrite [par Proust] comme une invasion sourde, lente et inéluctable. Les caractéristiques individuelles s'effacent, se brouillent, succombant devant les avancées du passé familial. L'individu s'érode, subissant les assauts incessants du passé [...]. L'hérédité est une possession : on se découvre hanté ³⁰⁴ ».

Comme Gilberte et Saint-Loup, le narrateur se retrouve constitué, en plus des nombreux « moi » qui se sont succédés en lui, de « couches » généalogiques : il arrive que ses parents revivent en lui, devenant l'une de ses nombreuses intermittences. Contrairement aux autres intermittences du sujet, son invasion par les gestes et attitudes d'un parent n'est pas destinée à une mort pure et simple : dans la mesure où « chacun d[oit] faire continuer en lui la vie des siens » (*id.*), elle est, selon les termes de C. Pradeau, « une forme de piété[,] [...] une forme de survivance. ³⁰⁵ » Ces couches généalogiques identifiées par Proust sont, si l'on peut dire, tout ce qui reste au sujet simonien pour se reconstruire, la seule matière disponible pour un travail d'écriture en profondeur ; elles sont une forme de survivance dont dépend la sienne propre.

La généalogie, cependant, ne se manifeste pas chez Simon comme chez Proust. Le sujet simonien n'a pas même connu ses parents – il a connu sa mère, mais dans des conditions traumatisantes pour l'enfant qu'il était. Il ne peut être habité, envahi par des parents dont le propre est l'absence, le manque ; ses parents ne

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 426.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 427.

peuvent comme chez Proust trouver naturellement leur forme en lui, puisqu'il n'y a pas eu de relations intergénérationnelles, constamment contrecarrées par la guerre. La guerre a empêché les générations de se côtoyer et de se transmettre « naturellement » leur héritage. La « recherche » simonienne, comme la *Recherche* proustienne, est recherche d'un *lien* constitutif du sujet ; « recherche-création », comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, car ce lien n'est pas donné mais doit être minutieusement tissé, resserré puis consolidé. Le legs générationnel doit être *construit* chez Simon, comme chez Proust l'unité du sujet divisé en ses états successifs.

Pour avoir accès à nos « moi » passés, affirme le narrateur de la *Recherche*, « [n]ous sommes obligés de construire sur ce qui a précédé et que nous ne retrouvons qu'au *hasard d'une fouille* » (*RTP*, II, 821 ; nous soulignons). Le « secret » des « moi » anciens (morts) qui constituent le sujet semble enfoui aussi profondément pour le narrateur proustien que celui de la vie de ses parents et ancêtres pour le narrateur simonien. Chez Proust comme chez Simon, pour déterrer ces secrets, une fouille s'avère nécessaire. Le vocabulaire archéologique qu'utilise Proust souligne la difficulté quasi matérielle – tangible, insurpassable – de l'entreprise de connaissance des « moi » anciens qui se sont succédés au sein d'un même individu. De surcroît, cette entreprise dépend d'une part de *hasard* ; les secrets les plus profonds et les plus révélateurs sont déterrés par le retour hasardeux, imprévisible et fortuit de certaines impressions :

Il n'y a pas besoin de voyager pour le revoir [le jardin où nous avons été enfant], il faut descendre pour le retrouver. Ce qui a couvert la terre n'est plus sur elle, mais dessous; l'excursion ne

suffit pas pour visiter la ville morte, les fouilles sont nécessaires. Mais on verra combien certaines impressions fugitives et fortuites ramènent bien mieux encore vers le passé, avec une précision plus fine, d'un vol plus léger, plus immatériel, plus vertigineux, plus infaillible, plus immortel, que ces dislocations organiques. (*RTP*, II, 390-391)

La réminiscence par la mémoire involontaire apparaît comme l'élément clé de l'édification du sujet dans la *Recherche*, dans la mesure où elle permet d'accéder à « notre vrai moi » (*RTP*, IV, 451), qu'elle ressuscite. Car les « moi » transitoires qui se succèdent en nous « ne disparaissent jamais tout à fait, ils demeurent, à l'état de traces, dans la mémoire. Le sol de la mémoire est fait de strates : il est susceptible d'être reconfiguré, à tout moment, par les bouleversements géologiques de la réminiscence, qui font remonter à la surface les “ moi ” enfouis.³⁰⁶ » La réunion de ces « moi » antérieurs dépend de leur conservation dans la mémoire, où ils demeurent, selon les termes de C. Pradeau, à l'état de traces, profondément enfouis mais susceptibles de remonter à la surface. La « complexité topologique » de la mémoire proustienne et ses reconfigurations par la réminiscence se traduisent dans la « recherche » simonienne par les différentes compositions généalogiques que permettent les archives familiales. La découverte de celles-ci fait acte de réminiscence dans la « recherche » simonienne : au hasard d'une pièce d'archive découverte, un « moi » ancien (un ancêtre, un parent) refait surface, sa vie devient tangible. La découverte provoque alors une reconfiguration du sujet, dont l'existence peut reprendre forme, in-formée par celle d'un prédécesseur.

³⁰⁶ *Id.* ; voir *Albertine disparue* : « Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes. » (*RTP*, IV, 125)

Le propre de la réminiscence proustienne est de faire apparaître une identité entre le passé et le présent, permettant la constitution d'un être « extra-temporel ». La découverte de cet être extra-temporel à la fin du *Temps retrouvé* est source d'une grande félicité pour le narrateur proustien, qui en définit ainsi la cause :

[...] cette cause, je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, *par une de ces identités entre le présent et le passé*, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, [...] c'est-à-dire en dehors du temps. [...] Cet être-là n'était jamais venu à moi, ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, *chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent*. (RTP, IV, 449-450 ; nous soulignons)

Dans *Les Géorgiques*, l'écho que trouvent les mots du général pour son descendant envoyé près de cent cinquante ans plus tard sur les mêmes champs de bataille constitue une telle analogie miraculeuse. Il y a une réelle identité entre le présent du protagoniste combattant entre la Meuse et la Sambre et la vie passée du général sur les mêmes lieux, livrant des combats similaires. Le « miracle de l'analogie » fonctionne chez Simon comme chez Proust : par elle, le sujet « échapp[e] au présent » – son présent destructeur – pour intégrer une autre temporalité, où les années sont abolies, où les hommes de différentes générations vivent, *en même temps*, les mêmes choses. Le sujet transgénérationnel simonien est aussi un être extra-temporel ; il se définit différemment du sujet proustien,

mais tous deux reposent sur une même identité entre le passé et le présent, sur le même miracle d'une analogie abolissant les frontières du temps. Paradoxalement, c'est la guerre, destructrice et meurtrière, qui permet cette abolition.

5. *Fondement du sujet transgénérationnel simonien*

L'extension du sujet proustien au sujet *transgénérationnel* simonien est commandée, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, par la situation différente du sujet simonien, déterminée principalement par son expérience de la guerre. Au moment où l'œuvre simonienne se constitue définitivement comme un cycle, dans *Les Géorgiques*, fédérant ses « épisodes » passés au sein d'une seule et même « recherche », elle établit définitivement cette situation particulière de son protagoniste, en l'exposant dans un long développement romanesque. Le protagoniste simonien, rappelons-le, « naît » littéralement à la guerre ; au moment où il commence son parcours, la guerre lui fait faire d'un seul coup, violent et brutal, tout l'apprentissage perceptif que le protagoniste proustien fait peu à peu, au cours d'expériences esthétiques ponctuelles. Cette naissance à la guerre, telle que nous l'avons énoncée dans le chapitre précédent, constitue une proposition théorique ; *Les Géorgiques* non seulement confortent mais assurent cette proposition, en mettant en scène la naissance du protagoniste simonien directement sur les champs de bataille.

La troisième section des *Géorgiques* s'ouvre avec le personnage de la vieille dame, déjà rencontrée dans la première section, alors qu'elle se rendait à l'opéra

avec son petit-fils ; on la reconnaît par le camée qu'elle porte fidèlement au cou, et où figure une danseuse pompéienne (*G*, 27, 49, 143). On apprend qu'elle est la dernière à avoir porté, jusqu'au jour de son mariage, un nom qui ne subsiste plus que sur un panneau indiquant « un château en ruines vendu depuis longtemps » (*G*, 144). Ce nom est celui du général L.S.M., dont la vieille dame est la petite-fille (*G*, 150). On suit ensuite un visiteur, « lointai[n] paren[t] » (*G*, 152) du général qui se rend sur les lieux où subsiste le château en ruines, maintenant habité par une petite vieille et un jeune homme simple d'esprit (« l'idiot ») qui fait office de guide sur le domaine abandonné. La narration revient ensuite sur la vieille dame et sa vie, auprès de ses descendants, dans une grande maison située à trois cent kilomètres du château (*G*, 170). Parmi ces descendants se trouvent les enfants de la vieille dame, dont l'oncle Charles et une femme mourante, et ses petits-enfants, dont une « petite fille » (*G*, 200) et un garçon bientôt orphelin qui correspondent en tous points au protagoniste d'*Histoire* et sa cousine Corinne. La maison elle-même rappelle celle d'*Histoire*, avec ses « papiers peints aux couleurs fanées, moisis, cartonneux et décollés » (*G*, 172 ; *Hi*, 48-79), son grand salon, entretenu par la même domestique boiteuse (*G*, 172 ; *Hi*, 11), orné du même grand lustre, des mêmes peintures et porcelaines (*G*, 173 ; *Hi*, 62, 83, 90), du même piano, et où ont lieu des réceptions réunissant la famille élargie, « assemblée de fantômes » (*G*, 172) qui apparaissait comme telle au narrateur d'*Histoire* (*Hi*, 11-13). Seule différence, notable, le salon de la maison familiale se distingue dans *Les Géorgiques* par la présence dominante du buste de marbre du général, qui trône en son coin: « [...] les deux rangées de fauteuils [...] dominés du haut du socle où il était placé, derrière le canapé disposé dans l'un des angles, par la

masse ombreuse, indécise et incolore du buste monumental aux épaules drapées d'un suaire de marbre, au masque puissant, [...] de celui qu'entourait la mystérieuse aura de gloire, d'exécration et de respect » (*G*, 172). Nous verrons le rôle central que joue ce buste dans *Les Géorgiques* et dans l'avènement du sujet simonien.

La petite-fille de la vieille dame, comme Corinne dans *Histoire*, suit des cours de musique (*G*, 200 ; *Hi*, 143, 98, 399). Dans son article sur la quête œdipienne dans *Histoire*, P. Mougín a montré comment le chant, à travers le personnage de Corinne, est l'équivalent figuratif de la maturité convoitée par le protagoniste³⁰⁷. Son analyse est basée sur un passage explicite, dans lequel le narrateur se rappelle le jour de la première communion de Corinne, où il l'a surprise pendant ses préparatifs, surpris à son tour par le changement d'apparence de sa cousine :

[...] elle essayait ce voile peut-être pour la vingtième fois devant la glace Ce n'est que ta communion solennelle, dis-je Elle se retourna me regarda Qu'est-ce que tu fais là Qui t'a permis d'entrer ? J'aurais pu être toute nue Puis son regard m'abandonna [...] Déjà on pouvait les deviner renflant légèrement le corsage de dentelles Ce n'est pas encore le jour de ton mariage tu... [...] Pas plus qu'elle ne me regardait elle n'avait haussé la voix [...] elle s'enfermait hors d'atteinte dans le fond grisâtre de la glace froide hautaine et le jour où elle avait mis pour la première fois des bas et quand elle partait pour ses leçons de piano avec cette grande serviette de cuir où elle mettait...

Je n'avais pas encore compris que la musique est pour elles [les filles] comme un moyen d'accéder comme un avant-goût un ersatz de quelque chose à quoi elles. (*Hi*, 142-143)

Plus loin, la musique entendue lors de la cérémonie religieuse est décrite en des termes qui soulignent son caractère indéchiffrable pour le narrateur, incapable de

³⁰⁷ Pascal Mougín, « *Histoire* : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », *loc. cit.*, p. 129-130.

percer la réticularité de la partition : « Chantait [Corinne] la partie solo invisible derrière le maître-autel. Je pouvais reconnaître sa voix [...] au milieu des autres s'élevant comme une ligne transparente claire parmi le foisonnement les bataillons serrés de ces signes bizarres noirs en forme de harpons de lances dressées de herses montant descendant s'échelonnant s'enchevêtrant indéchiffrables pour moi comme si elle avait accès à des mystères que je » (*Hi*, 143). Dans *Histoire*, le protagoniste se rend à Barcelone pour accéder à ces mystères dévoilés à Corinne par la partition musicale, qu'elle sait décoder. On connaît la suite : le protagoniste accède effectivement à des mystères dans la Barcelone révolutionnaire, mais qui, plutôt que de permettre l'atteinte de la virilité, se révèlent extrêmement terrifiants, menaçants.

Dans *Les Géorgiques*, la petite-fille de la vieille dame bénéficie toujours de leçons de musique, mais son cousin, cette fois, n'est pas en reste : « [...] depuis des années déjà la petite fille (qui n'était plus une petite fille) rentrait de plus en plus tard de ses leçons de musique et [...] l'aîné des garçons passait ses dimanches après-midi enfermé dans la puanteur enfumée d'une salle de cinéma. » (*G*, 200) Le cinéma est un endroit dédaigné et craint par la vieille dame, qui en interdit l'accès à son petit-fils ; recluse dans son « ambitieuse et trop grande maison » (*G*, 174), elle craint le monde extérieur dans son ensemble, dont le cinéma paraît concentrer tous les dangers. Pour la vieille dame, le monde est divisé en « deux univers inconciliables, sans communication » (*G*, 204), que représentent dans leur antagonisme « le vétuste Théâtre municipal où se produisaient dans le répertoire classique les divas et les solistes de passage et, à l'opposé, ce qui semblait au

garçon comme l'exaltant contraire du mortel silence d'où [...] il parvenait à s'échapper [...] » (*G*, 204), c'est-à-dire le cinéma. Le cinéma, pour le garçon, est le « contraire du mortel silence [...] » ; il est donc « du bruit », une forme de musique, différente de celle qu'apprend Corinne, mais une musique tout de même, sa musique, son « erzast » à lui.

C'est en toute hâte que le garçon se rend au cinéma, dans un état d'exaltation totale : « [...] il lui semblait entendre [...] le grelottement de cette sonnette dont le son continu, stupide, était pour lui comme l'appel même de cet univers interdit vers lequel, à l'intérieur de lui, quelque chose courait déjà, se ruait), [...] s'élançant, courant, [...] débouchant enfin (ou plutôt jaillissant) toujours courant [...] » (*G*, 204-205). Une fois entré dans la salle de cinéma, où il rejoint ses compagnons collégiens assis dans les places « populaires », le garçon entend le retentissement d'une « rumeur sauvage [...] : comme un grondement, comme l'incohérent et tapageur prélude à la célébration de quelque culte barbare » (*G*, 205). Un rideau couvert de réclames cache « le rectangle magique, virginal et impollué de l'écran » (*G*, 207). À son lever, les collégiens sont transportés par le défilement des images dans leur propre chair, où ils perçoivent des sensations nouvelles : « [...] transportés comme par magie [...] dans quelque chose de [...] fabuleux [...] alors qu'il leur était donné de percevoir dans leur chair (c'est-à-dire sollicitant—ou agressant, en plus de la vue, leurs autres sens : odorat, ouïe, toucher) l'espèce d'épais magma, tiède, puant, palpable pour ainsi dire, alourdi par les respirations et les exhalaisons des centaines de corps mal lavés qui les entouraient » (*G*, 208). Assis aux « populaires », « les seules [places] qu'il

pouvaient s'offrir » (*G*, 207), les collégiens se retrouvent parmi une foule de gitans qui répugnent instinctivement au garçon, prévenu par sa grand-mère de leur malpropreté :

(le garçon s'écartant instinctivement du siège voisin, se rencognant sur le côté, inhibé malgré lui par l'affirmation mille fois entendue [...] que non seulement ce qu'on y voyait [au cinéma] était d'une consternante stupidité mais encore que les gitans qui s'entassaient aux « populaires » grouillaient de poux) : quelque chose comme la perpétuation, *la délégation vivante de l'humanité originelle, inchangée*, les spécimens inaltérés et inaltérables, rebelles aux siècles, au progrès, aux successives civilisations et au savon, venus tout droit du fond de l'Asie, des âges, *sortis tels quels des entrailles du monde ou plutôt* (eux, leur puanteur, leur moiteur, leur inépuisable fécondité, leur élémentarité) *comme ses entrailles elles-mêmes*, étalées, encore fumantes, tant bien que mal contenues... (*G*, 208-209 ; nous soulignons)

À travers les gitans, la salle de cinéma renferme les entrailles du monde, l'origine de l'origine ; en elle, le garçon se retrouve au cœur, ou plutôt dans le ventre du monde. L'écran de cinéma, demeuré « virginal et impollué » jusqu'au lever du rideau, est souillé par la présence des gitans, qui l'ensemencent.

En effet, un « épais plafond de fumée coagulée » (*G*, 211) flotte sur l'assistance du cinéma, « comme une sorte de laitance, de *placenta* » (*id.* ; nous soulignons) enveloppant et nourrissant, qui change la salle de cinéma en un immense utérus. Aussi les collégiens apparaissent-ils à la sortie du cinéma, une fois la porte franchie, comme des nouveaux-nés, pour la première fois en contact avec l'air et la lumière :

[...] après quoi (après avoir piétiné dans le concert des claquements des sièges à ressorts les écorces et les épluchures de cacahuètes jonchant le plancher) ils (les collégiens) se retrouvaient dehors, les oreilles bourdonnantes, les joues en feu et la tête lourde, congestionnés, clignant des yeux dans l'éblouissante lumière de fin

d'après-midi, expulsés du tiède et fallacieux abri ou pendant trois heures ils avaient vécu d'existences et d'aventures factices (*G*, 213).

Tout dans cette description désigne un accouchement et une mise au monde, du sol souillé de la salle de cinéma qui évoque les déjections placentaires aux mouvements des collégiens expulsés, luttant contre l'éblouissement et la congestion.

Celui qui est mis au monde par cet accouchement, brusquement et sans transition, par une audacieuse prolepse, c'est le cavalier des *Géorgiques*. Au sortir de la salle de cinéma, le garçon, petit-fils de la vieille dame, est projeté directement sur les champs de bataille, où il devient instantanément un homme :

[...] puis il y fut (le garçon – c'est-à-dire plus un garçon alors, devenu un homme par une brusque mutation en l'espace d'une fraction de seconde, projeté aussi démuni qu'un nouveau-né dans ce qui est pour ainsi dire comme la face cachée des choses, [...]) sauvagement agressé comme à la sortie du cinéma [...], incrédule, trop ahuri, trop indigné pour, sur le moment, être même capable d'avoir peur, assourdi [...] par le fracas d'un paquet de bombes lâchées avec l'indifférence d'oiseaux se soulageant en plein vol par trois avions paresseux qui, à tout hasard, au passage, dans la lumière déclinante d'une fin d'après-midi, essayaient, négligemment pour ainsi dire, de le tuer... (*G*, 215-216)

Du cinéma au champ de bataille, le protagoniste des *Géorgiques* a accès à la face cachée des choses ; il « naît » littéralement dans cette face cachée, où il fait d'un seul coup tout l'apprentissage qui effraie encore le protagoniste d'*Histoire*, et qu'il met tant de temps et d'énergie à assimiler.

Dans son ouvrage sur les *Géorgiques*, N. Piégay-Gros remarque que ce passage est le seul dans le roman qui permet d'identifier le garçon-(futur)visiteur-vieil-

homme avec le cavalier de la Deuxième Guerre, les deux versants du protagoniste n'étant reliés qu'en ce point précis :

Si le Visiteur, le Cavalier et le Garçon finissent par former un seul personnage, ce n'est pas parce que le premier retrouve, par un travail de remémoration, les différentes figures de celui qu'il a été et qui pourraient ainsi émerger progressivement dans la narration : non seulement le récit ne présente pas de manière linéaire le développement qui fait passer le Garçon à l'adolescence, puis à l'âge adulte, celui de la guerre, enfin à la vieillesse [...], mais surtout la jonction entre des personnages au départ distincts est faite par un rapprochement violent et subit. De même que la guerre fédère les destins des [...] protagonistes, c'est elle qui révèle l'identité de celui-ci au moment même où elle risque de la nier.³⁰⁸

La guerre est désignée dans *Les Géorgiques* comme ce qui menace l'identité et ce qui, en même temps, la révèle, la constitue fondamentalement. De fait, dans la mesure où c'est elle qui permet l'analogie « miraculeuse » entre la vie du protagoniste et celle de son ancêtre, elle est au fondement de l'identité du sujet transgénérationnel simonien – comprise comme identité *entre les générations*, entre le passé et le présent. Georges est sauvé des morts dans *Les Géorgiques* simplement par un changement de perspective ; car ce qui le perd dans *La Route des Flandres*, la guerre à laquelle il n'a survécu que comme un fantôme, est exactement ce qui sauve le protagoniste des *Géorgiques*, en fondant son identité³⁰⁹.

³⁰⁸ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 78-79.

³⁰⁹ Dans son *Proust* (trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990), Samuel Beckett compare le pouvoir spécifique du narrateur proustien à celui d'une « lance de Télèphe » (p. 21). Atteint par la lance d'Achille, Télèphe a été guéri par la rouille provenant du fer de l'arme, comme l'avait prédit un oracle. Une « lance de Télèphe », ainsi, est un agent destructeur qui recèle la solution d'une renaissance. Ainsi, « [...] la solution proustienne est [...] contenue en germe dans l'énoncé même du problème. La source, l'origine de [l']"acte sacré", les ingrédients de la communion, sont fournis par le monde tangible et grâce à un éclair de perception immédiat et fortuit. » (p. 47) Une menace (la désagrégation du sujet dans le temps) pèse sur le sujet proustien, qui cependant préserve en elle la possibilité d'une renaissance, qu'il appartiendra à la création littéraire – à l'écriture – d'actualiser, de déployer. De même chez Simon, la guerre qui plonge le sujet dans le

La salle de cinéma est le lieu par lequel le protagoniste des *Géorgiques* accède à la maturité virile ; expulsé du cinéma vers les champs de bataille, il acquiert dès sa naissance le savoir secret que détenait seule Corinne, dans *Histoire*, à travers son expérience musicale. Les gitans sont les indispensables « passeurs » de ce savoir : ce sont eux qui font du cinéma le lieu d'une naissance et d'une accession. En elle-même, la salle de cinéma est un abri « fallacieux [...] où [...] [les collégiens vivent] d'existences et d'aventures factices » (*G*, 213). Les gitans, par leur seule présence, anéantissent cette facticité : « [...] les regards d'anthracite, luisant dans l'ombre, des primitives tribus occupant par clans, par familles entières, les rangées de fauteuils et qui semblaient comme autant de vivants démentis aux fausses princesses et aux faux radjahs hollywoodiens affublés de verroteries » (*G*, 212). Si les gitans démentent par leur seule présence les mirages hollywoodiens, c'est que leur existence participe d'un *temps* particulier, par et en lequel ils incarnent une vérité, à l'opposé du temps contrefait et trafiqué de la projection cinématographique, créateur d'illusion.

Les gitans sont « la délégation vivante de l'humanité originelle, inchangée, les spécimens inaltérés et inaltérables, rebelles aux siècles, au progrès, aux successives civilisations et au savon » (*G*, 208) : autrement dit, ils échappent à l'Histoire. Ils ne représentent pas tant un passé révolu qu'une confusion de tous les temps, dont ils annihilent le cours :

chaos lui permet de procéder, une fois devenu sujet écrivain, à une ordonnance salvatrice, à une mise en ordre constructive de son arbre généalogique.

[...] investis de ces occultes pouvoirs qui leur conféraient le don non pas de jeter des sorts ou de prédire l'avenir mais en quelque sorte de le préfigurer, c'est-à-dire d'accélérer le temps, confondant passé présent et futur dans un même creuset, assimilant, transformant en objets archaïques, primitifs et démantibulés tout ce qu'ils approchaient ou touchaient, restituant au chaos, à la matière originelle (rouille, boue, pourriture – de même qu'ils pouvaient indifféremment réduire au même dénominateur commun de crasse, d'odeurs pestilentielles, de ruisseaux d'excréments, d'épaves ou de porcherie n'importe quelle habitation, qu'elle fût faite de roseaux, de bidons ou de béton) les produits les plus robustes ou les plus sophistiqués du monde qui les entourait : les bicyclettes, les machines à coudre, les radios hurlantes ou ces antiques automobiles américaines [...] (*G*, 214).

Les gitans préfigurent l'avenir, défini par le narrateur simonien comme le retour de toutes choses au chaos originel, comme une mort universelle, un anéantissement de la vie humaine, du temps. Tous êtres et toutes choses finissent par retourner à la terre, se détériorant d'abord, puis devenant vétustes, se décomposant, pour finalement être « digérés », revenant ainsi à la matière livrée à ses seules lois, étrangères aux hommes. Le narrateur simonien définit finalement la présence des gitans au cinéma comme une « apparition » destinée à faire un « rappel » aux autres spectateurs :

[...] antiques automobiles américaines [...] où on pouvait les voir, dans l'air enfin respirable, s'entasser par tribus, [...] s'éloignant, disparaissant, leurs chargements emportés ou plutôt remportés dans ces profondeurs, cet au-delà (ou cet en deçà ?) où ils semblaient être tenus en réserve, n'en avoir été extraits que pour une brève apparition, comme le rappel, le Mane-Thecel-Pharès, la conservation irrécusable et catégorique sous forme humaine de la violence à l'état pur (*G*, 214).

« Tes jours sont comptés », dit le Mane-Thecel-Pharès au roi Belshassar dans le Livre de Daniel. Belshassar voit des doigts de main d'homme inscrire sur les murs de son palais ces mots mystérieux, alors qu'il donne un festin où il fait preuve d'impiété. En déchiffrant l'inscription, le prophète Daniel lui apprend qu'il a été

jugé trop « léger » par Dieu ; « Dieu a fait le compte de ton règne et il y a mis fin. [...] Tu as été pesé dans la balance et trouvé insuffisant. ³¹⁰ »

La représentation cinématographique, de même, est quelque chose de « léger » ³¹¹ : elle *joue* avec le temps, et constitue ainsi l'envers de l'ultime réalité découverte à la guerre, préfigurée par les gitans. Ceux-ci personnifient le *véritable* travail du temps, qui restitue toute chose à la matière originelle livrée à ses propres lois. Ils sont « la conservation [...] sous forme humaine de la violence à l'état pur » (*G*, 214), violence fondamentale de la Nature qui se réalise dans le Temps. C'est à ce fatal travail du temps, « incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur » (*RF*, 296) que Georges est finalement livré à la fin de *La Route des Flandres*. Le Temps est Guerre chez Simon, ce pourquoi l'expérience de la guerre ne fait que rendre plus manifeste la véritable nature du temps, en accélérant simplement la restitution des hommes et des choses à la terre, alors dépourvue de tout pouvoir régénérant, comme l'a appris Georges ses dépens. L. Dällenbach a montré comment l'Histoire, dans *Les Géorgiques*, se métaphorise comme Nature, dans la mesure où « toutes deux partagent la propriété d'être répétitives et [...] de l'être sur le mode cyclique. [...] [L]'Histoire est foncièrement *révolutionnaire* en ce sens [...] qu'elle procède à l'éternel retour du même ³¹² ». L'Histoire détruit les hommes qu'elle redonne à la terre en laquelle ils se décomposent. Comme la

³¹⁰ Daniel 5, 24-30.

³¹¹ Précisons que cette appréciation ne rend pas compte de la conception simonienne du cinéma ; elle s'intègre dans un passage des *Géorgiques* où l'attention est d'abord accordée à la *salle* de cinéma, aux *cadres* de la représentation cinématographique. Sur la conception du cinéma de Simon et l'influence de l'art cinématographique sur son œuvre, voir les ouvrages de Bérénice Bonhomme (*Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010).

³¹² Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 136 ; l'auteur souligne.

Nature, tout aussi imprescriptible, anarchique, l'Histoire génère un cycle où toute vie humaine retourne à la matière originelle, « la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente » (*G*, 289). Le mouvement de l'Histoire, chez Simon, n'est pas progression mais régression vers la Nature, une Nature dont le mouvement est commandé par les mêmes lois implacables de destruction :

[...] au tréfonds d'une Nature à laquelle l'Histoire a régressé, on retrouve la Guerre – mais cette fois élémentaire et indépassable – et [...] c'est là sans doute ce qui a empêché Simon d'exploiter la solidarité [...] traditionnelle et universellement attestée par les mythes [...] entre l'inépuisable capacité de porter fruit de la terre et la fécondité de la femme [...]. En tant que force primordiale, la Terre simonienne n'est pas une *Terra Mater* : vivre en symbiose avec elle équivaut à se mesurer à l'horreur de l'abyme et à la dissension indicible de l'originaire.³¹³

Les gitans représentent parfaitement cette terre infertile et destructrice, eux dont les bébés apparaissent comme des « petits morts » (*G*, 213). Sorti des entrailles du monde à la sortie de la salle de cinéma, le protagoniste simonien est comme l'un de ces bébés mort-né – né dans la mort, fils de la violence à l'état pur. C'est son ancêtre qui lui redonne vie – une vie durable – en le précédant sur les (mêmes) champs de bataille. Contrairement à *La Route des Flandres*, où Georges, pour ne pas, ou plutôt pour cesser de mourir, cherche à échapper à l'Histoire, en revenant à l'origine du monde, en réintégrant la terre matricielle, *Les Géorgiques* « acceptent » le cycle de l'Histoire, qu'elles s'approprient et intègrent dans leur mouvement propre.

Les Géorgiques, écrit L. Dällenbach, « articul[ent] un impératif (*il faut* sans cesse recommencer (à faire) l'Histoire) sur un constat (l'Histoire se répète). La

³¹³ *Id.*

« morale » du livre [...] pourrait donc se formuler ainsi : bien qu'elle se répète, l'Histoire est *à répéter* par tout individu à chaque génération.³¹⁴ » Cette « morale » qui se dégage des *Géorgiques* est le savoir que possède son *narrateur*, et qui complète celui, préfiguré par les gitans dans la salle de cinéma, qu'acquiert le protagoniste à la guerre. Or nous avons établi que ce narrateur a lui aussi une histoire, dont nous suivons le parcours depuis (au moins) *La Route des Flandres*. Dès lors, comme l'affirme L. Dällenbach, il est possible « d'interpréter *aussi* (ou *d'abord*) la conception simonienne de l'Histoire comme une *Histoire d'écrivain*.³¹⁵ » L'écriture simonienne est cyclique comme l'Histoire, dont elle parvient à intégrer le mouvement tout en en changeant la direction : l'Histoire meurtrière devient, dans les mains du sujet écrivain, le lieu où peuvent être consolidées des analogies, où peuvent s'établir des rapports intergénérationnels, au-delà du Temps. Ainsi, dans *l'écriture de l'Histoire*, comprise depuis *Histoire* comme une enquête sur le sujet transgénérationnel, l'homme peut survivre à l'Histoire, survivre à « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps », en intégrant la temporalité incommensurable de son arbre généalogique.

Une fois projeté sur les champs de bataille, sitôt expulsé de la salle de cinéma, le protagoniste des *Géorgiques* se demande si son propre passé a seulement existé, s'il n'était pas aussi dépourvu de consistance, aussi illusoire qu'une projection cinématographique :

³¹⁴ *Ibid.*, p. 138 ; l'auteur souligne.

³¹⁵ *Id.* ; l'auteur souligne.

[...] projeté aussi démuni qu'un nouveau-né dans ce qui est pour ainsi dire comme la face cachée des choses, si bien qu'il devait se demander si les années qui s'étaient écoulées entre-temps [de la sortie de la salle de cinéma aux combats de la Deuxième Guerre] n'avaient pas eu, en fait, moins de réalité encore, de consistance, que les illusoires fictions dont les personnages en noir et blanc et à deux dimensions se mouvaient, s'aimaient, s'affrontaient au sein d'une quatrième dimension, un temps soumis à de foudroyantes compressions, de foudroyantes annulations ou régressions, c'est-à-dire où deux scènes, deux tableaux, deux épisodes qui se succédaient immédiatement sur l'écran n'étaient séparés que par la brève apparition d'un placard où scintillaient [...] de brèves indications comme : « Et le lendemain... », ou : « Quinze ans plus tard... » (G, 215).

En faisant passer son protagoniste directement de la salle de cinéma aux champs de bataille, sans transition de l'enfance à l'âge adulte, le narrateur des *Géorgiques* semble procéder à une manipulation typiquement cinématographique du temps : lui aussi, d'une certaine façon, nous sert un de ces « Quinze ans plus tard » raccordant deux épisodes, nous place devant un temps « soumis à de foudroyantes compressions ». Or il n'y a pas ici de compression ni de prolepse, dans la mesure où le sujet simonien passe effectivement du cinéma à la guerre ; les années qui séparent la jeunesse au cinéma de la maturité sur les champs de bataille sont tout simplement nulles, dans la mesure où elles ne participent pas de l'identité du sujet transgénérationnel simonien ³¹⁶. Comme la représentation cinématographique, le narrateur simonien peut manipuler le temps ; il ne se restreint pas à reproduire le cours de la vie, par rapport auquel il maintient une certaine distance. Or la manipulation temporelle à laquelle procède le narrateur n'est pas, comme celle que présente le cinéma, une manipulation *factice* : elle est in-formée par la vérité

³¹⁶ On remarque que l'expérience de la guerre d'Espagne du protagoniste est emportée dans les années « nulles » de sa vie ; elle sera cependant « déléguée » au personnage de O., dont nous étudierons l'aventure au début du prochain chapitre.

– Vérité – incarnée par les gitans. Le narrateur situe de la sorte son énonciation entre deux termes diamétralement opposés, c'est-à-dire entre la facticité de la représentation cinématographique, d'un côté, et, de l'autre côté, la réalité destructrice apprise en un seul instant à la guerre. L'œuvre, en effet, ne peut mettre en forme cette réalité destructrice, qui signifie l'impossibilité de toute forme ; Georges l'a vainement tenté, au prix de sa mort comme énonciateur. *Les Géorgiques* constituent donc un troisième terme, instaurant, comme le cinéma, une temporalité propre, qui intègre cependant la vérité incarnée par les gitans et apprise à la guerre. Cette temporalité, c'est la temporalité « extra-temporelle », transgénérationnelle, au sein de laquelle se meut le sujet simonien ; elle est définie dans *Les Géorgiques* sur le modèle de la temporalité *musicale*. De fait, la consolidation du sujet transgénérationnel s'opère dans *Les Géorgiques* sur fond musical, où la « recherche » simonienne rejoint la *Recherche* proustienne dans une de ses lignes narratives fondamentales.

6. L'expérience de la musique dans les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne

6.1. Musique et représentation

La troisième section des *Géorgiques* est fragmentée comme la première, alternant des épisodes concernant la vieille dame et ses descendants, et d'autres concernant le général L.S.M. puis le cavalier de la Deuxième Guerre. L'épisode de la naissance à la sortie de la salle de cinéma est entrecoupé de fragments narrants

différents moments de l'expérience de la guerre du cavalier, notamment sa chevauchée sur la route des Flandres et sa détention dans un camp de prisonniers allemand. Après la sortie de la salle de cinéma, des extraits de la correspondance de L.S.M. interviennent à nouveau dans le « récit » – dans le montage analogique – et s'entrecroisent de manière de plus en plus serrée avec les extraits portant sur le cavalier (voir *G*, 238-241). Un passage capital prélude à cet entrecroisement, où l'oncle Charles, le garçon et le général sont réunis dans le grand salon de la maison familiale, autour d'un piano.

La narration revient d'abord à ce Théâtre municipal dont le cinéma avait été introduit comme le parfait contraire (*G*, 204). La vieille dame est comparée à une héroïne d'opéra (*G*, 219), comme l'une de celles qu'elle se faisait un devoir d'aller entendre avec ses petits-enfants dans ce « vétuste Théâtre municipal où se produisaient dans le répertoire classique les divas et les solistes de passage » (*G*, 204). L'opéra impressionne fortement le garçon : « [...] la première fois, l'apparition en chair et en os [des personnages d'opéra] produisit sur le garçon habitué aux plates aventures d'ombres lumineuses et plates qui se mouvaient sur un écran un trouble ou plutôt un choc auquel rien ne l'avait préparé » (*G*, 220). À l'opposé du « tapage », du « grondement [...] croissant » (*G*, 205) qui retentit dans le cinéma lorsque le garçon y pénètre, l'opéra, avant l'entrée en scène des chanteurs, fait entendre « seulement un murmure, un chuchotement discret, bienséant » (*G*, 222). Le garçon est frappé, devant l'assistance, par « l'insolite mélange de vieux visages fanés, [...] des sombres corsages prune, anthracite ou bleu-nuit et des robes couleurs de fleurs, des délicats profils des *jeunes filles*

semblables elles aussi à des fleurs ou des fruits au-dessus de leurs sages décolletés » (*id.* ; nous soulignons). L'allusion aux « jeunes filles en fleurs » de Proust apparaît ici d'autant plus forte qu'elle intervient dans la description d'une scène qui se situe à l'opéra. Les « jeunes filles en fleurs » de Proust, de fait, sont directement inspirées des filles-fleurs du *Parsifal* de Wagner, qui retardent le héros dans sa quête³¹⁷. L'allusion de Simon aux « jeunes filles en fleurs » renvoie donc non seulement à l'œuvre de Proust mais plus précisément à la place qu'y occupent l'opéra et plus largement la musique.

À l'opéra, le garçon a accès à une forme d'éducation musicale qui revêt une dimension initiatique. L'opéra est comparé à « un de ces rituels à la fois sacrés et barbares » (*G*, 224), dont les chanteurs sont les officiants. Le garçon associe d'abord les chanteurs aux étranges figures peintes sur les murs du bordel de la ville :

[...] les officiants soudain matérialisés sur la scène [...] évoquent d'abord irrésistiblement pour le garçon ces mystérieuses créatures [...] sauvagement peintes, hideuses, appuyées aux murs, ou sur les seuils de mystérieuses maisons dans cette rue de la ville haute, près des anciens remparts, où avec deux ou trois de ses camarades de classe il se hasardait parfois, osant à peine de furtifs regards aussitôt détournés en direction de ces silhouettes immobiles (*id.*).

La mise en relation de l'opéra et du bordel dans ce passage (voir aussi *G*, 229) renforce le lien avec *Histoire*, où la partition musicale, comme nous l'avons vu d'après les analyses de P. Mougin, est l'équivalent figuratif des mystères de la sexualité. Le narrateur des *Géorgiques* situe même le bordel « dans cette rue de la ville haute, près des anciens remparts » (*id.*), rappelant ces mêmes « anciens

³¹⁷ Voir Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 66-67.

remparts » (*Hi*, 167) au sommet desquels le narrateur d'*Histoire* fantasait sa mère. Musique et sexualité sont les deux formes, les deux incarnations d'un même savoir mystérieux et difficile d'accès, frappé d'interdit, que poursuit le narrateur simonien depuis *Histoire* jusqu'aux *Géorgiques*. L'accès à la salle d'opéra dans *Les Géorgiques* souligne déjà « l'avance » du garçon par rapport au protagoniste d'*Histoire*. Cette « avance » apparaît d'ailleurs comme une caractéristique fondatrice du personnage.

Dans la première section des *Géorgiques*, où s'entrecroisent plusieurs lignes narratives ralliant les parcours du général L.S.M., de O. et du cavalier, on découvre un jeune garçon qui assiste à l'*Orphée* de Gluck avec sa grand-mère : « Il a onze ans. Il est assis à l'orchestre à côté de sa grand-mère. La robe de celle-ci est sévèrement fermée au cou par un camée où se détache sur un fond parme une danseuse pompéienne. Par un trou pratiqué dans le rideau de scène peint en trompe-l'œil, l'œil du régisseur regarde la salle emplie de spectateurs. Les femmes agitent rapidement leurs éventails. » (*G*, 27 ; voir 28, 30, 32, 33, 36, 49-50). La troisième section du roman, où revient la scène de l'opéra, confirme que le garçon de onze ans est bien « le garçon », petit-fils de la vieille dame, dernière descendante directe de Jean-Pierre L.S.M. Nous avons vu comment, dans cette première section des *Géorgiques*, l'expérience du cavalier près de la Sambre et de la Meuse résonne avec celle du général, les directives militaires de l'ancêtre semblant s'adresser directement à son descendant, de manière en quelque sorte prémonitoire. De même, l'expérience du garçon, limitée dans la première section des *Géorgiques* à son passage à l'opéra, fait écho à un moment clé de la vie du

général. C'est à l'opéra, en effet, que le général a rencontré sa première femme, la jeune hollandaise Marie-Anne (G, 24, 39-40), morte en couches à la naissance de son premier enfant (G, 24). À plus de cent ans d'intervalle, le garçon et le général assistent tous deux à l'*Orphée* de Gluck : certaines descriptions de la mise en scène et du décor proviennent d'un point de vue insituable, confondant les deux générations, l'ancêtre et le descendant assistant au même opéra, dans la même lumière, dans la même palpitation des éventails (G, 30). L'opéra apparaît ainsi, au même titre que la guerre, comme un élément constitutif du sujet transgénérationnel. Plus exactement, le texte simonien affirme la solidarité des expériences guerrière et musicale, l'écho de l'*Orphée* de Gluck parvenant jusqu'au cavalier de la Deuxième Guerre, à travers les grésillements d'un appareil radio :

La camionnette laisse filtrer par sa porte arrière une faible lumière qui éclaire à l'intérieur l'opérateur assis devant son poste. De celui-ci provient une succession de grésillements alternant avec des voix indistinctes et hachées. Parfois l'opérateur capte un émetteur lointain et pendant de courts instants s'échappent des bribes de musique syncopée, de symphonies ou d'opéras, ténues, comme affaiblies par l'éloignement, tièdes et incroyables dans la vaste forêt ténébreuse. [...] Les soldats s'arrêtent de parler et écoutent l'obscurité. Comme parvenant à travers des épaisseurs de temps et d'espace la voix fragile d'un ténor chante *Che faro senza Euridice ? Dove andrò senza il mio ben ? Euri...* (G, 39)

Sur les champs de bataille, le cavalier acquiert une expérience dévastatrice, mais qui, dans la recreation que permet l'écriture, peut prendre forme au côté de celle de l'ancêtre. Il semble que la musique participe de cette expérience à double facette (dévastatrice et salvatrice), qu'elle accompagne comme un fond sonore.

C'est dans la troisième section des *Géorgiques* que se précise le rôle de la musique dans la constitution du sujet transgénérationnel simonien, dans la prolongation de la scène de l'opéra. Les chanteurs d'opéra apparaissent au garçon, de la même façon que les figures peintes sur les murs du bordel, « comme des sortes de divinités mineures dont la fonction ne pouvait être que celle d'intermédiaires, comme si au prix de quelque dégoûtante et redoutable épreuve elles avaient la charge de faire accéder *derrière* les façades closes à *quelque connaissance* dont elles détenaient les clefs et qui se situait en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison, échappant à toute explication [...] » (*G*, 224 ; nous soulignons). La musique est une forme de *connaissance* ; il y a bien, *derrière* la mélodie, derrière la ligne musicale, un savoir particulier et difficile d'atteinte, et d'autant plus précieux. Ce savoir se situe « en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison », en quoi le spectacle de l'opéra rappelle au garçon la bénédiction épiscopale :

[...] échappant à toute explication, comme ce qui se passait lorsque dans l'entêtante odeur d'encens, [...] les chœurs des voix cristallines, le tonnerre des orgues s'interrompaient soudain et que, étirant le cou et prêtant l'oreille, il parvenait à distinguer sur la gauche de l'autel le vieil évêque couvert d'or, [...] élevant dans le scintillement de pierreries sa main gantée de fuchsia en même temps qu'on entendait, à peine perceptible, la voix chevrotante, [...] vacillant, s'éteignant, se reprenant, parvenant pour ainsi dire en trébuchant au bout de la courte phrase modulée plutôt que chantée, la courte bénédiction, puis cessant, tandis [...] que s'élançaient, se déchaînaient, montaient avec allégresse vers les hautes voûtes les multiples voix des chœurs célestes (*G*, 224-225).

Comme l'évêque est un intermédiaire entre Dieu et les hommes, sa voix faisant descendre sur ceux-ci la bénédiction divine, les chanteurs mettent les spectateurs

en présence d'un autre monde, différent du monde qui les entoure quotidiennement, un ailleurs mystérieux.

L'opéra, au contraire du cinéma qui est « une représentation en trompe-l'œil » (G, 228), fait se mouvoir des « personnages réels et sans pourtant plus rien d'humain » (*id.*). Les chanteurs incarnent des hommes et des femmes « réels », dont les gestes et les attitudes, cependant, ne présentent aucune commune mesure avec la réalité. L'opéra « déborde » du cadre de la représentation :

[...] les héros et les vierges passant d'une attitude à l'autre, [...] s'affrontant, mêlant leurs voix flexibles, modulées, comme des cris d'oiseaux blessés, des rugissements de bêtes, tour à tour violents, plaintifs, gémissant, tendres, comme si [...] s'étalait, se déchaînait sans retenue entre des rochers de carton et des arbres de toile peinte quelque chose d'à la fois impudique et terrible où les paroles n'importaient pas plus que celles de la bénédiction épiscopale s'élevant, à peine audible, du tas d'or affalé sous son dais de pourpre (*id.*).

L'évêque est une personne réelle ayant accès à un « au-delà » du réel, à une forme de transcendance. Les paroles qu'il prononce pour permettre aux autres d'accéder à cette transcendance « importent peu », car elles ne disent pas quelque chose en particulier mais portent, en elles-mêmes, une Présence. De même, les chanteurs d'opéra expriment des états qui dépassent la réalité humaine, excédant sa temporalité, sa finitude : « [...] Eurydice ou Norma pouvaient bien être ces imposantes cantatrices figées avec leurs fonds de teint délayés par la sueur, leurs visages fatigués et leurs draperies dans des attitudes d'éternelle passion, d'éternelle agonie, *seulement là*, comme l'évêque et les énigmatiques idoles peintes de la rue des bordels, à titre d'intercesseurs » (G, 228-229 ; nous soulignons). La personne du prêtre, comme celle du chanteur, est sans importance,

en elle-même, pour *l'effet* du « spectacle ». Ce qui compte, c'est ce qui « passe » à travers elle et se transmet au spectateur : « [...] intercesseurs, délégués sous des extérieurs hideux, dérisoires ou pitoyables pour faire *communiquer* avec quelque monde *sans commune mesure avec celui des apparences*, tenu soigneusement caché, révélé » (G, 229 ; nous soulignons). Instrument de communication, la musique est un langage, lequel, « en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison, échappant à toute explication », se distingue du langage usuel, portant sur un tout autre monde que celui des apparences (le monde phénoménal). Par et en le langage musical, ce monde autre prend une forme qui *affecte* le spectateur, qui le met en communication avec lui.

Déjà à ce stade, nous pouvons constater la proximité de la conception de la musique énoncée dans ce passage des *Géorgiques* avec celle de Proust, telle qu'inspirée par la pensée de Schopenhauer, comme l'ont montré Anne Henry et, après elle, Jean-Jacques Nattiez et Françoise Leriche³¹⁸. Dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Schopenhauer situe la musique en-dehors du système des beaux-arts, auquel elle demeure « hétérogène par essence³¹⁹ ». Cette hétérogénéité dépend du rapport de la musique à la Volonté, que le philosophe définit comme « la substance intime, le noyau de toute chose particulière, comme

³¹⁸ Anne Henry, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, « [...] la partition de Vinteuil est écrite par Schopenhauer », p. 8, voir également p. 46-55, 301-308, 323-344 ; Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, voir p. 150-169 ; Françoise Leriche, *La question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 7-Paris Diderot en 1990, voir p. 106-147.

³¹⁹ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 113.

de l'ensemble ; c'est elle qui se manifeste dans la force naturelle aveugle³²⁰ ». La Volonté est ce qui ne peut être connu rationnellement, « un résidu auquel aucune explication ne peut se prendre, mais au contraire que toute explication suppose, c'est-à-dire des forces naturelles, un mode déterminé d'activité au sein des choses, [...] quelque chose qui est sans cause³²¹ », une espèce de force vitale. La musique, pour Schopenhauer, constitue un accès direct à la Volonté ; elle communique avec la Volonté même, puisqu'elle ne procède nullement de la représentation des Idées :

[...] la musique [...] est complètement indépendante du monde phénoménal ; elle l'ignore absolument, et pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas ; on ne peut pas en dire autant des autres arts. La musique, en effet, est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que les sont les Idées elles-mêmes [...]. Elle n'est donc pas, comme le sont les autres arts, une reproduction des Idées, mais une reproduction de la volonté [...]. C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts : ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être³²².

La musique exprime « l'essence intime, le *dedans* du phénomène³²³ » ; elle est une connaissance « irrationnelle », un accès direct et immédiat à la nature du monde³²⁴.

Schopenhauer valorise cette connaissance qu'apporte la musique par opposition à la connaissance scientifique : « Ce que Schopenhauer reproche à la science,

³²⁰ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966, p. 152-153 (cité dans la même traduction par Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 111).

³²¹ *Ibid.*, p. 165-166 (cité par Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 111).

³²² *Ibid.*, p. 329 (cité par Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 114).

³²³ *Ibid.*, p. 334 (cité par Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 114) ; nous soulignons.

³²⁴ Anne Henry a fait le relevé des extraits de la *Recherche* qui sont directement inspirés du texte de Schopenhauer, parfois mêmes transcrits littéralement (*op. cit.*, p. 301-308).

résume Jean-Jacques Nattiez, c'est d'être une *étiologie*, une tentative d'explication causale [...]. Proust, comme Schopenhauer, rejette ce genre d'explications parce qu'elles nous détournent de la quête fondamentale qui est de rechercher l'essence au-delà des phénomènes.³²⁵ » Pour Proust comme pour Schopenhauer, la musique est justement ce qui permet l'accès à cet au-delà des phénomènes : « [...] dans la *Recherche*, comme dans le *Monde*, c'est par la musique que peut se faire l'accès au monde supérieur de l'essence. Pour Schopenhauer, la musique est bien, comme les autres arts, une représentation, mais parce qu'elle s'élève au-dessus de la description précise du monde, elle est représentation immédiate [...] de l'essence du Vouloir-vivre.³²⁶ » La musique réalise ce paradoxe d'une re-présentation immédiate : elle instaure un mode de connaissance *affectif*, qui ne s'adresse aucunement à l'intellect : l'écoute musicale est « un moment de communion dans la volonté³²⁷ », où se réalise une sympathie. Dans cette sympathie, le sujet est libéré de sa propre volonté, de ses propres désirs, de ses propres forces vitales, ce pourquoi il peut entrer en communion, dans une relation affective, avec celles des autres.

Conformément à la pensée schopenhauerienne, le narrateur des *Géorgiques* définit la musique entendue à l'opéra, comme « une connaissance [...] qui se situ[e] en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison, échappant à toute explication » ; la musique fait « communiquer avec quelque monde sans commune mesure avec celui des apparences », « sans [...] plus rien d'humain ».

³²⁵ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 153 ; nous soulignons.

³²⁶ *Ibid.*, p. 157-158.

³²⁷ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 115.

On retrouve énoncés succinctement, en des termes pratiquement identiques, les principaux enjeux de l'œuvre musicale selon Schopenhauer. L'opéra, affirme le narrateur simonien, est une représentation vidée de tout contenu représentatif ; à l'opposé de la re-production cinématographique, elle représente quelque chose d'irreprésentable en dehors d'elle. C'est pourquoi, même dans le chant, les paroles importent peu : « La musique en tant que musique ne connaît que les sons, et non les causes qui les provoquent, écrit Schopenhauer [...]. Les paroles ne sont et ne demeurent pour la musique qu'une addition étrangère d'une valeur secondaire, car *l'effet* des sons est incroyablement plus puissant, plus infaillible et plus rapide que celui des paroles ³²⁸ ». L'enjeu musical n'est pas une « description précise du monde », mais la mise en relation du spectateur avec un monde mystérieux, « tenu soigneusement caché ». En comparant le chant des cantatrices avec la bénédiction épiscopale, le texte simonien semble assigner à la musique, comme Proust après Schopenhauer, une fonction « révélatrice et transcendante ³²⁹ ».

Le discours sur la musique énoncé dans *Les Géorgiques* ne semble pas avoir pour but d'exposer une conception originale de l'art musical, ni même complémentaire de la conception proustienne ou schopenhauerienne. Il intervient plutôt, croyons-nous, comme un signal. La scène à l'opéra introduit un passage clé du roman, situé en son centre exact ; le discours sur la musique éminemment proustien qu'elle comporte vise à inscrire ce passage central dans un rapport direct avec la

³²⁸ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 1189-1190 (cité par Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 138).

³²⁹ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 160.

Recherche du temps perdu. Le dialogue qu'entretient l'œuvre simonienne avec celle de Proust ne se situe pas, fondamentalement, au niveau thématique ; la conception proustienne de la musique est remise en œuvre dans la « recherche » simonienne dans la mesure où la musique joue un rôle structurel dans la quête poursuivie par le protagoniste proustien. Les différents éléments de la conception schopenhauerienne de la musique, tels que nous les avons énoncés, sont repris et enchâssés, sur toute sa longueur, dans le développement narratif de la *Recherche*, du salon Verdurin où Swann, dans *Du Côté de chez Swann*, associe la petite phrase de la sonate de Vinteuil à son amour pour Odette, au concert Verdurin où le protagoniste, dans *La Prisonnière*, entend le septuor du même compositeur, qui lui redonne foi en une certaine réalité de l'art (*RTP*, III, 759). C'est cet enchâssement qui est repris dans la « recherche » simonienne, où l'évolution du narrateur est intimement liée au rapport qu'il entretient avec l'art musical.

6.2. Swann et le narrateur d'*Histoire au concert*

L'écoute de la musique, dans la *Recherche*, est d'abord le fait de Swann ; c'est à partir de l'expérience de Swann dans le « petit clan » Verdurin que le narrateur procède à une première description de la perception musicale. J.-J. Nattiez a relevé et étudié minutieusement chacune des étapes de la perception musicale proustienne³³⁰, dont il remarque qu'elle « s'inscrit [...] dans le temps³³¹ », qu'elle constitue un « processus » qui va de l'incompréhension à la

³³⁰ *Ibid.*, voir p. 73-77.

³³¹ *Ibid.*, p. 77.

compréhension, en passant par la recherche d'explications illusoire, au moyen de l'intelligence raisonnée. Le personnage de Swann ne se rend pas jusqu'à la compréhension de l'œuvre musicale : elle l'intrigue, le fascine, mais il demeure au stade de la recherche d'explications rationnelles. Or la musique, pour Proust, est compréhensible ou connaissable *irrationnellement* – comme chez Schopenhauer.

Au cours d'une soirée chez les Verdurin, Swann entend la transcription au piano de la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil. Il a déjà entendu cette sonate dans sa version originale, « l'année précédente » (*RTP*, I, 205), et reconnaît une « phrase aérienne et odorante » (*RTP*, I, 208) qui s'en détache et le charme particulièrement : « D'un rythme lent elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur noble, inintelligible et précis » (*RTP*, I, 207). Swann devient littéralement amoureux de cette phrase, qu'il cherche à posséder comme une femme : « [...] il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une valeur plus grande » (*id.*). Selon J.-J. Nattiez, cette personnification de la petite phrase place déjà Swann sur la mauvaise voie : « Ici intervient l'intelligence qui propose à l'esprit des *substituts* de la forme sonore [...]. Nous sommes sur la voie de ce qui sera l'essentiel de la tentative de Swann pour s'approprier la Sonate mais qui s'avérera un échec.³³² » Swann perçoit bel et bien quelque chose de transcendant dans la musique de Vinteuil, susceptible d'amorcer chez lui « une sorte de

³³² *Ibid.*, p. 88.

rajeunissement » (*id.*), d'« ouv[rir] plus largement [son] âme » (*RTP*, I, 205-206), mais son effort pour saisir ce « quelque chose » demeure *descriptif* : « Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique. » (*RTP*, I, 206)

Swann s'engage sur une seconde fausse piste lorsqu'il tente de percer le mystère de la phrase musicale en cherchant à connaître son compositeur. Il y a un énorme contraste entre la transcendance que pressent Swann à travers la musique et la « légèreté » avec laquelle il situe cette transcendance dans le *nom* du compositeur : « [...] Swann trouvait [...] dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue [...] la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles [...] il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie. Mais n'étant pas arrivé à savoir de qui était l'œuvre qu'il avait entendue, il [...] avait fini par l'oublier » (*RTP*, I, 208). Dans le salon Verdurin, Swann peut enfin s'enquérir de ce nom : « Mais maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue (on lui avait dit que c'était la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil), il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret. » (I, 209) La connaissance du nom du compositeur soulage Swann, persuadé de pouvoir apprendre le secret de la musique à travers la partition (pourtant inapte en elle-même à procurer *l'effet* musical) : « [...] il demandait des renseignements sur Vinteuil, sur son œuvre, sur l'époque de sa vie où il avait composé cette sonate, sur ce qu'avait pu signifier

pour lui la petite phrase, c'est cela surtout qu'il aurait voulu savoir. » (I, 212) Swann, remarque J.-J. Nattiez, interroge la musique comme Sainte-Beuve la littérature³³³.

La petite phrase tant aimée par Swann devient rapidement « l'air national » (*RTP*, I, 215) de son amour pour Odette. Le pianiste, « fidèle » du milieu Verdurin, joue fréquemment cet air devant les amoureux réunis. J.-J. Nattiez a relevé les descriptions éminemment *visuelles* de la musique au cours de ces interprétations³³⁴. La narration, focalisée sur Swann, rend compte de la musique comme d'un tableau, à la manière d'un intérieur hollandais :

[...] le pianiste jouait, pour eux deux, la petite phrase de Vinteuil [...]. Il commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. (*id.*)

Dans une audition ultérieure, après l'entrée de Forcheville dans le salon Verdurin, Swann s'approprie la profondeur musicale dans un cadre proprement spatial, au sein duquel la petite phrase se matérialise comme une passante :

[...] sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore. Et Swann, en son cœur, s'adressa à elle comme à une confidente de son amour, comme à une amie

³³³ *Ibid.*, p. 90.

³³⁴ *Ibid.*, p. 93.

d'Odette qui devrait bien lui dire de ne pas faire attention à ce Forcheville. (*RTP*, I, 260)

Une fois de plus, Swann procède à une « picturalisation » de la musique, doublée d'une personnification qui la renvoie à l'instabilité, au caractère versatile des sentiments humains en général, et amoureux en particulier.

Lors de la soirée Saint-Euverte, où il se rend seul, sans Odette surveillée par Charlus, Swann entend la sonate de Vinteuil dans sa version originale. Un moment auparavant, il souffrait terriblement de son amour pour Odette ; sitôt la petite phrase reconnue, sous les trémolos du violon, il sent resurgir en lui les premiers jours de son amour pour Odette, auréolés d'un bonheur qu'il croyait perdu :

[...] tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à maintenir invisibles dans les profondeurs de son être, [...] s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur.

Au lieu des *expressions abstraites* « temps où j'étais heureux », « temps où j'étais aimé », qu'il avait souvent prononcées jusque-là et sans trop souffrir, car son *intelligence n'y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n'en conservaient rien*, il retrouva tout ce qui de ce bonheur perdu avait fixé à jamais la *spécifique et volatile essence* ; il revit tout, les pétales [...] du chrysanthème qu'elle lui avait jeté dans sa voiture [...] ; il sentit l'odeur du fer du coiffeur [...], les pluies d'orage [...], le retour glacial dans sa victoria [...], toutes les mailles d'habitudes mentales, d'impressions saisonnières, de réactions cutanées, qui avaient étendu sur une suite de semaines un réseau uniforme dans lequel son *corps* se trouvait repris. (*RTP*, I, 339-340 ; nous soulignons)

La petite phrase jouée au violon au cours de la soirée Saint-Euverte, comme le remarque J.-J. Nattiez, « déclenche un phénomène de mémoire involontaire

analogue à celui de la petite madeleine³³⁵ ». La substitution instantanée des « expressions abstraites » de l'intelligence par des sensations particulières, qui restituent au sujet – par et dans son *corps* – la « spécifique et volatile essence » d'une époque passée, le bonheur procuré par cette substitution, également, correspondent de fait à l'expérience inaugurale de la mémoire involontaire, de laquelle « sort », comme d'une tasse de thé, Combray. La musique produit un effet analogue à celui de la mémoire involontaire : comme celle-ci, elle possède le pouvoir de ressusciter le passé, de faire coïncider en un même moment le passé et le présent, au sein d'un être extra-temporel.

Lors de la soirée Saint-Euverte, la musique de Vinteuil devient plus intelligible pour Swann, qui perçoit à travers le « dialogue » entre le piano et le violon une construction phrastique, un échange d'idées :

Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant [...]. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. [...] Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. (*RTP*, I, 345-346)

³³⁵ *Ibid.*, p. 100.

La musique donne à entendre un *langage*, mais un langage plus « nécessaire » (moins arbitraire), plus transparent que le langage humain, issu d'un créateur unique, constitué dans une pure logique. J.-J. Nattiez interprète la personnification sylvestre des interlocuteurs musicaux à partir d'une allusion faite précédemment au *Saint François d'Assise parlant aux oiseaux* de Liszt : « Dans la légende mise en musique par Liszt, le langage des oiseaux transcende le langage humain, et c'est pour cela qu'un *saint* peut être leur interlocuteur. Dans la soirée Saint-Euverte, le langage musical est comparé à un dialogue d'oiseaux, [...] mais c'est un langage libéré des mots ³³⁶ », un langage quasi divin. C'est d'ailleurs lors de la soirée Saint-Euverte que Swann pressent la dimension religieuse, « surnaturelle » de la musique :

Swann n'osait pas bouger [...], comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le *prestige surnaturel*, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. [...] La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore) s'exhalant au-dessus des *rites* de ces *officiants*, [...] faisait de cette estrade où une *âme* était ainsi évoquée un des plus nobles *autels* où pût s'accomplir une *cérémonie surnaturelle*. (RTP, I, 346-347 ; nous soulignons)

L'abondance du vocabulaire religieux met en évidence la ressemblance de ce passage avec la scène à l'opéra des *Géorgiques* : les chanteurs simoniens, comme les musiciens proustiens, exécutent un « rituel » dont ils sont eux aussi les « officiants » (G, 224), et sont comparés pour cela à l'évêque près de son « autel » (G, 225). Le garçon des *Géorgiques* semble à l'opéra dans la même position que Swann à la soirée Saint-Euverte : il se dégage des deux scènes la même

³³⁶ *Ibid.*, p. 103 ; l'auteur souligne.

« atmosphère mystique ³³⁷ ». Pour le garçon comme pour Swann, la musique est un mystère transcendant, de l'ordre du religieux. Tous deux la perçoivent comme l'instrument d'une révélation, d'une mise en communication (*G*, 229) avec un au-delà « surnaturel », comme un langage sacré, étranger aux mots humains. À la soirée Saint-Euverte, Swann a déjà fait un « progrès », une avancée dans sa compréhension de la musique : il a quitté le stade descriptif. Le garçon des *Géorgiques*, avant la scène de l'opéra, est lui aussi passé par ce stade antérieur, non pas dans *Les Géorgiques*, mais dans *Histoire*.

Le protagoniste d'*Histoire*, en effet, assistait lorsqu'il était jeune garçon ³³⁸ à des concerts dans le cadre des grandes réceptions organisées par sa grand-mère dans la maison familiale. La troisième section d'*Histoire* est occupée entièrement par la reconstitution de l'un de ces concerts auxquels a assisté la mère, malgré l'état avancé de sa maladie. Le souvenir de ce concert est amené par la rencontre du protagoniste avec un vieil homme qui lui confie avoir fréquenté sa mère quelques années avant son mariage avec Henri. Le narrateur imagine le « vieux » accompagnant sa mère aux opéras parisiens dont elle rend compte dans sa correspondance, lui chuchotant des mots doux à l'oreille, lui rappelant leurs romantiques souvenirs (*Hi*, 56). En cherchant à imaginer la musique entendue par la mère, le narrateur n'entend plus finalement que le chant de la cantatrice, qui lui apparaît purement mécanique, tel le bruissement d'une locomotive :

³³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³³⁸ Il devait avoir environ onze ans, comme le garçon des *Géorgiques* (*G*, 27), si l'on considère que sa cousine Corinne, plus âgée de quelques années, était alors pleinement entrée dans l'adolescence.

puis ce cri, l'incroyable vibration produite non par un organe humain mais sans doute par quelque mécanisme comme il s'en trouve à l'intérieur de ces poupées ou de ces oiseaux automates, ou encore des locomotives, et caché peut-être sous les somptueux oripeaux de la cantatrice, tous les instruments de l'orchestre jouant à la fois maintenant dans une sorte de véhément paroxysme qui (de même que le mélange des couleurs du prisme donne l'illusion du blanc) semble se nier lui-même, se détruire, tandis que continue à jaillir interminablement, insupportable, l'espèce de sifflet, de modulation suraiguë s'échappant du tas de chiffons bayadère (*Hi*, 59).

La musique jouée par l'orchestre qui accompagne la cantatrice est d'une véhémence telle qu'elle se nie elle-même : « de même que le mélange des couleurs du prisme donne l'illusion du blanc », elle constitue un mélange sonore, une cacophonie qui se donne à percevoir comme silence. C'est sur ce fond silencieux que retentit le cri strident de la cantatrice, comparé au sifflement d'une locomotive. Un tel sifflement s'est déjà fait entendre dans cette deuxième section d'*Histoire*, dans la scène de séparation avec Hélène à la gare :

le conducteur actionnait sans arrêt le timbre avertisseur assourdissant [...], et elle et moi toujours debout l'un devant l'autre la machine lâchant et retenant sa vapeur comme si mes oreilles se bouchaient et s'ouvraient tour à tour, c'est-à-dire comme si par moments tous les bruits s'effaçaient et rien que nous deux debout dans ce silence, comme si le monde entier était mort, englouti, comme si plus rien n'existait, sauf son visage, [...] même pas le col de son manteau, ses cheveux, ou le front, la bouche : seulement les yeux – et tout à coup, sans transition, cessant de la voir, quoique je n'aie pas tourné la tête, tandis que tout le brouhaha refluit de nouveau, le halètement de la locomotive, les gens, les roues des chariots, et de nouveau rien encore que ce silence (*Hi*, 39-40).

Le sifflement de la locomotive se fait entendre sur un fond de silence produit par un excès de bruit ; comme le cri de la cantatrice, il annihile le tumulte extérieur pour résonner seul, perçant. À la gare, il concentre l'attention du protagoniste sur les yeux d'Hélène, « ses yeux agrandis immenses [l]e fixant, mais pas de pleurs

lacs seulement immobiles tremblotants » (*Hi*, 39). Le sifflement de la locomotive, sorti de la machine elle-même ou de la bouche de la cantatrice, actualise une *séparation* appréhendée : il crée une coupure qui isole le protagoniste et le fige devant l'être aimé, qui le renvoie à sa propre culpabilité, à ses propres angoisses.

De fait, l'image de la mère assaillie par le cri de la cantatrice à l'opéra ressuscite le souvenir douloureux du concert dans le salon familial, où s'est concrétisée la menace de séparation ultime pour le narrateur : « pouvant la voir, cadavérique et fardée, [...] trônant au milieu du salon parmi les discordantes dissonances, la répétition insistante et aigrelette du la sur le piano et les cordes pincées des violons désaccordés, assise dans ce fauteuil où, quand on pouvait encore la lever, on l'installait pour ces soirées de musique de chambre avant l'arrivée des invités » (*Hi*, 60). Le concert dans le salon familial « orchestre » la mort de la mère, qui trône au centre du salon :

Une fois dans le brouhaha j'entendis quelqu'un dire qu'elle était à faire peur pensant faire-part pensant qu'on enverrait ces cartons bordés de noir où ont la douleur de vous faire part de la mort de leur mère fille sœur tante cousine pieusement décédée en sa quarante-cinquième peut-être sixième au maximum année [...] rien qu'un vieux sac postal bosselé et fermé par un cadenas cérémonieusement installé dans une bergère Louis XV sous un insolite et fastueux ruissellement de lumières : *comme s'ils étaient tous venus là se réunir pour la regarder mourir*, assis maintenant autour d'elle immobiles figés dans des poses méditatives et... (*Hi*, 77-78 ; nous soulignons)

Assister au concert, ainsi, c'est (comme) assister à la mort de la mère, qui constitue le véritable « spectacle » auquel semblent avoir été conviés les invités.

Sitôt cette équivalence posée au début de la troisième section débute la tentative de reconstitution du concert :

[...] figés dans des poses méditatives et...

Mais exactement ?

Jonquille ou plutôt citron pâle papier peint à ramages ton sur ton déchiré et soulevé par endroits moisi par l'humidité, grand-mère disant qu'avant qu'ils arrivent il faudrait tout de même essayer de recoller ce morceau près de la vitrine, oncle Charles m'appelant [...] (*Hi*, 78).

Après avoir relaté l'épisode du recollage du papier peint avec l'oncle Charles, le narrateur décrit la musique entendue lors du concert. Il perçoit d'abord les effets matériels de la musique, qui fait trembler la maison :

à certains accords du piano la vitre d'un des vantaux vibrait, [...] les bobèches des fausses bougies du piano aux abat-jour roses vibraient aussi avec un grésillement tenu la musique se ruant les notes du piano se précipitant les violons se ruant se poursuivant véhéments plaintifs : quelque chose de démesuré et d'incongru, paroxysmique indécent barbare, en accord avec l'insolite débauche de lumière ruisselant sur l'assemblée immobile, les vibrations des cordes sous les archets déchirant le silence (*Hi*, 82-82).

La musique entendue semble violente, son mouvement effréné ; elle s'apparente à un tapage discordant, à un assemblage de sons criards, inharmoniques. Plus loin, elle est définie comme un « assourdissant et *funèbre* vacarme » (*Hi*, 87 ; nous soulignons). C'est qu'elle accompagne en parallèle un autre bruit, plus sourd, l'« imperceptible grignotement de termites de vers » (*Hi*, 83) qui dévorent l'assemblée et le décor de l'intérieur, menaçant de n'en laisser que la surface friable :

[...] sous la surface des choses, derrière les portraits dans leurs cadres, par-dessous les charbonneux corsages brodés de perles des vieilles dames, les visages effondrés, la chair éclatante des jeunes filles, quelque chose de vorace, grouillant, s'activait qui ne laisserait plus à la fin des assistants, des meubles, du salon tout entier qu'une mince pellicule extérieure, une croûte prête à

s'effriter, aussi mince, aussi dépourvue de chair ou d'épaisseur que les maigres pupitres aux pattes d'insectes qui soutenaient les partitions (*id.*).

C'est afin d'empêcher cet anéantissement du décor et de ses occupants, avec au centre sa mère, que le narrateur cherche à en fixer « exactement » le souvenir.

Pour ce faire, il se raccroche à la musique jouée par les instruments à cordes. Il tente de comprendre leur mouvement effréné en l'assimilant à celui d'une course de chevaux : « [...] les cinq instruments galopant toujours, cette tumultueuse poursuite d'animaux sauvages d'étalons continuant à se ruer entre les murs illuminés, leurs éclatants pelages acajou, bruns, noirs, pourpre, bronze, feu, se poursuivant, s'emmêlant, s'éparpillant » (*Hi*, 87). Les instruments personnifiés en animaux sont décrits comme s'ils étaient peints sur une toile impressionniste. Le narrateur ne décrit pas le son produit par les instruments mais le mouvement de ceux-ci dans l'espace, qui prolonge celui des instrumentistes, sous l'effet des lumières du salon. Il ne semble pas percevoir la *sonorité* musicale, les violons tissant devant lui « un invisible réseau de cordes tendues à se rompre, s'entrecroisant, se rapprochant, se confondant, s'écartant, divergeant de nouveau à la façon dont, du train lancé à toute vitesse, on voit les rails de chemin de fer aux aiguillages... » (*id.*). On retrouve dans ce « réseau de cordes tendues à se rompre » la réticularité identifiée par P. Mougins comme le signe de l'incompréhension du narrateur d'*Histoire*, de l'inaccessibilité pour lui de certains mystères. Le réseau tissé par les cordes est « invisible » (et, a fortiori, inaudible) pour le narrateur, parce qu'il ne sait pas déchiffrer, « démêler » cette surface réticulaire.

Aussi, dans une deuxième tentative pour restituer la scène du concert, il renchérit sur le positionnement spatial des instruments, non plus comme un peintre impressionniste, mais comme un photographe, ou comme un témoin qui voudrait permettre à un aveugle de se représenter « exactement » le spectacle des instrumentistes :

Mais exactement, exactement ?

archet incliné couleur acajou descendant lentement de la gauche vers la droite, barrant, puis (à mesure qu'il descend) découvrant la robe claire (Corinne assise à côté de la pianiste, le visage rosi par le reflet des petits abat-jour [...]) l'archet du second violon (lui de profil, rigide, avec sa tête d'hidalgo, ses joues plates, grises [...]) remontant à ce moment de la droite vers la gauche, un peu moins oblique toutefois, la biffant de nouveau, l'autre archet en face (c'est-à-dire par-delà et au-dessus de l'arabesque sombre découpée par le bord du violon, la main tordue, retournée, les doigts en marteau pressant les cordes, vibrant, la crosse en colimaçon) repartant en sens contraire (du fait que les deux musiciens se faisaient face) les deux archets (celui du violon au premier plan devant moi et celui du violoncelle plus loin) se mouvant avec cette lenteur particulière [...] (*Hi*, 87-88).

Le narrateur d'*Histoire* décrit le concert comme s'il s'agissait d'un spectacle de danse, comme s'il s'agissait de *regarder* les instrumentistes. En décrivant le mouvement des archets, de la gauche vers la droite et vice-versa, il dévoile la profondeur du décor depuis son point de vue, les violons au premier plan, puis le violoncelle et Corinne au second. La « picturalisation » de la musique est complète. Cette picturalisation échoue une fois de plus, « l'invisible armée des termites poursuivant son invisible travail, s'attaquant maintenant aux derniers restes, aux carapaces, aux étoffes, tout s'écaillant, s'émiettant, s'effritant, jusqu'à ce que le salon tout entier, les invités, les musiciens, les tableaux, les lumières, s'estompent, disparaissent » (*Hi*, 88-89). À chaque nouvelle tentative de

reconstitution, l'armée de termites gagne du terrain, et menace plus sérieusement les souvenirs du narrateur de dissolution. De fait, suit une troisième tentative qui s'essouffle rapidement, l'effort du narrateur s'avérant finalement vain :

Un instant, essayant de tout retenir maintenir : de gauche à droite la cheminée la rangée des fauteuils de dos les chignons gris de dos au-dessus paysage à l'étang en bas pêches pommes feuillages volutes Aubusson rose jaune vert pâle franges du châle mauve laine des Pyrénées entourant ses jambes [...]

violente obscène indomptable s'élançant se ruant un instant seulement puis tout (les dorures les vieilles reines l'épouvantail fardé les peintures le portrait) se dissociant se désagrégeant se dissolvant à toute vitesse s'estompant s'effaçant absorbé bu comme par la trame de l'écran vide grisâtre (*Hi*, 90-91).

La « trame » musicale, que le narrateur n'arrive pas à déchiffrer, à débrouiller, finit par absorber le décor et ses occupants, anéantissant le passé, emportant la mère et tout ce qui l'entoure. Si assister au concert c'est voir mourir la mère, la tentative de reconstitution de ce concert vise à empêcher qu'il ne prenne fin, et que n'advienne la mort de la mère. Or cette reconstitution échoue : la séparation entre la mère et le fils s'effectue malgré celui-ci ; la perte est irréversible.

La scène du concert, une fois anéantie, est suivie d'un autre souvenir d'enfance du narrateur, où, dans le jardin avec Corinne, il développe des photographies dans un bac rempli d'eau. Il observe les images prenant forme sous l'eau :

[...] la touffe de lierre renversée noire son bord dentelé festonné divisant le bac à peu près en deux parties Dans l'une je pouvais voir les nuages éblouissants glisser et dans l'autre (celle où se reflétait la masse obscure du lierre) les petits rectangles tachetés sépia couleur de *feuilles mortes comme de minces pellicules de temps de l'été mort auquel nos images* (certaines floues et bougées comme si nous étions passés devant l'appareil clignant des yeux dans le soleil à une vitesse terrifiante et vertigineuse) *restaient accrochées* (*Hi*, 92-93 ; nous soulignons).

Le souvenir du concert dans le salon familial ne préserve du décor et des personnages qui l'ont constitué qu'une « mince pellicule extérieure » (*Hi*, 83), sous laquelle ils finissent par se décomposer, rongés par une multitude de vers activés par la musique déchainée. De même, la photographie ne retient que les « minces *pellicules* de temps de l'été mort ». Les photographies de l'été mort, comme le souvenir du concert, ont préservé l'image de la surface des choses, dénuées de leur substance. Les petits rectangles formant l'image photographique, « couleur de feuilles *mortes* », ne ressuscitent pas le passé – par opposition à la *feuille* vive, alimentée par l'écriture. L'image photographique, feuille morte, comme un fantôme, ne peut que « s'accrocher » au passé, qui lui échappe, l'excède infiniment ; pour utiliser un vocabulaire proustien, elle correspond à la mémoire volontaire, opposée à la mémoire involontaire qui permet une véritable résurrection du passé, de son essence.

Le développement des photographies, comme la reconstitution du concert, se produit sur un fond sonore, le robinet laissé ouvert pour alimenter le bac en eau faisant entendre un chuintement : « le jet maintenant non plus torsadé mais comme une mince stalactite immobile en apparence [...] la canalisation chuintant Nous l'entendîmes ouvrir les volets invisible derrière le treillage à moustiques [...] la voix [...] disant Est-ce que vous ne pourriez pas fermer ce robinet ou l'ouvrir tout à fait Est-ce que vous n'entendez pas le bruit que fait cette eau dans les tuyaux Est-ce que vous êtes sourds tous les deux... » (*Hi*, 94). Après avoir ordonné à son cousin d'ouvrir davantage le robinet, Corinne le quitte pour aller

« en ville » (*Hi*, 97) ; elle passe par la maison et s'arrête un instant pour jouer du piano :

[...] elle dut sans doute s'arrêter Debout devant le piano ouvert frappant quelques accords puis elle commença quelques mesures du second mouvement Le bruit onduleux des notes sortait par la fenêtre se mêlait au léger chuintement du vent dans les feuilles des eucalyptus Il n'agitait que les cimes de ceux qui dépassaient la hauteur du toit Puis elle accrocha une note reprit deux mesures plus haut accrocha de nouveau s'arrêta J'entendis le couvercle rabattu avec colère Certains hivers les cimes gelaient mais tout ce qui était à l'abri de la maison était protégé (*Hi*, 98).

La troisième section d'*Histoire* se clôt sur la mention de cette propriété de la maison familiale : celle-ci, en protégeant les arbres du vent hivernal, leur permet d'échapper au cycle des saisons, qui les entraîne vers la mort. L'ensemble de la section qui se termine semble avoir pour enjeu de retenir le temps, au-delà de la « mince pellicule » qui y reste accrochée – dans la mémoire (volontaire) comme sur l'appareil photographique. Or cette retenue du temps semble devoir se produire invariablement sur un fond sonore – la musique du concert, le chuintement de l'eau, les accords de Corinne.

Nous avons établi un parallèle entre Swann et le narrateur d'*Histoire* qui tient à leur propension à se représenter visuellement la musique, et à assimiler l'œuvre musicale à une représentation picturale. Swann dépasse ce stade inférieur de la compréhension musicale lors de la soirée Saint-Euverte, où la sonate de Vinteuil fait remonter son bonheur perdu, dans ses moindres sensations, à sa mémoire. Il cesse alors de se représenter visuellement la musique, pour lui conférer un « statut

quasi-linguistique³³⁹ ». « C'est là que Swann aboutit et c'est de là que repartira le Narrateur³⁴⁰ », comme l'affirme J.-J. Nattiez. Cette étape transitoire correspond dans la « recherche » simonienne à la scène à l'opéra des *Géorgiques*, où le garçon, comme Swann à la soirée Saint-Euverte, fait l'expérience du caractère transcendant de la musique : dans la même atmosphère mystique, les deux personnages saisissent dans la musique un langage supra-humain, permettant une communication directe avec un « au-delà » indéfinissable. Dans *Histoire*, le narrateur en reste à un stade inférieur de la compréhension musicale : comme Swann dans le salon Verdurin, il ne parvient pas à pénétrer la musicalité du son. Cette incapacité le fait échouer dans son entreprise de retenue du temps, de laquelle la musique semble devoir participer absolument. Inapte à décoder la musique jouée par les cordes devant sa mère mourante, le narrateur d'*Histoire* voit ce souvenir s'effacer complètement, rendant définitive la mort de la mère. Aussi, nous retrouverons le personnage de la mère, absente jusqu'alors des *Géorgiques*, dans la scène centrale du roman, où une mélodie jouée au piano par l'oncle Charles accomplira la même fonction que le septuor de Vinteuil sur le parcours du protagoniste proustien.

³³⁹ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 100.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 101.

6.3. *Le protagoniste proustien et le narrateur des Géorgiques au cœur de la musique*

Lors de ses premières auditions de la musique de Vinteuil, chez Mme Swann qui en joue quelques transcriptions au piano, le protagoniste de la *Recherche* se retrouve dans un état d'incompréhension totale : obnubilé par le charme de la pianiste, il ne perçoit que vaguement la musique, dont la narration rend compte d'une manière impressionniste, caractéristique de la perception de Swann au salon Verdurin ³⁴¹. Ce n'est que beaucoup plus tard que le protagoniste proustien pourra dépasser le stade atteint par Swann à la soirée Saint-Euverte, quand l'audition du septuor de Vinteuil, au concert Verdurin, lui révélera la réalité absolue de l'art. Il lui faut « le temps de traverser l'expérience de la jalousie, des intermittences du cœur, de la déception amoureuse, et, finalement de l'extinction de son amour, bref, refaire avec Albertine le même parcours affectif que Swann avec Odette, pour être capable de comprendre le message du Septuor et la révélation qu'il apporte. ³⁴² »

Cette révélation porte sur la double réalité, inextricable, de l'individualité et de l'œuvre d'art. Le septuor de Vinteuil fait entendre quelque chose que le protagoniste reconnaît comme tout à fait nouveau : « Celle [l'impression directe] que donnaient ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel

³⁴¹ *Ibid.*, p. 108-109.

³⁴² *Ibid.*, p. 110.

existait. » (*RTP*, III, 760) L'expression de cette individualité dans l'œuvre d'art démontre au protagoniste la réalité profonde de celle-ci : « Vinteuil était mort depuis nombre d'années ; mais au milieu de ces instruments qu'il avait aimés, il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie. De sa vie d'homme seulement ? Si l'art n'était vraiment qu'un prolongement de la vie, valait-il de lui rien sacrifier, n'était-il pas aussi irréel qu'elle-même ? À mieux écouter ce septuor, je ne le pouvais pas penser. » (*RTP*, III, 759) La réalité de l'œuvre d'art, ainsi, n'est pas exactement celle de la vie, qu'elle ne prolonge pas strictement. Le protagoniste, contrairement à Swann lors de ses auditions de la sonate dans le salon Verdurin, distingue la biographie de Vinteuil (« sa vie d'homme ») de cette part de lui, authentiquement individuelle, qui s'exprime dans le septuor.

Cette part individuelle réside dans un certain accent, « cet accent de Vinteuil » (*RTP*, III, 760) qui se manifeste le plus fortement dans le travail « involontaire » du compositeur :

[...] quand Vinteuil reprenait à diverses reprises une même phrase, la diversifiait, s'amusaît à changer son rythme, à la faire reparaître sous sa forme première, ces ressemblances-là, voulues, œuvre de l'intelligence, forcément superficielles, n'arrivaient jamais à être aussi frappantes que ces ressemblances dissimulées, involontaires, qui éclataient sous des couleurs différentes, entre les deux chefs-d'œuvre distincts ; car alors Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur il atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. (*id.*)

Les reprises et variations orchestrées volontairement par Vinteuil présentent des similitudes moins profondes, moins porteuses de son « accent » que certaines

« ressemblances dissimulées », involontaires qui se révèlent d'une œuvre à l'autre. Ce sont ces ressemblances souterraines, profondes qui confèrent à l'ensemble de l'œuvre du compositeur son unité indissoluble. « [C]e qui est capital dans le Septuor, écrit J.-J. Nattiez, ce n'est pas le travail volontaire, [...] mais *à la fois* la spécificité de cette œuvre par rapport à toutes les autres et la parenté stylistique qu'elle partage avec elles.³⁴³ » « L'accent » du compositeur rend possible ce paradoxe d'une œuvre à la fois nouvelle et semblable, parce qu'il s'exprime dans un langage complètement différent du langage usuel ; les investigations de Vinteuil sont « aussi débarrassée[s] des formes analytiques du raisonnement que si elle[s] s'étaï[en]t exercée[s] dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas [...] [les] traduire en langage humain » (*RTP*, III, 760). « L'accent » n'est pas quelque chose qui s'obtient par l'intelligence raisonnante ; il agit comme une force, comme une lame de fond qui englobe toute production nouvelle de l'artiste :

[...] c'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. Que Vinteuil essayât de faire plus solennel, plus grand, ou de faire du vif et du gai, de faire ce qu'il apercevait se reflétant en beau dans l'esprit du public, Vinteuil, malgré lui submergeait tout cela sous une lame de fond qui rend son chant éternel » (*RTP*, III, 761).

L'individualité qui s'exprime dans l'œuvre musicale lui garantit sa pérennité, témoin de celle de son créateur – de son « âme » (*RTP*, III, 762).

³⁴³ *Ibid.*, p. 118 ; l'auteur souligne.

Au fil de l'audition du septuor, la musique s'impose en tant que *langage* :

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, *que la causerie ne peut transmettre* même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de *laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt*, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? (*RTP*, III, 762 ; nous soulignons)

La musique nous met en communication avec l'individualité profonde de l'artiste, en laquelle s'exprime un monde, le monde tel que vu, senti par cette individualité. Dans l'atelier d'Elstir, à Balbec, le protagoniste a perçu la réalité du monde révélé par l'art pictural³⁴⁴ ; les marines du peintre lui ont fait voir comme jamais auparavant des paysages pourtant familiers, cent fois aperçus ; et il a pressenti derrière cette vision particulière le travail de l'individualité, du style de l'artiste, en vertu duquel « dix portraits de personnes différentes peintes par Elstir [...] sont avant tout des Elstir » (*RTP*, II, 207). Lors du concert Verdurin, ce n'est pas tant le monde extérieur qui est révélé au protagoniste que *un* monde, l'âme du compositeur, révélée *directement*. La musique ne prend pas le détour de la représentation pour mettre en forme l'individualité : elle ne montre pas le monde vu par un individu mais cet individu même, dans son essence. C'est en ce sens que la représentation musicale est im-médiate. Aussi, elle apparaît au protagoniste comme une forme de communication parfaite, idéale : « [...] je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la

³⁴⁴ Voir infra, Chapitre 1, « Les marines d'Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ».

communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites, l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. » (RTP, III, 763) En définissant la musique comme un langage parfait, permettant une communication qui outrepassé les failles de l'intelligence raisonnée, le narrateur en fait un « modèle » artistique ³⁴⁵.

Le septuor comprend de nombreuses reprises de la sonate autrefois entendue par Swann, en vertu desquelles l'œuvre de Vinteuil apparaît au protagoniste comme la vie même : « [...] à plusieurs reprises une phrase, telle ou telle de la sonate, revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, comme reviennent les choses dans la vie » (RTP, II, 762). La musique, affirme J.-J. Nattiez commentant ce passage, « préfigure le travail que doit entreprendre le romancier pour en [la vie] rassembler les lambeaux en un tout unique et organisé, *parce qu'elle fonctionne comme la mémoire involontaire* : la nouvelle occurrence d'un thème déjà entendu nous rappelle sa première apparition comme les pavés de la cour rappelleront l'épisode de la madeleine. ³⁴⁶ » De fait, le retour des phrases dans le septuor fait ressentir au protagoniste « une nuance nouvelle de la joie, [...] une joie supraterrrestre » (RTP, III, 765), vers laquelle il se sent « appel[é] » (*id.*). Cette joie lui rappelle celle qu'il a déjà ressentie devant certaines impressions particulières : « [...] cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser – comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible – ces

³⁴⁵ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 120-121.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 121 ; l'auteur souligne.

impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les cochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. » (*RTP*, III, 765) Si la musique fonctionne comme la mémoire involontaire, elle instaure une temporalité tout aussi particulière ; celui qui ressent la puissante joie qu'elle procure « cess[e] de [s]e sentir médiocre, contingent, mortel » (*RTP*, I, 44) : son « être devenu joie ³⁴⁷ » est un être extra-temporel. En tant que langage a-conceptuel, indépendant de l'intelligence raisonnante, la musique est un langage pur : « Langage désincarné qui parle sans désigner, capable de dire l'indicible, elle se déploie dans le temps mais échappe au temps, car Proust y voit une essence à l'état pur ³⁴⁸ ». Le travail de l'art, affirme le narrateur dans *Le Temps retrouvé*, consiste en un « retour aux profondeurs » (*RTP*, IV, 475) : il s'agit de « déf[aire] » (*id.*) le travail par lequel l'habitude, le désir et l'intelligence ont dissimulé « nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement » (*id.*) En réintégrant dans le septuor des phrases de la sonate, Vinteuil procède à un tel retour aux profondeurs. Le septuor de Vinteuil, ainsi, « symbolise l'œuvre à faire ³⁴⁹ » ; il procède, à une « remontée dans le temps qui est abolition de toute temporalité : elle seule, conclut J.-J. Nattiez, permet l'épiphanie de la Vérité. ³⁵⁰ »

³⁴⁷ Jacques Garelli, « De la cire de Descartes à la madeleine de Proust », dans *op. cit.*, p. 152 ; voir infra, Chapitre 1, « Entrée dans la *Recherche du temps perdu* ».

³⁴⁸ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 141.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 137.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

Il nous faudra revenir sur le relais de Swann au protagoniste dans l'évolution de la compréhension musicale dans la *Recherche*, redoublé dans la « recherche » simonienne par le relais de l'oncle Charles à son neveu. Auparavant, il convient d'examiner la scène centrale des *Géorgiques*, au cours de laquelle le protagoniste simonien écoute son oncle Charles jouer du piano dans le grand salon de la maison familiale – le même salon où, dans *Histoire*, la grand-mère organisait des concerts. Dans cette scène, comme nous l'avons annoncé à la fin de la précédente section, la musique agit exactement comme le décrit le narrateur proustien devant le septuor de Vinteuil : elle opère, pour reprendre les termes de J.-J. Nattiez, une « remontée dans le temps qui est abolition de toute temporalité ». Si la musique, chez Proust, fonctionne comme le retour des impressions dans la mémoire, dévoilant la possibilité d'une vie durable, elle fonctionne chez Simon comme le retour des archives dans la mémoire familiale : elle remonte directement le temps, c'est-à-dire les *générations*, dévoilant la possibilité d'une vie transgénérationnelle.

La scène à l'opéra est suivie d'une scène décrite sur le mode itératif où le garçon, à son retour du collège, entend de l'extérieur son oncle Charles jouer du piano dans le salon familial. Le garçon est d'abord frappé par le contraste entre le bruit extérieur et la mélodie :

[...] certains jours, rentrant du collège, le lourd portail refermé derrière lui sur les bruits de la rue (ce qui n'était autrefois que de lointains et sporadiques échos se muant au fil des années en un tapage envahissant, les derniers chevaux qui tiraient encore les voitures remplacés maintenant par des moteurs, le couloir central de brique pilée ménagé dans les rues en pente pour les sabots ferrés pavé à présent comme le reste de la chaussée, puis les pavés eux-

mêmes disparaissant, les chaussées uniformément bitumées, uniformément recouvertes d'une lave grisâtre, la ville tout entière noyée dans un tohu-bohu agressif, discordant), il (le garçon) s'arrêtait, se tenait un moment immobile dans la cour, écoutant, comme si la grande maison résistait, s'obstinait, préservait intacte [...] une inviolable retraite (*G*, 229).

Le remplacement des chevaux par les moteurs, des pavés par le bitume, l'uniformisation du paysage urbain évoquent une thématique centrale de la *Recherche du temps perdu* : le passage du temps, qui condamne tout chose au changement puis à l'effacement.

L'allusion aux calèches devenues désuètes rappelle un passage de la fin de *Du côté de chez Swann*, où le narrateur évoque une promenade récente au bois de Boulogne, lieu marqué pour lui par le souvenir de Mme Swann, dont il admirait autrefois les élégantes toilettes : « Cette complexité du bois de Boulogne [...], je l'ai retrouvée cette année comme je le traversais pour aller à Trianon, un des premiers matins de ce mois de novembre où, à Paris, dans les maisons, la proximité et la privation du spectacle de l'automne qui s'achève si vite sans qu'on y assiste, donnent une nostalgie, une véritable fièvre des feuilles mortes » (*RTP*, I, 414). Le narrateur se sent porté par un désir particulier, qui dépasse sa fascination pour le changement des saisons : il désire revoir les belles promeneuses qui, dans sa jeunesse, comme Mme Swann, se rendaient au bois pour une balade automnale. Le narrateur voit son désir déçu : au lieu des somptueuses victorias qui déposaient les élégantes, il aperçoit des automobiles transportant des femmes aux accoutrements insolites :

L'idée de perfection que je portais en moi, je l'avais prêtée alors à la hauteur d'une victoria, à la maigreur de ces chevaux furieux et

légers comme des guêpes, les yeux injectés de sang comme les cruels chevaux de Diomède, et que maintenant, pris d'un désir de revoir ce que j'avais aimé, [...] je voulais avoir de nouveau sous les yeux au moment où l'énorme cocher de Mme Swann, surveillé par un petit groom gros comme le poing et aussi enfantin que saint Georges, essayait de maîtriser leurs ailes d'acier qui se débattaient effarouchées et palpitantes. Hélas ! il n'y avait plus que des automobiles conduites par des mécaniciens moustachus qu'accompagnaient de grands valets de pied. Je voulais tenir sous les yeux de mon corps pour savoir s'ils étaient aussi charmants que les voyaient les yeux de ma mémoire, de petits chapeaux de femmes si bas qu'ils semblaient une simple couronne. Tous maintenant étaient immenses, couverts de fruits et de fleurs et d'oiseaux variés. [...]

Quelle horreur ! me disais-je : peut-on trouver ces automobiles élégantes comme étaient les anciens attelages ? je suis sans doute déjà trop vieux (*RTP*, I, 417-418).

Le remplacement de la victoria par l'automobile, le changement des modes sont signes pour le narrateur du passage du temps – de son propre temps. Trop vieux, il ne trouve plus sa place dans les lieux qu'il a pourtant habités, et dont rien n'est plus, rien de ce qui, pour lui, faisait leur particularité : « La réalité que j'avais connue n'existait plus. » (*RTP*, I, 419) Les lieux changent et emportent avec eux le « moi » passé qui les a emplis et aimés, et qui ne trouve plus, en dehors d'eux, aucune consistance : « Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; [...] et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années. » (*RTP*, I, 419-420)

Le progrès qui change les voitures hippomobiles en automobiles est une menace d'indistinction et de perte dans la *Recherche* : les nouvelles voitures, comme les nouvelles femmes du bois de Boulogne sont quelconques, toutes semblables

(*RTP*, I, 417) ; ce faisant, elles font perdre toute consistance au « moi » passé pour qui elles se distinguaient, et qui fondait son désir sur leur particularité. Le changement du paysage, dangereusement accéléré par les effets du progrès, est étroitement lié aux changements successifs du moi, lesquels tendent à confirmer son manque de fondement, d'identité. En faisant allusion à l'évolution de la ville au début du XX^e siècle, à partir de l'exemple précis du remplacement des chevaux par les moteurs des automobiles, le narrateur des *Géorgiques* renvoie à la thématique proprement proustienne de la dissolution du sujet dans le temps. Ce renvoi semble avoir pour fonction d'arrimer le passage en cours sur l'écoute de la musique à la thématique du « temps perdu », dans une perspective proustienne.

La maison familiale, nous dit le narrateur des *Géorgiques*, résiste au progrès qui change du tout au tout l'aspect du monde extérieur : elle est un rempart contre le temps, une « inviolable retraite » (*G*, 229). À l'opposé de la ville qui fait entendre un « tohu-bohu agressif, discordant » (*G*, 229), elle est une retraite *silencieuse*, dont la musique participe : « [...] inviolable retraite où le bruit du piano [...] semblait faire aussi partie du silence, n'être là que pour le rendre plus sensible encore » (*id.*). La musique, prolongement du silence de la maison familiale, est posée d'emblée dans un rapport d'opposition ou de résistance au passage du temps. Le garçon écoute cette musique silencieuse de loin, de la cour, séparée du grand salon par une véranda. Un jour cependant, il se décide – la décision semble lui demander une grande volonté – à rejoindre son oncle près du piano :

[...] et un jour il se décida, tourna la poignée [...], se tenant après cela dans l'embrasure, assailli directement, enveloppé par le bruit nombreux, comme à l'intérieur de la musique à présent, et sans

s'interrompt de jouer l'oncle Charles dit : « Entre ou sors, mais ferme la porte : ta mère se repose... », si bien que souvent, ensuite, il venait là, s'asseyait, posait contre le pied du fauteuil son cartable de cuir éraflé, et ils restaient ainsi tous deux, dans le grand salon glacial (G, 229-230).

Dans ce passage apparaît pour la première et pour la dernière fois dans *Les Géorgiques*, alors que le garçon est « enveloppé » par la musique, le personnage de la mère ; cette apparition tardive et brève fait contraste avec *Histoire*, où la présence de la mère est obsédante du début à la fin. Dans *Les Géorgiques*, la mère absente, qui « se repose », cède sa place autrefois dominante à un autre personnage, présent dans la scène du piano au côté de l'oncle Charles. Il s'agit du général L.S.M., matérialisé à partir du buste de marbre qui le représente, et qui trône dans le coin du salon :

[...] l'ombre assise devant le clavier [l'oncle Charles] (il n'était ni vieux ni jeune, le visage non pas décharné, simplement osseux, [...] le buste se penchant parfois, se relevant, les longs doigts fins courant comme d'eux-mêmes sur les touches d'ivoire, jouant de mémoire, sans partition sur le pupitre, ou improvisant, soutenant d'accords plaqués de la main gauche une lente mélodie dont l'autre détachait les notes), le garçon comme engourdi, ses cuisses nues violettes de froid, au milieu du décor inchangé, des pistolets, des Saxe, des éventails, des meubles aux contours de plus en plus imprécis toujours dominés de son coin par le colosse de marbre, comme si dans la vaste et sombre pièce se tenait *un troisième personnage, hors de ce temps que les notes pressées, se bousculant, se chevauchant et se disjoignant tour à tour semblaient tantôt précipiter, tantôt ralentir, disséquer...* (G, 231 ; nous soulignons).

La musique jouée par l'oncle Charles, qui apparaît « ni vieux ni jeune » derrière le clavier, rend possible un *contrôle* du temps, qu'elle précipite ou ralentit à sa guise, comme si elle en tenait les rênes. Ce contrôle du temps par et en la musique permet au colosse de marbre de s'en extraire, de s'échapper « hors » de lui (« *hors*

de ce temps »), et de venir un instant rejoindre ses descendants, jusqu'à devenir, comme eux, un « personnage ».

Un nouveau triangle se dessine dans cette scène centrale des *Géorgiques*, grâce à la mutation sur fond musical du buste du général en un troisième personnage. Nous avons vu que la structure narrative d'*Histoire* est déterminée, suivant le schéma œdipien, par un triangle « amoureux » au sein duquel le fils, tentant de retrouver une relation fusionnelle avec sa mère, se heurte à la présence fantomatique de son père. *Les Géorgiques* inscrivent le protagoniste simonien dans une nouvelle relation à trois termes, d'où le couple parental est absent³⁵¹. Le fils, dans *Les Géorgiques*, cherche à se connaître et à se dire à travers son ancêtre général sous la Révolution puis l'Empire ; cette connaissance et cette énonciation sont rendues possibles grâce à l'oncle Charles, qui accomplit une fonction d'intermédiaire. On se rappelle la scène du bureau dans *Histoire*, où l'oncle Charles « relève » narrativement son neveu frappé de mutisme à son retour de Barcelone, « comme le bon jeune homme éperdu de respect et d'amour pour son adorable mère et qui l'aurait surprise sur le dos les jambes en l'air » (*Hi*, 152). L'oncle Charles, alors, s'exprime à *la place* de son neveu (« et toi là-dedans [...] »). Dans *Les Géorgiques*, dans le même bureau, le neveu revenu de la Deuxième Guerre n'est pas plus prolix que son prédécesseur dans *Histoire* ; c'est toujours l'oncle Charles qui parle, mais, cette fois, il parle à son neveu de leur ancêtre commun. Ce faisant, il ne le relaie plus dans l'expression de soi, mais lui

³⁵¹ Si le couple parental est absent dans *Les Géorgiques*, c'est pour mieux revenir dans *L'Acacia*, d'une manière qui apportera à la « recherche du temps perdu » simonienne sa résolution, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

donne les *moyens* de s'exprimer lui-même, par et en l'expression d'un parent – un autre qui n'est pas tout à fait un autre, qui, d'une certaine manière, fait déjà partie de soi.

La troisième section des *Géorgiques* se clôt sur une fusion accomplie des générations : sur près de quatre pages s'entremêlent en continu, sans marque distinctive, des fragments de la vie du général et de celle du cavalier, qui ne forment plus qu'un seul *texte*, solidaire (*G*, 238-241). Ce texte est précédé par l'animation du buste du général, qui prend littéralement vie, au fur et à mesure que l'obscurité de l'heure crépusculaire envahit le grand salon, toujours enveloppé par le son du piano :

...le salon s'enténébrant lentement, [...] la rangée des touches d'ivoire du clavier faiblement phosphorescentes et les reliefs polis du buste luisant imprécis dans le noir, dessinant fantomatiquement les replis de la toge romaine, les saillies du visage bosselé [...] minéral et pourtant habité, aurait-on dit, d'une vie secrète, comme si sous les draperies du marbre, la musculeuse poitrine continuait imperceptiblement à se soulever et s'abaisser, une veine bleuâtre battant au cou de taureau, massif (*G*, 233-234).

La musique, dans la pénombre, en vient à insuffler la vie au buste du général, faisant revivre l'ancêtre monumental, à la vie mémorable. Le corps du général, enveloppé de son voile fantomatique, retrouve sa mobilité ; le battement d'une veine à son cou témoigne de la circulation du sang dans ses veines – ce sang séché que, à la fin de la première section du roman, le vieil homme voyait s'effriter sur les registres, et qui semble redevenu liquide, fluide. Dans son bureau aux volets toujours fermés, où il contrôle soigneusement la luminosité, l'oncle Charles procède à un arrêt du temps : « [...] quand on pénétrait dans la pièce, pénétrant en

même temps semblait-il (au sortir de l'éclatante, étourdissante et même cacophonique lumière du dehors) dans *un univers fixe où le temps ne s'écoulait pas à la même vitesse si tant est qu'il s'écoulât*, puisque rien ou presque rien n'y distinguait le jour de la nuit » (*Hi*, 49 ; nous soulignons). Charles met un frein à l'écoulement du temps dans son bureau, qui devient « un univers fixe », où s'arrête le passage des heures. Au piano, il parvient à faire davantage : il contrôle le temps. C'est ce contrôle du temps par et en la musique qui permet à son neveu devenu énonciateur/narrateur d'animer le buste de marbre, et de redonner une forme de vie à son ancêtre, au-delà de la mort. Le buste de marbre apparaît comme la trace la plus intégrale et la plus tangible de la vie du général ; il tient lieu de cadavre, le corps du général ayant été déchiqueté et ses morceaux disséminés après sa mort. Aussi, lorsque le buste-cadavre s'anime, c'est l'ancêtre lui-même qui reprend vie, libéré de l'emprisonnement du marbre comme un ressuscité faisant éclater son cercueil.

La vie insufflée au buste de marbre par la musique est une vie particulière, qui se situe véritablement « hors du temps ». Une fois la pénombre ayant envahi le grand salon, le buste de marbre disparaît, hors d'atteinte de ses descendants : « [...] le fantôme de marbre presque invisible à présent, s'effaçant, comme s'il n'avait jamais été là » (*G*, 243). Ayant réellement pris vie, le buste de marbre quitte le salon où il trônait immobile et silencieux depuis un siècle entier pour reprendre son parcours erratique sur toute la surface de l'Europe. L'animation du buste de marbre est résurrection : elle n'est pas retour à la vie de l'homme Jean-Pierre L.S.M., mais venue au monde de l'ancêtre monumental ; c'est-à-dire que le

personnage dont on suit le parcours à la fin de la troisième section des *Géorgiques*, une fois le buste de marbre rendu invisible dans le grand salon, est un homme d'une autre espèce, un homme-statue, un homme de marbre, un géant appartenant à un autre monde :

[...] et lui (*ou plutôt le buste, les quatre cents livres de marbre poli*) repartant, expédié de nouveau, [...] et une fois même, projeté (comme continuant sur sa lancée, *emporté par sa masse*) hors des limites du continent, touchant la côte de l'Afrique, puis comme aspiré de nouveau, [...] reparcourant une fois de plus cette route de Gênes à Paris qu'il avait suivie six ans plus tôt [...], et là examiné d'un œil ironique par un gros homme couvert des pieds à la tête de broderies, [...] l'examinant de haut en bas, *cherchant dans le marbre une fissure, une cassure*, [...] guettant le haut-le-corps, le sursaut, tandis que la bouche aux lèvres grasses s'ouvrait, laissait tomber à la fin un autre nom de ville où on se battait, mourait (puisque *on n'avait pas réussi à le briser*, se débarrasser de lui, le tuer [...]), l'immobile visage de marbre [...] ne tressaillant même pas, [...], la voix en marbre elle-même disant : « Strasbourg ! », puis presque aussitôt, très vite, *encore plus en marbre* : « Bien. Strasbourg. », les deux plis jupitériens *taillés au ciseau* entre les sourcils ne bougeant même pas, [...] les laquais se penchant, *soulevant de nouveau le bloc de marbre avec des Han ! de portefaix*, l'emportant hors du salon, [...] trébuchant dans l'escalier en *sacrant sous son poids*, le fourrant dans le cabriolet déjà prêt, [...] *le buste*, à l'intérieur de la voiture glacée, sauvagement brinqueballé, cahoté, mais *toujours aussi colossal*, même pas ébréché, quand on ouvrit à la fin la portière, dévisageant, fixant de *ses yeux de marbre* l'état-major d'officiers-généraux et d'aides de camp qui le regardaient [...], sauf que *ce n'était pas un buste qu'ils pouvaient voir, un fantôme comme ils s'y étaient peut-être attendus, mais un géant, quoique toujours en marbre*, et sous le poids duquel celui qui lui tint le genou pour le hisser sur un cheval faillit fléchir (*G*, 245-249 ; nous soulignons).

Le texte est explicite : le général est « taill[é] au ciseau » dans un bloc de marbre monumental ; c'est un colosse, un « géant » dont le parcours se démarque absolument. Il laisse une empreinte gigantesque partout où il va ; son poids démesuré l'impose à ceux qui le côtoient. Le général est entouré d'autres hommes de marbre (d'autres généraux à la vie héroïque), dont il parvient tout de même à

se distinguer, titan parmi les géants : le gros homme qui lui dicte sa mobilisation à Strasbourg est un homme de marbre, mais lui est « encore plus en marbre », et d'un marbre plus fort, incassable, qui ne peut même se fissurer.

Cette monumentalisation, qui est aussi une forme de pétrification, situe l'origine du sujet transgénérationnel en dehors du temps. Comme le remarque Claire de Ribaupierre, la généalogie du sujet simonien, dans le cycle des romans familiaux, « ne remonte pas au-delà de l'ancêtre [le général] : celui-ci semble surgi du néant, de lui-même engendré. Le général s'impose comme patriarche. Calqué sur le modèle napoléonien, il est monumental, gigantesque, démesuré. Son poids et ses dimensions fabuleuses disent le *prodige*.³⁵² » L'origine du sujet transgénérationnel est *in fabula* ; son existence est circonscrite non pas sur l'échelle temporelle, par une datation, mais dans l'espace de la fiction. La création du vieil homme qui écrit auprès des archives trouve son achèvement : l'ancêtre oublié, de la vie duquel il ne restait plus que des traces prêtes à s'effacer, est devenu une légende laissant sur son passage une empreinte indélébile. Or c'est sur un fond musical continu que s'est produit cet achèvement : il est le fait du sujet énonciateur *et* de son oncle jouant du piano dans son souvenir.

6.4. *D'un Charles à l'autre*

Il apparaît que, dans les deux « recherches », l'exposition d'une conception ou des propriétés esthétiques de la musique passe invariablement par le personnage de

³⁵² Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 135 ; l'auteure souligne.

Charles (Charles Swann ou l'oncle Charles). Les deux Charles, cependant, interviennent différemment dans cette exposition, en raison des liens différents qu'ils entretiennent avec les protagonistes.

Le protagoniste de la *Recherche* accède à la compréhension de l'œuvre musicale *après* Swann, qui s'en est approché lors de la soirée Saint-Euverte pour mieux s'en éloigner par la suite. Ce relais de Swann au protagoniste fait ressortir la supériorité de celui-ci, qui se distingue de son prédécesseur par sa vocation. Lors de la soirée Saint-Euverte, en effet, Swann est tout près de la révélation, percevant dans la musique une forme de langage. Dans ce langage lui sont communiquées certaines idées qui se présentent à lui dans une clarté nouvelle : la musique lui apporte « non pas tant *des* certitudes (intellectuelles) que *la* certitude³⁵³ ». Il abandonnera cependant rapidement cette certitude, ne parvenant pas à l'expliquer, à en saisir la cause ; il pressent la portée du langage musical sans pouvoir en déchiffrer le « message », en comprendre la vérité profonde. J.-J. Nattiez remarque que, étant de forme cyclique, comme le septuor qu'entendra beaucoup plus tard le protagoniste, « la Sonate possède toutes les propriétés nécessaires pour jouer son rôle d'intermédiaire mystique. Swann a donc la vérité à portée de main, mais il ne la connaîtra pas. Il se remet à son étude sur Ver Meer et on comprend qu'il ne pourra l'achever.³⁵⁴ » Le critique relève un passage du *Temps retrouvé* où le narrateur expose clairement les raisons de cet échec de Swann :

Et, repensant à cette joie extra-temporelle causée, soit par le bruit de la cuiller, soit par le goût de la madeleine, je me disais : « Était-

³⁵³ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 126.

³⁵⁴ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 107.

ce cela, ce bonheur proposé par la petite phrase de la sonate à Swann qui s'était trompé en l'assimilant au plaisir de l'amour et n'avait pas su le trouver dans la création artistique ; ce bonheur que m'avait fait ressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor que Swann n'avait pu connaître, étant mort comme tant d'autres avant que la vérité faite pour eux eût été révélée ? D'ailleurs, elle n'eût pu lui servir, car cette phrase pouvait bien symboliser un appel, mais non créer des forces et faire de Swann l'écrivain qu'il n'était pas. » (*RTP*, IV, 456)

Swann, fondamentalement, n'est pas un artiste, il n'a pas de vocation comme celle que le protagoniste se découvre à la fin du *Temps retrouvé*. Il a entendu l'appel de la musique sans pouvoir le suivre, puisque cet appel doit engager un travail de *création*, pour l'accomplissement duquel il ne possède pas les « forces » nécessaires.

« La perception musicale proustienne [...] *s'inscrit* [...] *dans le temps*. La compréhension est un processus³⁵⁵ », écrit J.-J. Nattiez. Dans ce processus, le protagoniste proustien prend le *relais* de Swann. Le narrateur simonien, quant à lui, avance *au côté* de son oncle Charles. Le sujet simonien, nous l'avons vu dans le chapitre précédent et en avons expliqué les raisons, « ne peut advenir à soi que par dédoublement ou détour par l'autre³⁵⁶ », selon les termes de L. Dällenbach. Aussi, il ne peut pas prendre pleinement le relais de cet autre, sans lequel il ne peut advenir. Dans *Les Géorgiques*, il est « accompagné » au piano par son oncle Charles, dans tous les sens du terme ; c'est au côté de Charles *devenu* pianiste qu'il parvient à remonter le temps, et à mobiliser le buste de marbre. L'oncle Charles, en effet, « devient » pianiste dans *Les Géorgiques* ; dans *Histoire*, où il

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 66 ; l'auteur souligne.

³⁵⁶ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 62.

n'est jamais fait mention qu'il joue du piano ou quelque instrument – la musique, dans *Histoire*, est le fait de Corinne et, plus généralement, du sexe féminin –, dans *Histoire*, donc, Charles est *peintre*. Pendant la scène du concert, le regard du narrateur se porte sur son oncle Charles, doublement présent dans le salon familial, en personne et sur une toile (un autoportrait ?) qui le représente en peintre romantique :

main coupée suspendue au mur à l'arrière-plan de ce portrait peint en grisaille accroché entre la vitrine et le piano de sorte que je pouvais pour ainsi dire le voir deux fois : une première en chair et en os [...], assis sur ce canapé reculé [...], et une seconde fois sous la forme de cet arrière-grand-père représenté debout devant un chevalet, tenant un porte-fusain dans sa main droite un peu en avant de lui, [...] fixant l'artiste en train de le peindre (peut-être lui-même dans une glace) d'un regard sévère, pensif, sous la coiffure romantique qui retombait jusque sur son col (*Hi*, 85-86).

Cette vision de son oncle en peintre romantique fascine son neveu, qui l'imagine appartenant à une « espèce, ou confrérie, ou aristocratie dont les emblèmes héraldiques n'étaient plus les tours, les aigles ou les glaives dérisoires [...] mais, comme la main coupée, l'équerre ou le fusain-scalpel, les symboles à la fois sévères et fascinants d'un monde prestigieux, vaguement irréal » (*Hi*, 86-87). Le peintre Van Velden, ami de l'oncle Charles, appartient aussi à cette aristocratie artistique ; l'on se souvient de l'attention que lui accorde le narrateur, alors qu'il le regarde à l'œuvre devant son chevalet dans la reconstitution de la photographie de l'atelier. Fasciné par la vie de peintre de son oncle et la « confrérie » à laquelle il appartient, le narrateur d'*Histoire* décrit son souvenir du concert – où il observe par ailleurs un tableau de son oncle le représentant peignant –, précisément, comme un tableau. L'imitation est directe. L'oncle Charles et son neveu évoluent ensemble, de pair dans la « recherche » simonienne. Aussi, dans *Les Géorgiques*,

le narrateur accède à la compréhension musicale parce que Charles, alors, est musicien – on ne mentionne plus, par ailleurs, ses activités de peintre.

Cette évolution côte à côte de l'oncle Charles et du narrateur simonien reprend les étapes de ce que J.-J. Nattiez appelle « la hiérarchie proustienne des arts ³⁵⁷ », dans laquelle la peinture *précède* la musique : « Les œuvres d'Elstir, et en particulier *Le port de Craquethuit*, interviennent [...] après la première rencontre infructueuse du Narrateur avec la Sonate [chez Mme Swann], mais bien avant le déploiement du Septuor. Et à ce moment, c'est la musique qui servira de modèle à la littérature. Si bien que l'ordre dans lequel les Arts s'enchaînent devrait être : peinture – musique – littérature. ³⁵⁸ » La « recherche » simonienne reproduit cet enchaînement dans le « cheminement artistique » de l'oncle Charles, d'abord peintre dans *Histoire*, puis musicien dans *Les Géorgiques*. De sorte que la succession des trois « tomes » de la « recherche » simonienne recoupe l'enchaînement des arts établi dans la *Recherche* : *Histoire* (peinture) – *Les Géorgiques* (musique) – *L'Acacia* (littérature). L'oncle Charles est absent de ce dernier roman, pour la première fois depuis *Histoire* ; dans *L'Acacia*, « temps retrouvé » de la « recherche » simonienne, alors que la littérature n'a plus de modèle qu'elle même, le narrateur simonien parvient à évoluer seul, et achève de constituer sans l'aide de son oncle le sujet transgénérationnel. Si la musique suit la peinture dans les « recherches » proustienne et simonienne, ce n'est pas tant parce qu'elle est un art supérieur « hiérarchiquement » que parce qu'elle implique

³⁵⁷ Jean-Jacques Nattiez, *op. cit.*, p. 104.

³⁵⁸ *Id.*

un rapport au *temps* absent par défaut de l'art pictural : « [...] l'œuvre musicale [...], comme la *Recherche* elle-même, se déploie dans le temps. Par le jeu des transformations, des réminiscences et des conduites perceptives qu'elle suscite en nous, elle est comme le microcosme de notre rapport au monde tel qu'inscrit dans le temps et conditionné par lui. ³⁵⁹ ». La musique, par son déploiement temporel, renvoie à la narrativité romanesque et au travail de composition qu'elle opère : plus encore, elle procède par ce travail de composition à une abolition du temps que visent tous deux les narrateurs proustien et simonien.

La musique joue ainsi un rôle de *modèle* dans les « recherches » proustienne et simonienne en raison du rapport au temps qu'elle instaure, et que les narrateurs cherchent aussi à instaurer par leur énonciation ; elle permet de contrôler le temps et de le remonter, abolissant toute temporalité, annihilant « l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps ». Dans la *Recherche*, lors de l'audition du septuor de Vinteuil, le *protagoniste* proustien découvre ce pouvoir de la musique ; dans la scène centrale des *Géorgiques*, le *narrateur* le met en pratique : il remonte le temps et anime le buste de marbre, accompagné au piano par son oncle Charles. Aussi, c'est sa propre individualité qui ressort dans « l'exécution ». Tandis que le protagoniste proustien, lors de l'audition du septuor, perçoit im-médiatement et essentiellement l'individualité du compositeur Vinteuil, l'animation du buste de marbre sur fond sonore dévoile l'individualité du sujet énonciateur simonien, laquelle réside dans son identité transgénérationnelle.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

Dans la « recherche » simonienne, le processus de la compréhension musicale s'accomplit tant chez le narrateur que chez le protagoniste. Nous avons posé comme spécificité de la « recherche » simonienne le dédoublement de la quête poursuivie en une quête diégétique, menée par un protagoniste, et une quête énonciative/narrative, menée par un sujet écrivain : retraçant le parcours de sa vie, le sujet énonciateur/narrateur cherche comment mettre en forme cette vie, et mène ainsi un parcours *en écriture* qui redouble son parcours biographique. Ce dédoublement s'applique au processus de la compréhension musicale, que doivent accomplir le protagoniste *et* le narrateur. Dans *Histoire*, le narrateur se souvient de son incompréhension devant la musique sous toutes ses formes, étant jeune garçon. Devenu narrateur, « organisant » les morceaux dissociés de sa vie, il ne perce toujours pas le mystère musical, dont il rend compte en termes picturaux. Certes, il pressent d'entrée de jeu – en bon héritier de Proust – que la musique doit participer de sa quête, mais il ignore la forme que doit prendre cette participation ; il sait que le travail sur le temps doit se faire sur un fond sonore, mais il ne parvient pas à y « accorder » son énonciation. Ce désaccord s'explique par l'effort de reconstitution que mène le narrateur d'*Histoire*, et qui vise une *retenue*, un arrêt du temps (comme le fait le cliché photographique) ; la musique procède plutôt à une *remontée* du temps qui se manifeste comme *création* d'un hors-temps. Dans *Les Géorgiques*, le protagoniste atteint dès sa jeunesse, grâce à sa grand-mère qui l'emmène à l'opéra, le niveau de compréhension atteint par Swann à la soirée Saint-Euverte. Mais contrairement à Swann – et, partant, comme le protagoniste proustien –, il entend l'appel de la musique : il finit par

devenir écrivain (« il a déjà écrit un roman »). Musique et écriture ne vont pas l'une sans l'autre dans les « recherches du temps perdu » proustienne et simonienne.

Si le narrateur simonien évolue de pair avec son oncle Charles dans la « recherche » simonienne, celui-ci n'atteint jamais le même « niveau » que lui. Comme le protagoniste proustien vis-à-vis de Swann, le narrateur simonien se distingue de son oncle en vertu d'un « quelque chose de plus » qu'il porte en lui. Ce « quelque chose », dans la *Recherche*, c'est la vocation, cette vocation que Swann n'a pas, le rendant sourd à l'appel de la mystérieuse sonate. Le protagoniste de la « recherche » simonienne, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, n'a pas de « vocation », au sens proustien du terme ; ce qui le rend apte à entendre l'appel de la musique, c'est une certaine *expérience*, qu'il met en forme dans un certain travail. L'oncle Charles est comme son neveu un descendant du général L.S.M., dont il a lui-même découvert les archives, qu'il a déjà déchiffrées, assez longuement pour qualifier le déchiffrement de « fastidieux et fascinant » ; pour autant, il n'a pas tiré d'œuvre de ce travail. Charles, comme (Charles) Swann dans la *Recherche*, n'est pas un artiste ; s'il n'est pas un artiste, cependant, ce n'est pas parce qu'il n'a pas de vocation, mais parce qu'il n'a pas *d'expérience de la guerre*. C'est cette expérience, nous l'avons vu, qui fonde le sujet transgénérationnel simonien, né sur les champs de bataille. Charles n'a pas cette expérience, qui confère au sujet la connaissance de la violence et de la destruction universelles, perpétuelles. Et il le sait : c'est bien pour cela qu'il lègue les archives du général à son neveu. Celui-ci partage avec l'ancêtre une

expérience *commune*, analogue, en vertu de laquelle, quand il sera vieux lui-même, « *capable non pas de comprendre mais de sentir certaines choses* » (G, 445), il pourra co-naître, s'énoncer en tant que sujet transgénérationnel.

La révélation que reçoit le protagoniste proustien lors de l'audition du septuor de Vinteuil ne suffit pas à le faire passer à l'action – à l'écriture. En effet, beaucoup de temps (perdu) passera avant que le protagoniste ne découvre sa vocation dans la bibliothèque du prince de Guermantes, alors que tous ceux qu'il a connus affichent le visage de la vieillesse, de la mort imminente. L'appel du septuor est donc entendu par le protagoniste, mais tout de même mis en veilleuse : il n'engage pas d'action. Aussi le protagoniste, en quittant les Verdurin ce soir-là, retourne-t-il à sa vie d'errance auprès d'Albertine. D'ailleurs, au moment de l'audition, c'est d'abord vers Albertine que la musique de Vinteuil renvoie les pensées du protagoniste :

Mais bien vite [...] je fus repris par cette musique ; et je me rendais compte que [...] sa [Vinteuil] sonate et, comme je le sus plus tard, ses autres œuvres, n'avaient toutes été par rapport à ce septuor que de timides essais [...]. Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme à des univers clos, comme avaient été chacun de mes amours ; [...] mes [...] amours [...] [n'avaient] été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour... l'amour pour Albertine. (*RTP*, III, 756-757)

Le protagoniste est alors ramené à ses inquiétudes sur les agissements d'Albertine : « Et je cessai de suivre la musique pour me redemander si Albertine avait vu ou non Mlle Vinteuil ces jours-ci, comme on interroge de nouveau une souffrance interne que la distraction vous a fait un moment oublier. » (*RTP*, III,

757). Ce passage, selon J.-J. Nattiez, « prépare la jonction entre les deux grands axes de la *Recherche* : l'expérience amoureuse du Narrateur empoisonnée par ses doutes à l'égard des mœurs de la femme aimée, et la quête de l'œuvre d'art.³⁶⁰ » La musique ne parvient pas à éteindre la jalousie du protagoniste proustien, qui se fait entendre sourdement derrière elle.

Le travail de l'artiste, que Vinteuil opère parfaitement dans son septuor, est « *exactement le travail inverse* de celui que, à chaque minute quand nous vivons détournés de nous-même, l'amour-propre, la passion, l'intelligence et l'habitude aussi accomplissent en nous, quand elles amassent au-dessus de nos impressions vraies, pour nous les cacher entièrement, [...] les buts pratiques que nous appelons faussement la vie. » (*RTP*, IV, 474-475 ; nous soulignons) La musique confronte les deux types de travail diamétralement opposés que sont le travail de l'art et celui de la passion et de l'habitude. En retournant vers Albertine après l'audition du septuor, le protagoniste proustien non seulement ne se met pas au travail, mais, de surcroît, laisse son amour-propre, ses passions et son habitude poursuivre leur travail d'enfouissement et de dissimulation des impressions vraies.

Dans *Les Géorgiques*, l'écoute musicale met en relation similairement deux types de travail, qui portent non pas sur les impressions mais sur le matériau qui joue un rôle structurel équivalent dans la « recherche » simonienne, soit l'archive familiale. La musique jouée par l'oncle Charles, en même temps qu'elle permet

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 116.

au narrateur de remonter le temps et d'animer le buste de marbre dans l'espace romanesque, donne lieu à la recherche du même buste par le protagoniste devenu un vieil homme, désigné alors comme le « visiteur » : « ...des années plus tard encore, il (celui qui avait été le garçon, était maintenant à son tour un vieil homme) voulut revoir, ne fût-ce que pour en conserver une photographie, l'espèce de colossale et narquoise divinité de marbre qui pendant plus d'un siècle avait régné sur le salon aux brocards râpés » (*G*, 235-236). Le buste du général a été égaré dans la succession des petits-enfants de la vieille dame : « [...] il y avait eu des partages, des lots tirés au sort, puis des partages de partages, des déménagements, des transhumances » (*G*, 236). Le visiteur parvient à retracer le dernier propriétaire du buste, dont la totalité des avoirs a cependant été saisie récemment par un huissier. Il se rend dans l'appartement vide, où il ne voit que l'empreinte laissée sur la moquette par le buste colossal : « [...] la moquette sale et nue encore aplatie à l'endroit où avait reposé le socle [...], comme s'il ne devait rester rien d'autre de la masse formidable que cette empreinte vide, comme ces traces de pieds géants qu'on prétend laissées dans un rocher par quelque personnage fabuleux » (*G*, 242). « L'errance » du protagoniste simonien consiste à chercher la vérité de l'archive dans sa reconstitution matérielle ; le protagoniste des *Géorgiques* cherche à connaître son ancêtre en visitant les ruines de son château, la tombe décrépite de sa femme, et en partant à la recherche de son buste de marbre. Cette recherche est « temps perdu » ; d'ailleurs, elle n'aboutit pas. Pendant que le visiteur cherche en vain le buste de marbre, il s'anime devant les yeux du lecteur, fruit du travail de création du narrateur – qui s'opère sur fond musical. Ainsi, dans les deux « recherches », la musique met au jour ce qui

distingue le protagoniste du narrateur, c'est-à-dire un certain type de travail sur un matériau essentiel à la quête.

Au début du *Côté de Guermantes*, le narrateur affirme : « Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison, dans un tel jardin où nous avons vécu jeunes. Ce sont là pèlerinages fort hasardeux [...]. Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-même qu'il vaut mieux les trouver » (*RTP*, II, 390). Ce savoir du narrateur proustien, le protagoniste, tout au long de la *Recherche*, ne le possède pas – pas encore. Lorsque, au hasard de la réminiscence, un « moi » passé ressurgit en lui, il cherche à saisir ce « moi » *dans l'objet* qui l'a suscité : les aubépines, les clochers, les arbres, une petite pièce sentant l'iris, etc. Similairement, le protagoniste simonien, placé devant l'archive qui ressuscite un « moi » ancien de son arbre généalogique, cherche à saisir ce « moi » dans la réalité archivée. Le visiteur des *Géorgiques*, à la recherche du buste de marbre, cherche la vie dans ce qui n'est que trace, « feuille morte » : il fait exactement ce que le narrateur proustien dit qu'il ne faut pas faire : pour retrouver l'enfant qu'on était, il ne faut pas retourner sur les lieux de notre enfance mais se tourner vers soi-même. Le narrateur simonien possède aussi ce savoir : lui met en œuvre les archives, les déploie dans une forme qui leur redonne vie, une vie peut-être différente mais qui permet la connaissance d'un autre sujet. Telle est l'errance du protagoniste simonien : attentif à l'archive, comme le protagoniste proustien aux impressions, il tarde à comprendre sa nécessaire mise en œuvre, sa nécessaire recreation. Notre lecture de *L'Acacia* nous permettra d'approfondir ces questions dans le prochain chapitre.

Jusqu'à maintenant, nous avons relevé des similitudes dans les propriétés esthétiques de la musique telles que définies par Proust et Simon. Nous avons tenté de montrer que, au-delà de ces similitudes, c'est le *rôle* joué par la musique dans leur quête respective qui relie plus fondamentalement la « recherche » simonienne à la *Recherche* proustienne. On aura constaté que, dans ce rôle qu'elle y joue, la musique articule dans les deux « recherches » les mêmes axes narratifs : le rapport du protagoniste à son devancier (Charles Swann ou l'oncle Charles), le cheminement vers l'écriture (l'écriture de l'archive chez Simon), l'errance du protagoniste dans ce cheminement. Il nous reste encore à poser l'un de ces axes qu'articule l'évolution de la compréhension musicale, plus discret mais qui nous renvoie aux fondements des deux « recherches » : l'écoute de la musique, chez Proust et Simon, engage le rapport problématique du sujet à la mère.

6.5. *Présences musicales de la mère*

À l'opéra, le garçon des *Géorgiques* compare les chanteurs à des « intermédiaires [...] charg[és] de faire accéder [...] à quelque connaissance » (*G*, 224) ; il pressent que la musique communique une vérité, mais ne parvient pas à décoder son langage. Alors qu'il écoute son oncle Charles jouer du piano dans le grand salon, une connaissance particulière lui parvient :

[...] le piano jouant toujours, le buste ténébreux de l'oncle Charles se détachant en sombre sur la fenêtre de la véranda, [...] le garçon aussi immobile que les meubles, comme s'il tâchait de *retarder* [...] *le moment* [...] dont il pressentait l'approche, où cette période de sa vie allait bientôt finir, parce qu'il *savait que sa mère* ne se

« reposait » pas, comme disait l'oncle Charles, mais qu'elle *allait à son tour mourir* » (*G*, 242-243 ; nous soulignons).

Le garçon, dans *Les Géorgiques*, sait que sa mère va mourir, en quoi il se distingue du protagoniste d'*Histoire*, qui refuse d'accepter cette mort, et cherche à la nier à travers sa quête fantasmatique. La scène de l'écoute au piano constitue clairement la reprise de la scène du concert dans *Histoire*, qui se déroule dans le même lieu, et où, surtout, une équivalence est posée entre le spectacle des instruments et celui de la mort de la mère, « cadavre [...] à la tête fardée » (*Hi*, 62) pour l'occasion. Le garçon des *Géorgiques* reste immobile en écoutant la musique, « comme s'il tâchait de retarder » le moment dont il pressent l'approche, celui de la mort de sa mère. Tout le chemin parcouru depuis *Histoire* réside dans le « comme » initial de ce syntagme. « Retarder » la mort de la mère, c'est bien ce qu'essaie de faire le narrateur d'*Histoire* en reconstituant son souvenir du concert. Or le garçon des *Géorgiques* fait *comme* s'il tâchait de retarder ce moment ; il ne le fait pas vraiment, parce qu'il *sait* que sa mère va mourir. Il sait, surtout, que cette séparation ne sera pas funeste pour lui : il pourra refonder son origine dans l'écriture, sur fond musical. La musique donne bel et bien accès à une connaissance et une maturité demeurées inatteignables pour le narrateur d'*Histoire*.

Dans sa thèse de doctorat, F. Leriche interroge longuement le rapport du texte proustien à la philosophie de Schopenhauer ; elle montre que la *Recherche* propose le plus souvent « un double discours, la position schopenhauerienne du narrateur (les prises de position théoriques manifestes) se trouvant contredite par

l'écriture même³⁶¹ ». La lecture que propose F. Leriche de cette « écriture même » désigne comme enjeu de la perception musicale dans la *Recherche* la séparation avec « maman » ; le déploiement narratif des thèses schopenhaueriennes viserait ainsi leur dépassement dans la mise au jour d'une « réalité immanente de nature proprement *psychique*³⁶² ». Nous nous intéresserons à cette réalité psychique dans la mesure où sa mise au jour engage le rapport à la mère du protagoniste proustien, d'une certaine manière que le texte simonien réactualise.

F. Leriche présente « Un amour de Swann » comme une « démonstration schopenhauerienne qui accorde à la musique un rôle “ essentiel ” non seulement métaphysiquement, mais aussi dans ses conséquences pratiques : fonction cathartique, et abolition des cloisonnements de l'individu égoïste.³⁶³ » Sa lecture du texte montre que la musique, cependant, n'apporte pas *d'elle-même* la résolution cathartique à la vie désabusée de l'esthète, et que la solution schopenhauerienne, conséquemment, loin de permettre l'achèvement de la quête, doit être dépassée. La critique identifie deux paradigmes romanesques superposés à la musique dans le texte proustien : le rêve, premièrement, et la voix, deuxièmement. Ces deux paradigmes ont en commun d'« occup[er] la même place topique que la musique par rapport à l'ordre de la Représentation.³⁶⁴ »

³⁶¹ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 135 ; en cela, F. Leriche va plus loin que A. Henry et J.-J. Nattiez, qui s'en tiennent aux concordances entre le texte proustien et la philosophie de Schopenhauer.

³⁶² Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 127 ; l'auteure souligne.

³⁶³ *Ibid.*, p. 116.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 128.

Autrement dit, le rêve et la voix sont, comme la musique, « l'autre » de la représentation.

F. Leriche remarque que « le pôle que vient occuper la musique [dans « Un amour de Swann »] est défini comme celui des états psychiques in-conscients : rêve ou hallucination : retour ou élaboration d'un certain réel, qui échappe à l'emprise de la représentation par la conscience.³⁶⁵ » La comparaison entre la musique et le rêve est confortée par le redoublement de la catharsis musicale en une catharsis onirique à la fin du récit. De fait, Swann, peu après la révélation à la soirée Saint-Euverte, grâce à laquelle il a décidé de reprendre son étude sur Ver Meer, fait un rêve où s'actualise la séparation avec Odette. S'étant remis au travail, Swann soulève la possibilité d'un voyage « à La Haye, à Dresde, à Brunswick » (*RTP*, I, 347) qui serait bénéfique pour son étude. Cependant, il ne peut se résoudre à quitter Paris, sa jalousie lui dictant de rester auprès d'Odette ; « Mais il arrivait qu'en dormant l'intention de voyage renaissait en lui [...] et elle s'y réalisait. Un jour il rêva qu'il partait pour un an » (*RTP*, I, 348). Par la suite, Swann fait un second rêve dans lequel c'est Odette elle-même qui le quitte, s'enfuyant avec Forcheville, laissant Swann vis-à-vis un jeune homme en pleurs (le jeune homme en fez) qui se révèle être son double (*RTP*, I, 372-373). Ces deux rêves, dans l'économie narrative d'« Un amour de Swann », « parachève[nt] le choc cathartique de la révélation musicale.³⁶⁶ » A. Henry interprète ainsi cette clôture onirique, interprétation que nuancera F. Leriche :

³⁶⁵ *Id.*

³⁶⁶ *Id.*

[...] par le rêve, c'est la vie qui se charge d'elle-même, qui décide de mettre fin à ce qui lui fait obstacle. Sans cesse absorbé dans le menu malheur quotidien, [...] Swann, faute de se représenter clairement sa situation, ne pouvait prendre la décision salvatrice d'une rupture. Le rêve qui mime la totalité de son histoire dans une mise en scène transparente [...] accomplit la même synthèse que la musique en son langage supérieur. Solution schopenhauerienne en ce sens que l'instinct plus fort que l'individu vole au secours de l'espèce, déchire le voile qui empêchait Swann de lire dans son cas³⁶⁷.

F. Leriche montre que le rêve de Swann, considéré dans l'ensemble du développement narratif d'« Un amour de Swann », ne présente pas une telle « solution schopenhauerienne » ; conforme au clivage schopenhauerien entre la Représentation et ce qui lui échappe (l'essence), il définit cependant différemment les termes de ce clivage, et en propose une résolution nouvelle.

L'expérience quasi mystique de Swann à la soirée Saint-Euverte peut être appréhendée comme le retour d'une « réalité “ in-sue ”³⁶⁸ », enfouie, dont le sujet n'est pas in-formé : « [...] tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui, et qu'il avait réussi jusqu'à ce jour à *maintenir invisibles dans les profondeurs de son être*, [...] s'étaient réveillés et, à tire-d'aile, étaient remontés lui chanter éperdument, sans pitié pour son infortune présente, les refrains oubliés du bonheur. » (*RTP*, I, 339 ; nous soulignons) Swann, en un instant, retrouve son tout « bonheur perdu » (*RTP*, I, 340), qui lui cause paradoxalement une « si déchirante souffrance qu'il d[oit] porter la main à son cœur. » (*RTP*, I, 339) De même, alors que son rêve où Odette le quitte est sur le point de se terminer, « [t]out d'un coup, ses palpitations de cœur redoubl[ent] de vitesse, il éprouv[e] une

³⁶⁷ Anne Henry, *op. cit.*, p. 339.

³⁶⁸ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 129.

souffrance, une nausée inexplicable » (*RTP*, I, 374). Selon F. Leriche, cette souffrance et l'inconfort physique qui l'accompagne « semblent [...] la trace d'une expérience *psychique*³⁶⁹ » en vertu de laquelle le texte proustien amène la théorie schopenhauerienne dans une direction particulière, propre.

La musique comme le rêve mettent en contact l'individu « avec une réalité primordiale individuelle dont il souffr[e], la niant et la recherchant à la fois : un paradis perdu de la préhistoire personnelle.³⁷⁰ » F. Leriche remarque que les premières auditions de la musique de Vinteuil dans le salon Verdurin font subir à Swann une forme de *régression*. Son amour pour la petite phrase amorce chez lui « la possibilité d'une sorte de *rajeunissement* » (*RTP*, I, 207 ; nous soulignons), terme qu'on peut prendre au pied de la lettre :

[...] le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable *besoin*, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu [...] à entrer en contact avec un monde [...] *qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas*, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens. Grand repos, *mystérieuse rénovation* pour Swann [...] de se sentir transformé en une créature étrangère à l'humanité, aveugle, dépourvue de facultés logiques, [...] *ne percevant le monde que par l'ouïe*. (*RTP*, I, 234 ; nous soulignons)

Le texte proustien, commente F. Leriche, « décrit littéralement un retour sinon à l'état matriciel, du moins au mode d'existence du nouveau-né.³⁷¹ » Et de fait, le clan Verdurin apparaît comme un milieu « maternant » : « Le “ petit milieu ”

³⁶⁹ *Id.*

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 131.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 133 ; F. Leriche remarque que, après ce passage, Odette, incommodée par les baisers de Swann qui l'empêche de jouer la petite phrase, lui parle comme à un bébé : « “ Comment veux-tu que je joue comme cela si tu me tiens ? je ne peux tout faire à la fois, sache au moins ce que tu veux, est-ce que je dois jouer la phrase ou faire des petites caresses ? ” » (*RTP*, I, 234).

Verdurin, sorte de Pays de Cocagne nourricier où l'on a toujours "son couvert mis", régi par des rites immuables, [...] correspond [...] à une sorte d'enfermement dans un milieu autarcique maternel³⁷² ». Aussi la musique offre-t-elle à Swann l'image du paradis perdu ; lors de la soirée Saint-Euverte, ce paradis prend forme devant lui dans le dialogue entre le piano et le violon : « D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre » (*RTP*, I, 346). Le parallèle que nous avons posé précédemment entre Swann et le narrateur d'*Histoire* en raison de leur perception éminemment *visuelle* de la musique doit s'étendre à leur état psychique. La musique, dans « Un amour de Swann » comme dans *Histoire*, permet de revenir à une forme de fusion première avec le corps de la mère : elle « plonge le protagoniste dans un bain originel d'indifférenciation³⁷³ ». C'est bien cette « plongée » que tente de faire le narrateur d'*Histoire* dans sa tentative de reconstitution du concert dans le salon familial ; il cherche à saisir le mystère musical afin d'y retrouver la présence de sa mère.

La plongée dans le bain musical est aussi, en même temps que retour à l'indifférenciation première, menace de *séparation*³⁷⁴, par quoi elle devient source d'angoisse et de souffrance. À la fois retour à l'indifférenciation et menace de séparation, la musique revêt un caractère paradoxal, euphorique *et*

³⁷² Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 133-134.

³⁷³ *Ibid.*, p. 135.

³⁷⁴ *Id.*

dysphorique. La résolution de ce paradoxe intervient dans le second rêve de Swann. L'esthète blasé, écrit F. Leriche, est

asservi à l'emprise vivante d'une indétermination primordiale [...]. En désignant explicitement cette indétermination comme préhistoire individuelle, [...] Proust réélabor[e] donc la conception métaphysique de Schopenhauer, et, si le discours *théorique* semble conforme à celui du *Monde* [...], le *discours du texte* fait intervenir un autre mode de résolution de l'impasse, non théorisé [...] : une figure masculine extérieure, [...] jouant le rôle du " Père " dans le triangle œdipien ³⁷⁵.

C'est cette figure masculine extérieure qui, dans le rêve de Swann, sous les traits de Forcheville, actualise la séparation avec Odette.

[...] le rêve final pourrait valoir comme une résolution définitive, la mise en place d'une véritable triangulation œdipienne, Odette et Forcheville représentant [...] le couple parental ³⁷⁶, tandis que le jeune homme au fez, délaissé par Odette, est le double de Swann : Swann essaie de le consoler (donc de se consoler) [...]. Toutefois au moment de se réveiller, ce rêve devient un rêve d'angoisse – souffrances, nausée. Le retour final à la normalité est donc, dans cette cascade de conclusions, conféré non au rêve, mais au coiffeur – l'homme qui a pour emblème les ciseaux : pendant qu'il se fait arranger sa brosse, Swann prend conscience que Zéphora, qui lui a masqué le vrai visage d'Odette, n'est qu'un leurre ³⁷⁷.

La séparation avec Odette ne s'actualise dans le rêve que comme résolution imaginaire, puisque Swann, une fois réveillé, pris par la nausée et l'angoisse, ne quitte pas Odette. Le rêve, paradigme romanesque de la musique, n'achève donc pas *de lui-même* la séparation redoutée par le personnage mais tout de même nécessaire. Aussi, le bonheur que procure toujours plus intensément la musique à Swann, s'il résout momentanément sa situation, « ne permet nullement la sortie de l'impasse : il met seulement fin au paradoxe qui consistait pour l'esthète à

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 134 ; l'auteur souligne.

³⁷⁶ F. Leriche renvoie aux travaux de Jean Bellemin-Noël, « Psychanalyser le rêve de Swann », dans *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1979, p. 29-64.

³⁷⁷ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 135.

chercher dans l'objet – dans l'ordre de la représentation – ce à quoi aspire sa quête régressive : le non-objet originaire.³⁷⁸ » La lecture de F. Leriche d'« Un amour de Swann » révèle que la perception musicale de Swann est sous-tendue par une telle quête régressive, qui s'avère remise en œuvre dans la quête œdipienne du narrateur d'*Histoire*, au commencement de la « recherche du temps perdu » simonienne.

Le second paradigme romanesque de la musique identifié par F. Leriche est la *voix*, qui recoupe le parcours non plus de Swann mais du protagoniste. Dans ce paradigme, Proust se distingue une fois de plus de Schopenhauer, qui, estime la critique, « néglig[e] entièrement la réalité érotique de la voix³⁷⁹ ». Si les concerts de la *Recherche* présentent essentiellement de la musique instrumentale, « le discours métaphysique affiché s'y double [...] d'un investissement poétique de la tonalité fusionnelle primitive, et de la voix. [...] [C]'est bel et bien la voix qui constitue le caractère réel de la musique pour Proust³⁸⁰ ». F. Leriche fait valoir que les avant-textes de la *Recherche* contiennent plusieurs scènes à l'opéra, remplacées dans le texte final par la scène de la soirée de gala à l'opéra, où le protagoniste entend pour la seconde fois la Berma dans le rôle de Phèdre. Elle juge cette scène capitale dans la *Recherche*, dans la mesure où elle participe « d'un véritable leitmotiv, d'une importance bien supérieure au motif de la

³⁷⁸ *Id.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 138.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 140.

musique de Vinteuil. En effet, cette scène ne vaut pas seulement par elle-même, mais par le jeu qu'elle entretient avec le réseau de la voix maternelle.³⁸¹ »

Nous nous sommes penchée sur cette scène du *Côte de Guermantes* dans le chapitre précédent³⁸² : nous avons vu qu'elle prolonge une scène d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* où le protagoniste entend pour la première fois la Berma. La première audition, on s'en souvient, est décevante, tandis que, lors de la seconde, le protagoniste dénué d'attentes reçoit comme une révélation le talent de l'actrice, qu'il compare à celui d'Elstir. Cette seconde audition a lieu dans une salle d'opéra. La première audition, par opposition, avait lieu au théâtre, lieu du visible : renchérisant, le protagoniste y arrive « arm[é] [...] d'une paire de jumelles qu'il braque en vain sur l'actrice³⁸³ ». Dans la salle d'opéra, au contraire, « le jeune homme, blasé et déçu par sa première expérience, ne prend même pas la peine de regarder la pièce, [...] et c'est ainsi, dans son inattention, que la voix *s'impose* à lui, malgré lui.³⁸⁴ » De fait, la voix de la Berma synthétise tous les éléments de son jeu, ce pour quoi le narrateur la compare au son produit par le violoniste :

La voix de la Berma, en laquelle ne subsistait plus un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit, ne laissait pas discerner autour d'elle cet excédent de larmes qu'on voyait couler, parce qu'elles n'avaient pu s'y imbiber, sur la voix de marbre d'Aricie ou d'Ismène, mais avait été délicatement assouplie en ses moindres cellules comme l'instrument d'un grand violoniste chez qui on veut, quand on dit qu'il a un beau son, louer non pas une

³⁸¹ *Ibid.*, p. 141.

³⁸² Voir infra, Chapitre 1, « Les marines d'Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ».

³⁸³ Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 141 ; l'auteure souligne.

³⁸⁴ *Id.* ; l'auteure souligne.

particularité physique mais une supériorité d'âme (*RTP*, II, 347-348).

La Berma fait entendre par sa voix une véritable musique ; sa voix est un *son* qui s'impose par la supériorité d'âme de laquelle il émane.

F. Leriche interprète cette réception du jeu de la Berma par le protagoniste en regard du rôle que joue l'actrice : Phèdre, coupable de son amour quasi incestueux pour Hyppolite. La « Scène de la Déclaration », dont le protagoniste admire les vers et qu'il attend avec tant de hâte lors de sa première audition, renvoie, pose-t-elle, à la scène de lecture de *François le Champi* à Combray. Le roman de George Sand raconte justement une histoire d'inceste ; dans sa lecture, la mère, pour prémunir son jeune fils, saute les épisodes amoureux. Cette censure rend le texte incompréhensible pour le protagoniste : « [...] quand c'était maman qui me lisait à haute voix, [...] elle passait toutes les scènes d'amour. Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère » (*RTP*, I, 41). Le protagoniste enfant, à qui la signification du texte est inaccessible, « se laisse bercer par le charme de la voix de sa mère ³⁸⁵ » : « Si ma mère était une lectrice infidèle, c'était aussi [...] une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du *son*. » (*RTP*, I, 41-42 : nous soulignons) Dans sa lecture, la mère agit sur le texte comme la Berma ; elle s'approprie intégralement les mots, les transmettant d'une manière qui à la fois en

³⁸⁵ *Id.*

incarne l'essence et se rend indispensable à cette incarnation, comme si les mots avaient été écrits pour elle. Toujours, c'est dans la voix que se réalise ce paradoxe, dans un certain ton qui « rythme » le texte, l'anime, lui insufflant une « vie » :

De même, quand elle lisait la prose de George Sand, [...] attentive à bannir *de sa voix* toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, *toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité*. Elle retrouvait pour les attaquer *dans le ton* qu'il faut l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle [...] dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue (*RTP*, I, 42 ; nous soulignons).

Les deux scènes, celle de la soirée de la seconde audition de la Berma et de la lecture de *François le Champi* à Combray, sont donc « complémentaires », comme le pose F. Leriche : « le théâtre exhibe ce que la lecture maternelle censurait (l'inceste) ; mais le théâtre, esclave du sens et de l'intention scénographique, perd le charme de la voix : la voix de la Berma entendue enfin telle qu'en elle-même lors de la soirée de gala à l'opéra répare cette perte, en un troisième temps qui confond l'actrice et la mère en une même entité maternelle d'enveloppement et d'indifférenciation.³⁸⁶ » La jouissance apportée par la voix de la Berma, dès lors, ne peut être considérée indépendamment du « charme » de celle de maman, auquel s'abandonnait le protagoniste enfant : « Mes remords étaient calmés, je me laissais aller à la douceur de cette nuit où j'avais ma mère auprès de moi. » (*RTP*, I, 42) La voix de la Berma fait resurgir cette douceur

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 141-142.

enveloppante et berçante, désignant la jouissance de la voix « comme le retour à un bain aquatique originaire, pré-historique (mythique).³⁸⁷ »

Selon F. Leriche,

cette reconnaissance d'une matérialité vocalique primordiale au fond de l'émotion musicale sous-tend toute la *Recherche* [...] : parce que la scène de lecture à Combray s'inscrit ensuite dans le réseau des "lectures" du héros et de la bibliothèque imaginaire, on finit par oublier que le noyau de cette scène est la voix de la mère, et que, par conséquent, son réel champ paradigmatique est celui de la voix, de la jouissance musicale (le "charme") contre le "sens".³⁸⁸

Nous avons convoqué cette lecture de F. Leriche parce qu'elle met au jour sous ses nombreuses facettes l'articulation qui relie la perception musicale au personnage de la mère dans la *Recherche*. Il apparaît que cette articulation, souterraine dans la *Recherche*, est remise en œuvre et exhibée dans la « recherche » simonienne. Il ne s'agit pas, à ce stade de notre analyse, de réduire la question musicale au rapport à la mère – ce rapport se déploie par ailleurs à plusieurs niveaux chez les deux auteurs et a des implications multiples qu'il faudrait interroger pour elles-mêmes – ; il nous importait, en regard de notre

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 144 ; F. Leriche corrobore cette affirmation en révélant les nombreuses significations que rassemble le nom de « A.-J. Moreau », soit le nom du collègue du père du protagoniste grâce à qui il assiste à la soirée de gala à l'opéra (Moreau a remis un billet à son collègue, qui le donne à son fils sur l'insistance de la grand-mère). Moreau renvoie d'abord à Gustave Moreau, peintre de mythologies et de l'hermaphrodite (p. 142), par où il condense les noms de *Gustave* Flaubert et de son héros Frédéric *Moreau*, « amoureux en Madame Arnoux d'une figure explicitement maternelle » (p. 143) ; « Moreau est aussi le nom du compositeur des chœurs d'*Esther*, Jean-Baptiste Moreau [...] : [...] *Esther* constitue la référence racinienne de la mère [dans la *Recherche*], comme *Phèdre* celle du héros » (*id.*) ; finalement, un véritable A.-J. Moreau a existé, célèbre professeur d'accouchements à Paris, « "l'accoucheur le plus distingué de la première moitié du XIX^e siècle" (selon la notice du Larousse du XX^e siècle) » (*id.*) ; dans l'épisode de la soirée de gala, cet A.-J. Moreau voit « sa fonction d'accoucheur, donc de séparateur, [...] détournée en un rôle d'entremetteur » (p. 144). Le nom de Moreau, en somme, « rassemble autour de cette déclaration de *Phèdre* à Hippolyte tous les sèmes de l'hermaphrodisme, de l'inceste, de l'indifférenciation de la mère et de l'enfant, et de l'accouchement non effectué » (*id.*)

³⁸⁸ *Id.*

problématique (le dialogue qu'entretient de manière persistante l'œuvre simonienne avec l'œuvre proustienne), d'identifier l'articulation dans les deux « recherches » des mêmes deux axes narratifs porteurs (la musique et le rapport à la mère), afin d'en comprendre le fonctionnement et d'en déterminer les enjeux. La lecture de F. Leriche nous aura permis de constater que la « recherche » simonienne non seulement prolonge celle de Proust, mais en fait ressortir sur certains points l'armature, la structure profonde. En effet, la critique identifie dans le déploiement romanesque de la perception musicale proustienne un enjeu de *séparation* que le texte simonien expose clairement. Dans la « recherche » simonienne, la séparation avec la mère – la séparation physique – est avérée : la mère est tombée malade alors que son fils était encore un enfant, puis a succombé après de longues années de souffrances, au cours desquelles elle s'est repliée sur elle-même, attendant patiemment de rejoindre son époux dans la mort. Le « garçon » d'*Histoire* et des *Géorgiques* a onze ans ou un peu plus lorsque sa mère décède ; cette séparation physique rend la présence maternelle encore plus obsédante, et la séparation (qui se double d'un deuil) encore plus difficile sur le plan psychique.

7. Des Géorgiques à L'Acacia

À partir des analyses de J.-J. Nattiez, nous avons vu que la musique joue un rôle de modèle dans la *Recherche*, modèle qu'utilise le narrateur des *Géorgiques* pour redonner vie au buste de marbre qui représente son ancêtre. La musique, dans les deux « recherches », apparaît comme un langage idéal, qui excède les limites de la

représentation, et qui pour cela s'élève au-dessus des lois de la temporalité. Or cette élévation et le contrôle du temps qu'elle permet ne sont pas une *finalité* dans les « recherches » proustienne et simonienne ; elles font partie de l'apprentissage du sujet, mais ne constituent pas en elles-mêmes le terme de son parcours, le but de sa quête. Et de fait, chez Proust comme chez Simon, l'accès à la compréhension musicale n'apporte pas de résolution définitive à l'enquête entreprise. La musique est, ultimement, un modèle insatisfaisant. L'enquête sur le sujet prendra fin, au terme de la « recherche », dans une naissance à soi du sujet – laquelle commande, effectivement, une séparation. Cette séparation, ce n'est pas la musique qui l'accomplira, mais la littérature.

F. Leriche remarque que, de toutes les réminiscences du *Temps retrouvé*, celle qui est causée par *François le Champi* dans la bibliothèque du prince de Guermantes est la seule qui apporte un « désagrément » au protagoniste : « [...] je tirais un à un [...] les précieux volumes, quand, au moment où j'ouvrais distraitemment l'un d'eux : *François le Champi* de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles. » (*RTP*, IV, 461)

« Cette insistance sur le désagrément ressenti, commente F. Leriche, oppose directement cette expérience aux réminiscences précédentes – qui [...] généraient [...] des impressions agréables... Cette émotion, dont l'authenticité est matérialisée par les larmes, indique la rencontre de quelque chose de plus

profondément enfoui, que le protagoniste n'aurait pas voulu rencontrer...³⁸⁹ » C'est le souvenir de la nuit de lecture auprès de maman qui est déterrée par le livre de George Sand, « seul souvenir de la série [du *Temps retrouvé*] qui renvoie à Combray – donc à une expérience primordiale.³⁹⁰ » Plus profondément, la nuit de lecture renvoie au « drame de mon coucher » (*RTP*, I, 44), premier élément narratif de la *Recherche* dont le souvenir est obsédant. Ce drame constitue en effet la « seule expérience de l'enfance à Combray dont le protagoniste conserve la mémoire *vive*³⁹¹, et que lui ramène chaque jour le sommeil – ou plutôt l'insomnie – l'angoisse du sommeil.³⁹² » F. Leriche pose le retour au « drame de mon coucher » par la redécouverte de *François le Champi* comme une « clef de lecture. Car ce qui se joue, tant dans le “ drame ” que dans l'entrée dans le monde du roman, c'est la question de l'impossible séparation de “ maman ”, et la rencontre de la chaîne symbolique.³⁹³ » L'entrée dans le monde du roman doit coïncider avec une séparation avec la mère ; c'est pourquoi, ultimement, ni dans la *Recherche* proustienne ni dans la « recherche » simonienne, la musique ne peut l'accomplir (parce qu'elle ne permet pas *en elle-même* cette séparation). Notre lecture de *L'Acacia* nous permettra de comprendre comment s'orchestre conjointement dans la « recherche » simonienne l'entrée dans le monde du roman et la séparation avec la mère.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 283.

³⁹⁰ *Id.*

³⁹¹ « Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre ou le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi » (*RTP*, I, 44).

³⁹² Françoise Leriche, *op. cit.*, p. 283 ; l'auteure souligne.

³⁹³ *Id.*

Car la musique, dans *Les Géorgiques*, échoue finalement à maintenir la vie qu'elle a animée. La cinquième et dernière section du roman présente le général dans les derniers moments de sa vie, alors que la vieillesse ne lui permet plus que d'observer depuis la terrasse le domaine qu'il a entretenu par correspondance tout au long de sa vie, et dont il ne peut plus jouir (*G*, 365-368). Ses ennemis, comme le révèle l'oncle Charles à son neveu dans son bureau, à la toute fin de la troisième section, ont finalement trouvé une « faille » (*G*, 254) dans le marbre, « le défaut de la cuirasse » (*id.*) : son frère Jean-Marie, le traître, « l'insoumis resté fidèle au roi » (*G*, 435). À cette faille découverte dans l'homme de marbre, responsable de l'oubli dans lequel il sombrera, s'ajoute l'usure du temps, qui finit par l'éroder, le « ramollir ». Les derniers écrits du général témoignent en effet du relâchement de ses facultés :

... les ratures se multipliant, comme si dans le vieux cerveau mal irrigué tout se brouillait, se superposait, se fondait en une espèce d'indistinct magma, les hommes, les pays, les vieilles rancœurs : les minces cahiers abandonnés presque aussitôt, quelques feuillets à peine couverts, comme à la hâte, comme s'il savait que le temps lui était compté, de cette écriture d'abord impétueuse, violente, mal contrôlée, se désunissant peu à peu, vacillant, le texte s'arrêtant soudain au milieu d'une phrase, quelquefois au haut d'une page à peine entamée... (*G*, 373-375)

Le général a horreur du « temps perdu » ; pressentant l'imminence de sa mort, son écriture devient impétueuse, indifférente aux lois de la syntaxe et de la rhétorique, c'est une écriture désespérée qui veut tout dire.

La « contradiction » du général se révèle à la fin de sa vie : « [...] c'est une des contradictions majeures de L.S.M., que de se soucier [...] des travaux et de la prospérité de son domaine, tandis qu'il se livre à des “ campagnes militaires ” qui

saccagent les cultures³⁹⁴ », écrit N. Piégay-Gros. Le général, en effet, est un homme de la terre : « Au fond, [...] c'était un paysan » (*G*, 447), dit l'oncle Charles à son neveu. Les distinctions politiques lui sont peu de chose : « Que me font à moi une fortune et des honneurs dont le plus grand prix eût été de les partager avec cette femme adorée ensevelie dans le néant depuis si longtemps et dont le souvenir après vingt ans me déchire le cœur » (*G*, 76). Les pérégrinations du général sur toute la surface de l'Europe tout au long de sa vie apparaissent comme du « temps perdu » en regard de ses aspirations personnelles, demeurées non réalisées. À la fin de sa vie, il se retrouve seul et dans l'incapacité physique de vaquer aux travaux des champs, qu'il n'a eu de cesse d'accomplir par procuration année après année. Dès lors, son discours est assimilé à un « ressassement », une longue et véhémence « plainte », sur laquelle se clôt le roman :

[...] les directives mille fois redites, [...] jusqu'à ce que peu à peu la voix usée aussi commence à perdre sa force, baisser, jusqu'à ce que les monotones rangées de signes tracés à l'encre couleur rouille ne répètent plus que d'amères récriminations, un monotone ressassement de griefs, de reproches, et à la fin, s'exhalant, s'étirant, interminable, désolée, morne, une plainte : « [...] *c'est ainsi que je ne trouve ni lentilles, ni pois, ni haricots, quoique mes terres soient bonnes pour les porter, mais parce qu'on ne se donne pas la peine d'en faire ; et puis vous me direz que je ne suis content de rien, et encore une fois croyez-vous que j'aie tant d'années à jeter par les fenêtres ?...* » (*G*, 477)

Ce sont les contradictions du personnage de l'ancêtre qui ressortent dans la dernière section des *Géorgiques*, alors que le narrateur tente de pénétrer sous le marbre fissuré, désagrégé. Dans la troisième section, la musique a rendu possible

³⁹⁴ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 42.

une animation du buste de marbre qui s'est avérée éphémère : le marbre comporte une fissure ; l'édification de la statue colossale sur fond musical ne permet pas de rendre compte du personnage dans sa totalité, dans ses contradictions intimes. La musique, de la sorte, a posé le socle de la vie transgénérationnelle sans pouvoir la contenir toute entière ; une part de cette vie, à tout le moins, lui échappe ; et avec elle le sujet transgénérationnel. Le relâchement de l'écriture de L.S.M. dans la dernière section, aussi, donne lieu parallèlement à un relâchement du travail de tissage opéré par le narrateur, qui semble perdre de ses moyens, suivant son ancêtre vieillissant :

Le vieillissement de l'écriture qui suit ici le vieillissement du général devient homologue du mouvement simonien du livre : parti de la mobilisation et de la composition de thèmes et de mots écartés les uns des autres par l'Histoire [...] le récit se fait du tissage des liens de toutes sortes [...], pour se défaire in fine. Ou, du moins, ne plus se soutenir que des liaisons de ces formes-écritures, qui, après avoir articulé doublement les réalités concrètes du récit, ne retiennent plus d'objet, ne sont que mouvement de reprises³⁹⁵.

La narration en revient finalement à son point d'origine : dans le bureau de l'oncle Charles, où celui-ci transmet les archives à son neveu, comme si l'ancêtre s'y retrouvait réduit à nouveau. Comme nous l'avons vu cependant, il y a un décalage énorme entre ce moment originel et sa répétition à la fin du roman, enrichie du *travail* accompli entre-temps par l'écriture, travail qui, s'il ne laisse que lui-même derrière lui, a tout de même donné un début de réponse à la question finale d'*Histoire* : « Moi ?... » Le narrateur des *Géorgiques*, s'il n'a pas réussi à s'énoncer définitivement à travers l'édification de son ancêtre, a tout de même

³⁹⁵ Georges Raillard, « Les trois hautes fenêtres : le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », dans *Romans d'archives*, dir. Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987, p. 148.

posé les bases de son identité, à partir desquelles il pourra relancer l'enquête et s'énoncer définitivement dans *L'Acacia*.

CHAPITRE 3 – VERS L’ACCOMPLISSEMENT DE LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU » SIMONIENNE

1. *Edmond de Goncourt et George Orwell dans les « recherches » proustienne et simonienne : l’écriture ennemie*

La résolution de la *Recherche* dans *Le Temps retrouvé* est précédée par une découverte du protagoniste, qui met temporairement son enquête en veilleuse. Lors de son séjour à Tansonville chez madame de Saint-Loup, pendant la guerre, le protagoniste a accès à « un volume du journal inédit des Goncourt » (*RTP*, IV, 287), dont la lecture lui laisse « une impression assez vive et mêlée, qui d’ailleurs ne devait pas être durable » (*id.*). Cette impression porte sur la littérature, qui lui apparaît alors dénuée de « vérité profonde » (*id.*). Cette absence de vérité, si elle le déçoit, lui rend en même temps « [s]on absence de dispositions pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes, [...] moins regrettable » (*id.*)

On connaît le fameux inédit du *Journal* des Goncourt³⁹⁶ dont le narrateur transcrit un extrait dans *Le Temps retrouvé*, afin de rendre compte de la lecture déterminante faite par le protagoniste. On y retrouve le petit clan Verdurin à

³⁹⁶ Comme l’inédit auquel renvoie le pastiche aurait été écrit par Edmond Goncourt seulement, nous parlerons dorénavant du *Journal de Goncourt*, suivant le texte proustien. Voir sur ce point Jean Milly : « La source principale du pastiche est naturellement le *Journal*, dans le texte de l’édition Charpentier, et particulièrement les volumes VI à IX, correspondant aux années 1878 à 1895, et qui ont été écrits par Edmond seul : c’est d’eux que proviennent la plupart des traits imités » (*Proust dans le texte et l’avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 202). J. Milly montre cependant que Proust se réfère dans son pastiche « à toute l’esthétique des Goncourt » (*id.*) ; la critique révèle, notamment, que la description de la décoration intérieure chez les Verdurin prend source dans *La Maison d’un artiste* (1881), et celle des porcelaines et des bronzes dans l’ouvrage des deux frères sur *Les Maîtresses de Louis XV* (1860) (*id.*).

l'époque où Swann le fréquentait, sous un nouveau jour cependant ; M. Verdurin s'y révèle un fin critique d'art (*id.*), la princesse Sherbatoff femme « d'une intelligence tout à fait supérieure » (*RTP*, IV, 289), le docteur Cottard un « homme tout à fait distingué » (*RTP*, IV, 294) s'exprimant « d'une façon [...] philosophique » (*id.*), Mme Verdurin une poétesse dont la parole seule permet de goûter l'eau de mer de Normandie (*RTP*, IV, 291), et sans laquelle Elstir n'aurait même jamais su peindre une fleur (*RTP*, IV, 292), tout cela pendant que la table des Verdurin devient un défilé de porcelaines et de pièces d'argenterie « comme aucun prince n'en possède pas à l'heure actuelle derrière ses vitrines » (*RTP*, IV, 290).

Ce texte attribué à Goncourt, cité dans les règles de l'art, encadré de guillemets comme un texte étranger inséré dans celui de la *Recherche*, consiste bien sûr en un pastiche de Proust. Ainsi, la quête du protagoniste proustien comprend peu avant son dénouement une rencontre avec le texte d'un auteur réel, pastiché par Proust. Une telle rencontre se produit également, dans des conditions différentes que nous exposerons, sur le parcours du protagoniste simonien : dans la deuxième moitié des *Géorgiques*, juste après l'animation du buste de marbre sur fond musical, le parcours du protagoniste croise celui du personnage nommé O., raconté dans un livre dont le narrateur rend compte en discours indirect libre. Si l'auteur de ce livre n'est désigné que par l'initiale O., celle-ci renvoie indubitablement à George Orwell, le contenu du livre rapporté par le narrateur correspondant très exactement à l'*Homage to Catalonia* de l'auteur britannique. Les deux « recherches » comprennent donc, à un point similaire de leur parcours,

l'intrusion d'un texte étranger qui désigne la production d'un auteur réel (Goncourt ou Orwell)³⁹⁷ ; et dans les deux « recherches » toujours, ce texte étranger (pastiche ou rapporté en discours indirect libre) fait retour sur l'expérience antérieure du protagoniste (dans le milieu Verdurin ou à l'Espagne révolutionnaire). Nous allons nous pencher sur cette intrusion commune aux deux « recherches », et tenter de comprendre le rôle qu'elle y joue ; nous verrons que l'écriture de l'autre s'y définit proprement comme écriture *ennemie*, en quoi elle met au jour un certain combat que livrent les narrateurs.

1.1. *Le pastiche du Journal de Goncourt dans Le Temps retrouvé*

À la lecture du volume inédit du *Journal*, le protagoniste proustien est frappé par la dissemblance entre les êtres décrits par Goncourt et ces mêmes êtres tels qu'il les a connus : « Tout de même, ces êtres-là je les avais connus dans la vie quotidienne, j'avais souvent dîné avec eux, [...] chacun d'eux m'avait paru aussi commun qu'à ma grand-mère ce Basin dont elle ne se doutait guère qu'il était le neveu chéri, le jeune héros délicieux, de Mme de Beausergent, chacun d'eux m'avait semblé insipide ; je me rappelais les vulgarités sans nombre dont chacun était composé... » (*RTP*, IV, 295-296). La littérature apparaît au protagoniste comme une pure illusion : elle embellit abusivement des êtres et des choses qui,

³⁹⁷ La « recherche » simonienne comprend l'intrusion de nombreux « textes » étrangers, notamment la correspondance de la mère et les archives du général L.S.M. Cependant, le texte de O. se distingue franchement en ce qu'il ne constitue pas une archive familiale, mais désigne un texte « public », un livre réel, auquel le narrateur ne fait pas simplement des renvois intertextuels. Le texte de O. est cité et longuement commenté par le narrateur des *Géorgiques* ; surtout, c'est sa forme qui suscite les commentaires, en quoi il jouit d'un statut particulier dans la « recherche » simonienne.

dans la réalité, « dans la vie quotidienne », sont banals et vulgaires. L'absence de dispositions pour les lettres du protagoniste lui apparaît dès lors causée par son incapacité à écouter et à regarder lorsqu'il se trouve en présence des autres (*RTP*, IV, 295). Or il se découvre aussitôt d'autres dispositions, qu'il croit (pour le moment) incompatibles avec la littérature, mais qui le rassurent quant à ses capacités :

D'abord en ce qui me concernait personnellement, mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas. [...] [C]e que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, [...] c'était [...] le point qui était commun à un être et à un autre. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit [...] se mettait tout à coup joyeusement en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors – par exemple l'identité du salon Verdurin dans divers lieux et divers temps – était situé à mi-profondeur, au delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui, comme le chirurgien qui, sous le poli d'un ventre de femme, verrait le mal interne qui le ronge. (*RTP*, IV, 296-297)

Si la littérature, à l'image du journal des Goncourt, « ne rével[e] pas de vérité profonde », le protagoniste possède quant à lui une certaine disposition qui le rend apte à mettre au jour de telles vérités : son esprit atteint « une certaine profondeur » qui échappe à l'observation, laquelle « [s]'arrête » à la surface des choses. En cette profondeur, l'esprit identifie non des traits particuliers à chacun mais des points *communs*, à partir desquels se révèle une « identité ».

Par cette activité « souterraine », en profondeur, le protagoniste parvient à « figur[er] un ensemble de lois » (*RTP*, IV, 297 ; nous soulignons). Si le produit de cette activité peut s'apparenter à celui du portraitiste, il résulte d'une abstraction qui l'en distingue :

Si l'un de ces portraits, dans le domaine de la peinture, met en évidence certaines vérités relatives au volume, à la lumière, au mouvement, cela fait-il qu'il soit nécessairement inférieur à tel portrait ne lui ressemblant aucunement de la même personne, dans lequel mille détails qui sont omis dans le premier seront minutieusement relatés, deuxième portrait d'où l'on pourra conclure que le modèle était ravissant tandis qu'on l'eût cru laid dans le premier, ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique, mais n'est pas nécessairement une vérité d'art.
(*id.*)

Le protagoniste apparente le produit de sa vision à la peinture abstraite, non-figurative, qui devant le modèle s'attarde au volume qu'il occupe dans l'espace et à la lumière qu'il réfléchit, propriétés qu'il partage avec d'autres corps, quels qu'ils soient. La ressemblance avec le modèle, dans ce type de peinture, peut être inexistante : c'est qu'elle ne met pas au jour la vérité du modèle, vérité « documentaire », mais « une vérité d'art ». Le modèle importe peu dans l'activité du protagoniste proustien : il ne sert que de prétexte à établir des « vérités d'art », qui portent sur des lois générales (le volume, le mouvement). C'est cet établissement qui fait la qualité de l'œuvre, quelle que soit la distance qu'elle présente avec le modèle qui lui sert de prétexte. Cette question du modèle apparaîtra par la suite comme l'enjeu principal du commentaire du narrateur.

Le protagoniste remarque que son intérêt pour la réalité quotidienne est conditionnel à sa mise en forme préalable dans l'œuvre d'art : « Que de fois [...] »

je suis resté incapable d'accorder mon attention à des choses ou à des gens qu'ensuite, une fois que leur image m'avait été présentée dans la solitude par un artiste, j'aurais fait des lieues, risqué la mort pour retrouver. » (*id.*) Un homme qui n'apparaît dans la réalité qu'« un simple figurant » (*RTP*, IV, 298) se révèle dans l'œuvre d'art « une *figure* » (*id.*). Le protagoniste semble avoir besoin de cette révélation esthétique pour s'intéresser à ceux qui l'entourent, qui partagent son quotidien. Le narrateur formule alors une alternative qui pose le rapport de l'art à la vie :

[...] peut-être j'aurais pu conclure d'elles [les pages de Goncourt] que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand-chose ; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture au contraire nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande. (*id.*)

En ce qui concerne le milieu Verdurin, le narrateur attribue la distinction que lui confère le *Journal* à la « naïveté » de son auteur :

[...] quand je voyais que les plus curieuses anecdotes, qui font la matière inépuisable [...] du *Journal* de Goncourt, lui avaient été contées par ces convives que nous eussions à travers ces pages envié de connaître, et qui ne m'avaient pas laissé à moi trace d'un souvenir intéressant, cela n'était pas trop inexplicable encore. Malgré la naïveté de Goncourt, qui concluait de l'intérêt de ces anecdotes à la distinction probable de l'homme qui les contait, il pouvait très bien se faire que des hommes médiocres eussent vu dans leur vie, ou entendu raconter, des choses curieuses et les contassent à leur tour. Goncourt savait écouter, comme il savait voir ; je ne le savais pas. (*RTP*, IV, 298-299)

Le regard du protagoniste, qui radiographie les êtres, est indifférent à l'anecdote, dans la mesure où elle ne provient pas de la « profondeur » de celui qui la raconte – ce que Goncourt, dans sa naïveté, ne percevait pas.

Le narrateur constate que le modèle est indifférent à l'œuvre, qui ne doit tirer son élégance et sa beauté que d'elle-même :

Si j'avais compris jadis que ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient un Bergotte (les contemporains le tinssent-ils pour moins homme d'esprit que Swann et moins savant que Brichot), on pouvait à plus forte raison en dire autant des modèles de l'artiste. [...] Les artistes qui nous ont donné les plus grandes visions d'élégance en ont recueilli les éléments chez des gens qui étaient rarement les grands élégants de leur époque, lesquels se font rarement peindre par l'inconnu porteur d'une beauté qu'ils ne peuvent pas distinguer sur ses toiles (*RTP*, IV, 300).

La beauté d'une œuvre tient à une certaine « réflexion » qu'elle produit par rapport à son modèle, et qui prend source dans le talent de l'artiste ; c'est la qualité de cette réflexion, et non celle du modèle, qui confère à l'œuvre sa valeur. Mais la question demeure entière sur l'action qu'opère cette réflexion sur le modèle : en révèle-t-elle la nature véritable, ou rehausse-t-elle indument une réalité médiocre ? Le narrateur se trouve de nouveau face à une alternative : si l'œuvre révèle la nature véritable du modèle, il doit en conclure à « une infirmité de [s]a nature » (*RTP*, IV, 301), se trouvant incapable de saisir par lui-même cette vérité ; si au contraire l'œuvre rehausse une réalité effectivement médiocre, il doit en conclure que ce « prestige [n'est dû] qu'à une magie illusoire de la littérature » (*id.*).

Le pastiche génère une réflexion sur la littérature qui concerne son rapport au réel ; le narrateur y revient constamment sur le genre des mémoires, auquel appartient le *Journal* de Goncourt, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*. Le genre des mémoires, qui devrait être le plus à même de rendre compte de la vie

des hommes, les montre fort différents de ce qu'ils sont dans la réalité – à moins, le doute demeure, que ce ne soit le protagoniste qui les perçoit inadéquatement. Il semble que le protagoniste, après sa lecture du *Journal*, penche davantage du côté de l'illusion de la littérature : il se retire peu après dans une maison de santé où, pendant de longues années, « [c]es idées tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître [s]on regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présent[ent] jamais à sa pensée » (*id.*). Dans l'économie narrative de la *Recherche*, la découverte d'un inédit du *Journal* des Goncourt apporte donc une « conclusion provisoire³⁹⁸ » à la quête du protagoniste : elle persuade temporairement celui-ci de son absence de dons pour la littérature. Or, dans les faits, c'est le contraire qui se passe ; c'est la littérature – une certaine littérature – qui sort dévaluée de la lecture du *Journal*, tandis que le protagoniste s'est découvert des capacités particulières, dont il comprendra plus tard qu'elles ne sont pas incompatibles avec la littérature – une autre littérature.

Le pastiche du *Journal* intervient comme une analepse dans la *Recherche* : alors que le protagoniste se retrouve à Tansonville et revoit les paysages de Combray, qui lui apparaissent bien changés (*RTP*, IV, 266-275), la lecture du *Journal* nous ramène au milieu du petit clan Verdurin, tel que rencontré dans *Du Côté de chez Swann*. Le pastiche produit ainsi un décalage, chronologique, d'abord (il nous ramène en arrière), et stylistique (il nous amène « ailleurs »)³⁹⁹. Sous la plume de Goncourt, en effet, le milieu Verdurin apparaît au protagoniste sous un nouveau

³⁹⁸ Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt. Le pastiche du Journal dans Le temps retrouvé*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1996, p. 4.

³⁹⁹ Voir l'introduction d'Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 4-5.

jour. Ce double décalage introduit dans le texte de la *Recherche*, comme l'établit Annick Bouillaguet, une « distance critique ⁴⁰⁰ », à partir de laquelle il peut se mettre en abyme et se réfléchir. Dans ce retour sur lui-même, il se *situe* par rapport à une certaine norme :

Peut-être [...] était-il temps pour le narrateur de s'aviser que les aubépines, les clochers ou les arbres qui lui avaient adressé des signes ne pouvaient suffire à peupler son œuvre. Nécessité d'ordre à la fois esthétique et structurel : [...] la source de beauté qu'est la nature ne suffit pas à nourrir un livre. Un monde romanesque est aussi un univers de personnages. On peut ainsi lire dans cet ultime pastiche un ultime appel du même ordre que ceux qui ont, jusqu'à présent, jalonné l'œuvre : celui de la littérature. Cette conception certes insuffisante fournit *le nécessaire point de référence par rapport auquel le narrateur devenu écrivain aura à se situer.* ⁴⁰¹

Le pastiche du *Journal* joue un rôle sur le parcours du *protagoniste* (le décourager quant à sa vocation littéraire) ; plus fondamentalement, il permet au *narrateur* de réfléchir son énonciation et de définir sa particularité par rapport à un « point de référence » admis. Dans *Les Géorgiques*, le « compte rendu » du livre de O. – autre livre appartenant au genre des mémoires – génère une réflexion similaire, au sein de laquelle le texte simonien se définit contre une certaine production littéraire. Dans les deux « recherches », l'intrusion du texte étranger comprend une visée éminemment critique mais aussi, nous le verrons, autocritique.

1.2. *Le livre de O. dans Les Géorgiques*

La quatrième section des *Géorgiques* est entièrement occupée par le récit que fait le narrateur de l'aventure de O. Elle commence par la description d'une

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 101-102 ; nous soulignons.

photographie qui situe d'emblée la diégèse en Espagne à l'époque de la guerre civile, en montrant un wagon où figurent, tracés à la craie, « les sigles des deux principaux syndicats ouvriers, l'U.G.T. et la C.N.T., ainsi que des inscriptions à la gloire de la fédération anarchiste ibérique » (G, 259-260). Le narrateur énonce l'aventure de O. à partir d'un livre écrit par celui-ci à son retour de Barcelone ; le titre ni l'auteur de ce livre ne sont nommés par le narrateur, mais le récit désigne clairement *Homage to Catalonia*, de George Orwell, dont certains passages sont cités intégralement dans la traduction française d'Yvonne Davet⁴⁰². L'écrivain Orwell devient un personnage dans *Les Géorgiques*. En rendant compte de son livre, le narrateur déconstruit le texte pour mieux remonter à la source de l'expérience d'où il origine ; O. est replongé au cœur de l'action, pendant que le narrateur cherche à vivifier ses impressions, à mettre au jour son expérience sensible de la guerre, occultée par le texte. Ce faisant, le narrateur laisse libre cours à ses commentaires. Manifestement ironique, il tourne en dérision, avec acharnement, le style de l'auteur⁴⁰³ ; il oppose son entreprise de déconstruction à celle de O., préoccupé par une mise en ordre des événements dont le produit, entre les mains du narrateur simonien, semble vain.

⁴⁰² Pour le relevé de ces citations et des emprunts au texte d'Orwell dans *Les Géorgiques*, voir Cora Reitsma-La Brujeere, *op. cit.*, p. 63-97 ; voir également Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 51-53.

⁴⁰³ N. Piégay-Gros attribue à cette ironie manifeste le retard de la critique dans l'identification puis la problématisation de l'intertexte orwellien dans *Les Géorgiques* : l'ironie du narrateur est si cinglante que le lecteur s'imagine mal qu'il puisse renvoyer à un texte réel (*op. cit.*, p. 54-55). N. Piégay-Gros rappelle que, au-delà du texte même qui renvoie clairement à sa source, Simon a lui-même identifié cette source dans plusieurs entretiens au moment de la parution des *Géorgiques* : « Le ferment pour celui que j'appelle O. a été le reportage, *La Catalogne libre*, dans lequel Orwell a relaté l'aventure qu'il a vécue en Espagne » (« Claude Simon ouvre *Les Géorgiques* », entretien avec Jacqueline Piatier, *loc. cit.*, p. 11 ; voir également « Claude Simon : « J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien avec Claire Paulhan, *loc. cit.*, p. 43).

L'engagement de O. en Espagne est motivé par son idéalisme, dont le narrateur simonien fait ressortir d'emblée la naïveté :

[...] drapeau aux exotiques couleurs de berlingots, de boîte à cigares ou de fruit confits [...] dont la réunion avait signifié, continuait en dépit de tout à signifier dans son esprit justice, liberté, courage, de même que la sentinelle (le factionnaire sous le nez duquel il fourrait un papier qui, s'il (le factionnaire) avait su lire, l'aurait fait immédiatement arrêter) semblait avec son visage de paysan, ses mains terreuses, son opaque et pathétique regard d'analphabète, personnifier, justifier par sa seule existence ce que proclamaient clairement les trois couleurs palpitant dans le ciel d'azur où se balançaient les cimes des hauts palmiers (*G*, 276).

O. participe comme le général L.S.M. à une révolution. Pour le général, cependant, la Révolution française est quelque chose à *faire* ; il ne formule pas les idéaux révolutionnaires, il les incarne dans son action, leur ajoutant tout son poids de géant⁴⁰⁴. La révolution espagnole représente pour O. *la justice*, l'idée même de Justice, qu'elle doit faire descendre dans le monde tangible. O. se retrouve devant le factionnaire au visage de paysan non pas devant un homme, un individu, mais devant l'Injustice elle-même. Sa condescendance involontaire le distingue du général L.S.M., qui est aussi un paysan. O., par opposition avec le général, fait la révolution « sur papier » ; il semble se retrouver constamment en dehors du réel, confiné à la représentation strictement conceptuelle, abstraite qu'il s'en fait⁴⁰⁵. En combat, il se précipite vers « la victoire, la gloire ou la mort » (*G*, 286), il se jette

⁴⁰⁴ Voir la lettre du général à la Convention nationale : « J'ai fait sans peine plusieurs fois le sacrifice de mon opinion : je n'ai pas la prétention d'instruire mes concitoyens ; mais dans cette trop longue question où tout, jusqu'au silence, sera mal interprété, ne pouvant être entendu, j'ai voulu écrire mon opinion, afin que si je sois coupable envers les rois, je le sois entièrement. Louis est-il coupable ?... Presque tout le monde en convient... Eh bien ! s'il est coupable, il faut déchirer la déclaration des droits, ou il faut le punir. Quelle raison peut donc arrêter votre jugement ?... La justice ?... C'est l'outrager que de différer la punition d'un coupable... » (*G*, 180-181)

⁴⁰⁵ Sur ce point, il se rapproche de Pierre, le père de Georges dans *La Route des Flandres*, convaincu d'incarner le progrès de l'humanité en sa situation d'intellectuel descendant d'un paysan analphabète (*RF*, 209).

sur « la Corruption et l'Iniquité elles-mêmes » (*id.*). Son idéalisme est assimilé à un culte religieux, auquel il préside en tant qu'angélique protecteur :

[...] il [...] n'avait pas encore depuis trois mois l'impression de participer à une guerre, lui, l'ange ou l'archange exterminateur qui avait fait tant de chemin non pas seulement pour racheter des siècles de débauche et d'iniquité, comme il était écrit dans le Livre dont son enfance avait été nourrie, mais encore obéir à l'autre Bible dont, à son tour, son adolescence avait été nourrie, œuvre d'un autre Moïse, tout aussi barbu, quoique sans cornes et revêtu d'un complet-veston (*G*, 283).

Plus loin, le narrateur parle de la « secte philosophique » (*G*, 298) à laquelle appartient O., qui a littéralement « foi » en ses idées, qu'il défend d'une manière sectaire.

Au fur et à mesure que se déroule son aventure, O. devient sceptique devant l'inadéquation de son action avec sa conception de l'action révolutionnaire. Posté à la surveillance d'un cinéma qui sert de siège à sa faction, il devient exaspéré par l'attente :

[...] il avait simplement par-dessus la tête de toute cette histoire dont il doutait (en quoi il se trompait encore) qu'elle méritât qu'on l'écrivît avec un H majuscule et qui ne l'intéressait décidément pas [...]. Au bout du compte, [...] il lui semblait de moins en moins probable qu'il participât à une action historique : en tout cas, si action il y avait, elle apparaissait sous une forme, bruyante certes et tapageuse, de non-action, à moins d'admettre (ce qui était après tout possible mais peu exaltant) que l'Histoire se manifeste (s'accomplit) par l'accumulation de faits insignifiants, sinon dérisoires, tels que ceux qu'il récapitula plus tard (*G*, 304).

La déception de O. s'explique par sa conception idéaliste de l'Histoire comme un mouvement progressif résultant d'une série de confrontations. Condamné par le poste qu'il occupe à exercer une « non-action », observant de loin le « grouillement confus d'hommes et de femmes » (*G*, 297), l'explosion des

bombes, le trajet anarchique des coups de feu, O. découvre pour ainsi dire la « face cachée » de l'Histoire, qui lui paraît incompréhensible. L'Histoire tel qu'il la vit, constate-t-il, n'est décrite dans aucun livre – ce pourquoi, précisément, elle lui paraît à la fois incompréhensible et indigne d'arborer le « H » majuscule. Venu « faire l'Histoire », il est confronté au fait que « [p]ersonne ne fait l'histoire, [qu']on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser », comme le dit l'exergue de *L'Herbe*, citant Pasternak. O., cependant, ne peut admettre cette réalité qui est pourtant la sienne, parce qu'il n'a jamais rien *lu* qui la décrive : « [...] aucun des auteurs sélectionnés par Penguin ne s'était apparemment soucié d'écrire un ouvrage (il devait pourtant exister) traitant de cette sorte de situation et qui lui eût permis d'affronter le problème qui se posait, c'est-à-dire de comprendre le pourquoi de ce qu'il était en train de faire là, [...] (puisque [...] aucun événement ne semblait se produire [...]) » (*G*, 302).

O. finira par commettre une véritable action alors qu'il sera envoyé sur le front d'Aragon ; dans les tranchées boueuses qu'il traverse au péril de sa vie, il lance des bombes et est sérieusement blessé au cou par une balle. La « face cachée » de l'Histoire se révèle alors à lui dans toute sa violence :

[...] tout éclata soudain, tout à la fois, [...] si près qu'il pouvait voir et entendre en même temps les flammes, les détonations des départs et les claquements des balles, mais par-dessus tout le tapage insensé, inhumain, des bombes, ce fracas (et plus qu'un fracas : l'air, la terre secoués, déchiquetés) qui, même si on en a déjà l'expérience, frappe celui qu'il assourdit de quelque chose de plus fort encore que la peur : l'horreur, l'ahurissement, le scandale, la soudaine révélation qu'il ne s'agit plus là de quelque chose à quoi l'homme ait tant soit peu part mais seulement la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente (le mélange, la combinaison de quelques poussières inertes, de minerais, de choses extraites de

la terre et s'enflammant pour ainsi dire d'elles-mêmes avec cette démesure des éléments naturels, éclatant, se déchaînant par une sorte de revanche sur l'homme, de vengeance aveugle, démente), et lui aplati de tout son long, écrasé dans cette espèce de cataclysme, d'apocalypse (*G*, 289).

Dans cette restitution de l'expérience de O., le narrateur simonien s'investit pleinement. Ainsi décrite (mélange voire confusion des éléments, enfoncement des corps, brouillage des frontières corporelles), la situation de O. est exactement celle du protagoniste d'*Histoire*, qui, par ailleurs, prend part à la même révolution, dans le même camp. On se rappelle comment l'oncle Charles cherchait à comprendre l'expérience de son neveu à son retour de Barcelone :

... entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de [s]oi comme du ciment brisé des morceaux de vitres, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux de feu, de noir, de bruit et de silence (*Hi*, 152).

O. comme le protagoniste d'*Histoire* font pendant la guerre d'Espagne l'expérience d'une réalité qu'ils n'avaient jamais vécue ni apprise dans aucun livre. Cette réalité dépasse infiniment les mots, dont elle pulvérise les cadres. Les mots, qui pratiquent une séparation, une distinction au sein du réel, ne peuvent décrire une réalité qui résulte de la confusion de toutes choses et de tous êtres.

Abandonné à « la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente », tirant sa vengeance de l'homme qu'elle inclut indifféremment dans sa destruction universelle, O. se retrouve également sur un pied d'égalité avec le cavalier des *Géorgiques*, aussi présent à Barcelone au début de la guerre d'Espagne (*G*, 226-

227). Le retour ultime de toutes choses au chaos originel a été dévoilé au cavalier dès sa jeunesse, alors qu'il fréquentait clandestinement le cinéma parmi les gitans « entass[és] aux “ populaires ” » (*G*, 208) ; projeté dès la sortie du cinéma sur les champs de bataille, il expérimente directement cette vérité, qui lui apparaît dans toute sa puissance de destruction⁴⁰⁶. O. comme le cavalier des *Géorgiques*, comme le protagoniste d'*Histoire* également, d'après l'extrait cité précédemment, sont projetés par la guerre dans la même matière libérée, réduite à elle-même, exécutant la destruction à laquelle elle destine toutes choses et tous êtres. O., cependant, ne semble pas comprendre cette vérité ; ou, plutôt, il cherche désespérément à la comprendre, par où précisément il ne la comprend pas. L'expérience de la guerre est in-compréhensible, surpassant infiniment les catégories de la rationalité, y compris celle du Temps, qu'elle abolit.

Démobilisé en raison de sa blessure au cou, O. retourne en Angleterre et « entreprend de rédiger le livre où il retrace ce qu'il a vécu depuis le moment où il est parti, environ sept mois plus tôt, et celui où il se retrouve, à peu près physiquement intact [...] mais nerveusement réduit à la condition d'un homme réveillé en sursaut par un cauchemar » (*G*, 310). Il se trouve alors dans un état d'« hébétude qui ne cessera de croître » (*id.*) ; c'est afin de contrer cet état mental qu'il se met à écrire :

⁴⁰⁶ Voir infra, Chapitre 2, « Fondement du sujet transgénérationnel simonien » ; le narrateur compare le passage de O. en Espagne à une régression temporelle, en quoi son expérience se compare encore à celle du garçon dans le cinéma, auprès des gitans, « délégation vivante de l'humanité originelle, inchangée » (*G*, 208) : « [...] il glisse de haut en bas sur la carte [...] sans se rendre compte qu'au fur et à mesure qu'il descend vers le sud il effectue dans le temps un parcours inverse, remonte à toute vitesse l'espace de plusieurs siècles pour être précipité dans un univers où aucune des notions, aucun des mots qui le constituent n'ont de sens » (*G*, 319).

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure *il s'en dégagera un sens cohérent*. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. (*G*, 310-311 ; nous soulignons)

Le lecteur des *Géorgiques*, familier de l'éclatement et de l'« entretissage » des chronologies, du bouleversement de la syntaxe au profit des « priorités d'ordre affectif », de la « foudroyante discontinuité » dans laquelle s'enchaînent les événements, reconnaît immédiatement la vanité du projet de O. Le narrateur perçoit cette vanité dans le texte même, qui lui semble aboutir sur une impasse :

[...] au fur et à mesure qu'il écrit son désarroi ne cessera de croître. À la fin il fait penser à quelqu'un qui s'obstinerait avec une indécourageable et morne persévérance à relire le mode d'emploi et de montage d'une mécanique perfectionnée sans pouvoir se résigner à admettre que les pièces détachées qu'on lui a vendues [...] ne peuvent s'adapter entre elles ni pour former la machine décrite par la notice du catalogue, ni selon toute apparence aucune autre machine, sauf un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien, sinon à détruire et tuer, avant de se démantibuler et de se détruire lui-même. » (*G*, 311)

Le récit de O., malgré tous ses efforts, ne parvient pas à donner un sens au cours de l'Histoire, et pour cause : ce cours est chaotique et imprescriptible, suivant le mouvement d'une machine détraquée, inapte à tout sauf à la destruction et, ultimement, l'autodestruction. Tenter de contrôler ce cours imprescriptible au sein d'une organisation syntaxique est une entreprise vaine.

Cet effort de rationalisation confère à l'écriture de O. un caractère proprement *oral*. Dès le départ, le compte rendu de son livre est scandé par les « *raconta-t-il* », par lesquels le narrateur à la fois se reporte à une source extérieure et dévalue

la valeur littéraire de cette source : « Heureusement, raconta-t-il, c'était juin » (*G*, 263) ; « [...] réflexes [...] commandés [...] non plus, comme il le raconta, par un cerveau en proie [...] » (*G*, 263-264). Il faut comprendre l'incise à la lettre, car le texte de *O.* est un texte « parlé » : « Il essaie de *faire comprendre* cela. Visiblement *il écrit (ou plutôt il parle)* à l'intention d'un certain public » (*G*, 314 ; nous soulignons). C'est la volonté de mise en ordre de *O.*, en vue d'une communication, qui change son écriture en parole. Le narrateur substitue à plusieurs reprises le verbe « parler » au verbe « écrire » en commentant le travail de *O.* : « Assis là à sa table, ce sera *comme s'il parlait tout haut* dans le silence, s'interrompant peut-être de temps à autre pour porter la main à son cou, [...] s'assurer qu'il n'a pas rêvé, puis se remettant à *écrire, ou plutôt à parler* de sa *voix blanche, voilée* » (*G*, 314-315 ; nous soulignons ; voir également 326, 332). L'oralité de l'écriture de *O.* fait de son livre un reportage, indifférent au support qui le transmet, et de son auteur non un écrivain mais un journaliste :

[...] il s'efforce (feint ?) de se borner aux faits [...], étayant son récit de juste ce qu'il faut d'images pour que celui-ci n'ait pas la sécheresse d'un simple compte rendu, lui conférant plus de persuasion, de crédibilité, par plusieurs notations de ces détails, de ces « choses vues » dont tout bon *journaliste* sait qu'elles constituent les meilleurs certificats d'authenticité d'un *reportage*, d'autant qu'elles s'insèrent dans une *forme d'écriture qui se présente comme neutre* (il recourt à des phrases courtes, il évite dans la mesure du possible les adjectifs de valeur et d'une façon générale tout ce qui pourrait ressembler à une interprétation partisane ou tendancieuse des événements, *comme s'il n'y avait pas été étroitement mêlé mais en avait été un témoin sans passion*, seulement soucieux d'information (*G*, 314 ; nous soulignons).

Les mots de *O.*, comme ceux d'un journaliste, visent à être adressés à un public. *O.* s'adresse lorsqu'il écrit (ou plutôt parle) à un « invisible auditoire » (*G*, 315 ; voir également 326) ; le lien qu'il vise à établir n'est pas celui d'auteur à lecteur

mais d'émetteur à récepteur. Dans ce lien, les deux partis sont indistincts : « [...] son invisible auditoire [...] à la fois incrédule et attentif, composé de personnages qui sont à quelques variantes près comme *autant de copies conformes de lui-même*, coulés dans le même moule de cette éducation rigoriste et puritaine peuplant les collèges et les bâtiments gothiques couverts de lierre des vieilles universités » (*G*, 315 ; nous soulignons).

L'on se rappelle de ce que disait Proust du langage quotidien, en comparaison avec le langage de l'artiste :

[...] n'est-ce pas que ces éléments, tout le résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, *que la causerie ne peut transmettre [...]*, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de *laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt*, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître [...] ? (*RTP*, III, 762)

L'écriture de O. se maintient dans le cadre étroit de la « causerie », où « ce que chacun a senti » reste « au seuil des phrases », avant de sombrer dans l'oubli. O., à l'extrême opposé des narrateurs proustien et simonien, conçoit comme un « certifica[t] d'authenticité » l'enfouissement volontaire de ce « senti », qu'il cherche à réprimer. Aussi, il s'adresse de « sa voix *blanche, voilée* », déconnectée de tout affect à un auditoire composé de personnages identiquement « voilés », dépouillés de toute trace de singularité, in-affectables ; son « écriture qui se présente comme neutre » (*G*, 314) donne lieu à une « causerie », un échange *oral* au sein duquel aucune communication véritable ne peut s'établir. Le livre de O. transmet un message dans un code préétabli, transmission pour l'efficacité de

laquelle l'émetteur comme le récepteur doivent s'abstraire de leur condition d'individu *sentant*.

L'écriture simonienne, comme l'écriture proustienne, tente de mettre en mots ce « résidu réel » qui ne peut se transmettre dans le langage quotidien, et en lequel se manifeste authentiquement le sujet. Dans un article qui porte sur l'insertion du texte orwellien dans *Les Géorgiques*, Michel Bertrand définit le travail de O. comme une « littérature du dire, qui affirme ouvertement sa visée pragmatique, [et] *occulte la sensation au profit de l'explication*. Littéralement, elle constitue une trahison vis-à-vis de ce qu'est l'écriture, de ce que doit être l'écriture.⁴⁰⁷ » L'erreur de O. consiste à vouloir à tout prix donner un sens à l'aventure espagnole, et, à cette fin, à occulter son expérience propre. M. Bertrand remarque que cette erreur n'a pas été commise par le troisième « écrivain » des *Géorgiques*, le général L.S.M. Celui-ci, à la fin de sa vie, alors qu'il relit l'un après l'autre ses écrits passés, que Batti lui apporte sur la terrasse où il « passe le temps », projette d'écrire ce qui n'a pas encore été écrit, de combler les vides qui demeurent entre les traces fragmentaires de sa vie qui défilent devant lui. Or la vieillesse le contraint d'abandonner ce projet : « ... la page à peine entamée devant lui, le bras pendant, les doigts encore serrés sur la plume, immobile, comme si la colossale carcasse malmenée depuis des années [...] cérait, renonçait, [...] se refusait même à continuer de tracer des mots sur une feuille de papier, restant donc là,

⁴⁰⁷ Michel Bertrand, « De *Hommage à la Catalogne aux Géorgiques* : “ Et où irez-vous ? ” », *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 5 : *Les Géorgiques : une forme, un monde*, dir. Jean-Yves Laurichesse, 2008, p. 100-101 ; nous soulignons.

sans mouvement » (*G*, 376). Peut-être, suppose le narrateur, le général interrompt-il son écriture parce qu'il entend un autre appel, plus fort, celui de la nature à laquelle il abandonne ses sensations : « [...] et peut-être n'était-ce pas la fatigue qui avait arrêté la main, fait abandonner la page aux trois quarts vierge : simplement le coucou, le merle, le parfum des prés... » (*G*, 379) Une fois décidé à mettre en œuvre les archives de son ancêtre, le vieil homme se retrouve devant le même problème, à savoir celui de la mise en ordre de cette masse de documents hétéroclites. Comme l'établit M. Bertrand, « le narrateur perçoit rapidement [que] ce qu'il faut retenir de ce fatras de papiers, c'est précisément qu'il n'y a rien à en comprendre ⁴⁰⁸ », ce qu'avait peut-être déjà compris le général.

Abandonnés à leur désordre et leur dispersion, les documents du général confirment l'état d'errance qui a caractérisé pour l'essentiel son parcours, que son descendant retrace comme tel. M. Bertrand remarque que la question fatidique du général adressée à l'armée de Sambre et Meuse : « *Et où irez-vous ?* », qui trouve un écho si particulier pour son descendant combattant sur les mêmes lieux plus de cent ans plus tard, résonne aussi parfaitement avec son propre parcours, dont elle questionne le but : « [...] l'interrogation s'adresse à L.S.M. lui-même, car son existence fut dans les faits une longue errance dont rend compte le récit fragmenté des *Géorgiques* ⁴⁰⁹ ». La question du général, tout aussi bien, s'adresse à O., traqué dans les rues de Barcelone « comme du simple gibier » (*G*, 264), comme un lapin par un chasseur ou plutôt comme un rat par un exterminateur (*G*,

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 107.

266)⁴¹⁰. La fuite ne paraît pas avoir d'autre but qu'elle-même, car O. ne sait comment s'échapper : « [...] se cacher ne menait en définitive à rien d'autre que continuer à se cacher » (*G*, 272). O., contrairement à L.S.M. et son descendant devenu un vieil homme, compte sur l'organisation chronologique et syntaxique pour déterminer a posteriori le sens de son expérience erratique :

O. s'efforce d'extraire une signification de son étrange odyssee et progressivement il va dégager une orientation qui ordonnera son parcours selon une progression chronologico-logique. L.S.M., lui, laisse en l'état les cycles de sa vie et, durant la dernière année de son existence où il demeure sédentaire dans son château, se laisse gouverner par le cycle des saisons. Cet état de fait [...] laisse demeurer intacte l'interrogation fondamentale, *Et où irez-vous ?*⁴¹¹

M. Bertrand pose que c'est précisément le désordre des archives de L.S.M., leur manque de forme qui permet la cohabitation avec d'autres textes, parmi lesquels il entame un véritable *dialogue*⁴¹². Le récit de O., au contraire, ne permet pas *de lui-même* la cohabitation ; c'est pourquoi le narrateur des *Géorgiques*, « afin de briser le sens – au double sens du terme – dont rétrospectivement O. a doté son récit, [doit] se réapproprier les éléments de ce récit et les réécrire.⁴¹³ » En rendant compte de l'aventure de O. d'après le livre qu'il a écrit pour en témoigner, le narrateur cherche à retrouver les traces de son expérience sensible, gommée par l'écriture (ou plutôt la parole), et à les redéployer. Selon M. Bertrand, Simon procède ainsi à une réorientation du travail de O. : à une écriture qui se situe « de manière *rétrospective* par rapport aux éléments relatés⁴¹⁴ », il oppose une écriture

⁴¹⁰ C'est aussi « à titre de gibier » que le cavalier a fait ou plutôt « subi » la guerre, comme le déclare l'oncle Charles (*G*, 446).

⁴¹¹ Michel Bertrand, « De *Hommage à la Catalogne aux Géorgiques* : “ Et où irez-vous ? ” », *loc. cit.*, p. 108.

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 111 ; nous soulignons.

« *prospective*⁴¹⁵ », qu'il pose comme seule forme possible – authentique – de l'écriture mémorielle. La « littérature du dire », en somme, est le fruit d'une écriture rétrospective, opposée à une littérature proprement *écrite*, fruit d'une écriture prospective (« à la recherche de... »).

1.3. « *Notation* » et « *explication* » : défauts d'une littérature de l'échange

Dans les deux « recherches », l'intrusion d'un texte étranger fait retour sur un univers déjà rencontré dans la diégèse : le milieu Verdurin, l'Espagne révolutionnaire. Certes, l'expérience de O. ne correspond pas tout à fait à celle du protagoniste simonien. O. s'engage par conviction dans les milices du POUM et combat sur le front d'Aragon au printemps 1937 ; le protagoniste d'*Histoire*, quant à lui, est un simple sympathisant républicain qui se retrouve pris dans une fusillade face aux anarchistes. Il n'y a pas d'effet de trompe-l'œil dans la « recherche » simonienne : dans *Le Temps retrouvé*, Proust produit ironiquement un faux qu'il donne pour vrai ; dans *Les Géorgiques*, Simon cite un texte vrai (dans sa traduction) qu'il déconstruit et commente ironiquement. Dès lors, le « retour sur la matière » ne peut être le même chez Proust et Simon : le premier monte de toutes pièces son pastiche, les contraintes d'imitation se situant essentiellement sur le plan stylistique ; le second doit rendre compte d'un *livre* réel – et non reproduire un *style* réel. S'il y a trompe-l'œil dans la « recherche » simonienne, il s'agit en quelque sorte d'un trompe-l'œil inversé : le livre d'Orwell, non nommé, est déconstruit et commenté avec une telle ironie que le

⁴¹⁵ *Id.* ; nous soulignons.

lecteur le prend pour un faux. Si l'expérience de O., donc, ne correspond pas exactement à celle du protagoniste simonien, elle la recoupe cependant essentiellement dans les sentiments irrépessibles d'horreur et d'incompréhension qu'elle engendre. Ce sont précisément ces sentiments que Simon cherche à mettre au jour en rendant compte du texte d'Orwell : « [...] en grattant les chromos dont le romancier anglais a enluminé son récit, Simon retrouve intactes l'oppression, l'angoisse et surtout l'incompréhension qui l'ont étreint durant son séjour barcelonais ⁴¹⁶ ». M. Bertrand remarque par ailleurs que Simon accorde une place marginale aux chapitres du texte orwellien qui se déroulent sur le front d'Aragon ; il s'attarde à l'expérience barcelonaise d'Orwell, parce qu'elle lui permet de revenir sur la sienne, qu'il a déjà mise en œuvre ⁴¹⁷. Ainsi, quoique de manières différentes, les « recherches » proustienne et simonienne introduisent un texte étranger dans leur corps, plus exactement une *écriture* étrangère, qui dévoile d'une nouvelle manière une matière (diégétique, sensible) déjà vue. Par ce dévoilement, elles portent un regard autoréflexif qui soulève directement la question de la vision. En quoi ce regard autoréflexif et les questions qu'il soulève concourent-ils à la résolution éventuelle de la « recherche » entreprise ?

Les travaux de J. Milly sur la genèse du pastiche du *Journal* ont établi que

Proust prévoit dès l'origine le rôle de son pastiche dans la *Recherche*. Son rôle, avant même sa place : car les ébauches sont d'abord écrites isolément, et se trouvent prises, par hasard semble-t-il, dans un développement sur le chagrin qui suit la mort d'Albertine. [...] Mais malgré [quelques] hésitations matérielles, l'écrivain sait parfaitement le pourquoi du pastiche, sa signification

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 110.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

dans la structure du roman. Les commentaires du brouillon sont clairs à cet égard.⁴¹⁸

L'un de ces commentaires, « kapitalissime », attribue comme fonction au pastiche la confrontation de deux *visions* : « Ceci qui est Kapitalissime pourrait être mis avant ou après le pastiche de Goncourt [...]. [...] La courte vue que nous avons des autres ne doit pas être celle du romancier, mais rendre ce que cette vue a de court en montrant des parties qui lui sont cachées peut être un des objets du romancier.⁴¹⁹ » De fait, le pastiche oppose deux visions, dont l'une révèle l'infériorité, l'étroitesse de l'autre. La vision qui ressort comme étant supérieure est la vision « en profondeur », « radiographique » du protagoniste : celui-ci, « privé de dons d'observation réaliste, [...] saisit entre les choses des *similitudes*, des rapports, qui lui ouvrent une autre dimension, celle du général.⁴²⁰ » La « courte vue » de Goncourt correspond par son étroitesse à celle de O. Les narrateurs proustien et simonien imputent à Goncourt et à O. la même « naïveté » (*RTP*, IV, 296, 299 ; *G*, 333), c'est-à-dire la même propension à ne voir des choses que ce qui en apparaît immédiatement, tandis que la réalité se trouve *sous* cette apparence.

En pastichant le *Journal*, Proust renvoie plus largement au style des frères Goncourt, par rapport auquel il cherche à situer le sien propre. Ce style est le résultat de « l'écriture artiste », dont Jean Milly a relevé les principaux procédés,

⁴¹⁸ Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 207.

⁴¹⁹ Marcel Proust, *Cahier 55* (NAF 16 695), cité par Jean Milly, *op. cit.*, p. 200 ; J. Milly reproduit entièrement les deux ébauches du pastiche et les commentaires qui les accompagnent (p. 187-202).

⁴²⁰ Jean Milly, *op. cit.*, p. 207 ; l'auteur souligne.

afin de comprendre les enjeux de leur reproduction par Proust⁴²¹. Au-delà des procédés lexicaux et syntaxiques, J. Milly établit que l'écriture artiste est « orienté[e] vers la notation immédiate de la sensation ou de l'impression⁴²² » ; elle présente la « réalité [...] comme objective, coupée de l'activité humaine et de la temporalité⁴²³ ». Goncourt, comme Orwell, vise une littérature où « l'activité humaine » est inapparente, où le travail de l'écriture est orienté vers son effacement ; O. de même, « racont[e] [...] toujours sur un même ton égal, détaché, tout juste empreint parfois d'un léger agacement, mais sans révolte ni colère, comme si ces choses étaient arrivées à un autre ou s'il rédigeait à l'usage de quelque commission parlementaire ou de quelque comité philanthropique un de ces rapports » (*G*, 345). Le *Journal* comme le livre de O. se donnent comme la réalité même, tout juste « notée » par l'écrivain conçu comme un scripteur.

La vision de Goncourt est réaliste et se traduit dans une « littérature de notations » ; celle de O. est « rationalisante », et se traduit dans ce qu'on pourrait appeler une « littérature de l'explication ». Les deux visions ont en commun de maintenir leur activité à la *surface* des choses, dans un même souci d'objectivité, de transmission à l'état brut. Proust et Simon opposent à cette vision un travail en *profondeur*, prospectif, qui doit mettre au jour une nouvelle matière, cachée *sous* la surface. C'est ce qu'affirme le narrateur dans le *Temps retrouvé*, où il revient sur la littérature « de notations » : « Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est *sous de petites choses comme celles qu'elle*

⁴²¹ *Ibid.*, p. 204-206.

⁴²² *Ibid.*, p. 206.

⁴²³ *Id.*

*note que la réalité est contenue [...] et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ? » (RTP, IV, 473 ; nous soulignons) En cette profondeur où se « dégage » la réalité, le narrateur proustien découvre des similitudes ; des rapports s'établissent entre les êtres et les choses, susceptibles de fonder une identité. Le travail prospectif du narrateur simonien met au jour de tels liens : il cherche l'expérience vécue *sous* les événements parce que c'est dans cette expérience que peuvent être tissés des liens entre les hommes, en lesquels s'établit une identité. C'est grâce à une telle communauté d'expérience, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, que le vieil homme est parvenu à fonder son origine dans le parcours de son ancêtre. L'oncle Charles l'avait annoncé par avance à son neveu en lui léguant les archives : « “[...] *Peut-être es-tu encore trop jeune, mais plus tard... Quand tu seras vieux toi-même. Je veux dire quand tu seras capable non pas de comprendre mais de sentir certaines choses parce que tu les auras toi-même éprouvées... [”]* » (G, 445 ; nous soulignons). L'oncle Charles, commente M. Bertrand, requiert « [...] non une appréhension intellectuelle, mais une approche sensible fondée sur l'expérience.⁴²⁴ » C'est bien cette approche qui fait défaut à O.*

Les écritures respectives de Goncourt et d'Orwell ont en commun d'être associées dans les deux « recherches » à une forme d'oralité. L'association est formulée explicitement dans le texte simonien, où O. n'écrit pas mais parle, s'exprime non pas par la plume mais par la voix, pour un auditoire et non pour des lecteurs.

⁴²⁴ Michel Bertrand, « De *Hommage à la Catalogne* aux *Géorgiques* : “ Et où irez-vous ? ” », *loc. cit.*, p. 106.

Goncourt, quant à lui, recourt abondamment à *l'anecdote* pour consigner la « vie littéraire » de son époque, dont le *Journal* veut transmettre la mémoire. C'est peut-être, suppose le narrateur, ce penchant pour l'anecdote qui le fait se méprendre sur les êtres, ceux-ci pouvant tenir de manière distinguée des propos qu'ils ont entendus prononcés comme tels par quelqu'un d'autre, et qui, conséquemment, ne garantissent en rien leur propre distinction (*RTP*, IV, 298-299). Comme l'a montré A. Bouillaguet, les *Mémoires de la vie littéraire* sont sous-tendus par une conception de l'Histoire où la conversation a la plus grande place⁴²⁵. Edmond de Goncourt écrit dans le *Journal* : « Il n'y a qu'une biographie, la biographie parlée, celle qui a la liberté, la crudité, le débinage, l'enthousiasme sincères de la conversation intime. C'est cette biographie-là, que nous avons tentée, dans ce journal, de nos contemporains.⁴²⁶ » Selon Goncourt, la meilleure biographie, l'écriture de la vie la plus adéquate procède d'une saisie de l'oralité ; la vie doit s'écrire – devenir mémoire – par l'écriture de ce qui est *dit*, car c'est dans ce « dire » qu'elle réside. On comprend dès lors l'intérêt de Goncourt pour l'anecdote.

L'anecdote renvoie à un système de *l'échange* dans lequel les êtres ne sont pas impliqués ; elle circule d'un être à l'autre, indifférente au sujet qui la raconte ; en elle, le lien entre les mots et le sujet duquel ils émanent est coupé. Le livre de O. participe d'un tel système de l'échange : son texte « parle » comme si son auteur « avait été un témoin sans passion, seulement soucieux d'information » (*G*, 315)

⁴²⁵ Voir Annie Bouillaguet, *op. cit.*, p. 53-54.

⁴²⁶ Edmond de Goncourt, « 27 mars 1872 », *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 1956, vol. X : 1871-1875, p. 83.

face aux événements. C'est ainsi qu'il s'adresse à un auditoire « composé de personnages qui sont à quelques variantes près comme autant de copies conformes de lui-même » (*id.*). Le langage « codé » qu'utilise O. réfrène, bâillonne sa singularité, le transformant ainsi que ses auditeurs en des machines :

[...] eux-mêmes [O. et ses camarades fuyant la police dans Barcelone] sans doute [...] avaient peut-être oublié [...] leur véritable identité, n'avaient en fait plus d'identité depuis longtemps, pas plus que n'en peuvent avoir des machines dressées et programmées à l'aide de fiches perforées où étaient transposées en langage codé quelques formules tirées d'un amalgame de préceptes philosophiques et de recettes de police (*G*, 340).

Proust et Simon opposent à ce système de l'échange, que reproduisent les écritures de Goncourt et de O., l'établissement, toujours inédit, d'une *communication*. Dans la communication, quelque chose est « mis en *commun* », partagé, et non simplement échangé. Ce « quelque chose » de plus qui fait la communication, c'est la singularité du sujet communicant, impliqué dans le langage – l'écriture. « Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer [ou prospecter], à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-mêmes que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous et que ne connaissent pas les autres » (*RTP*, IV, 459) ; un tel objet mis au jour par un travail en profondeur peut être communiqué, mis en *commun*. Alors, le récepteur, c'est-à-dire le lecteur le reçoit en prenant contact avec sa propre singularité :

L'écrivain ne dit que par une habitude prise dans le langage insincère des préfaces et des dédicaces : « mon lecteur ». En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. (*RTP*, IV, 489-490)

Tandis que, dans l'échange, chacun est distant à la fois de soi-même et de l'autre, les individus faisant abstraction de leur singularité pour mieux échanger le code, la communication met le sujet en relation avec l'autre et avec soi-même, à travers une matière présentée singulièrement, et qui doit être reçue comme telle.

L'enjeu du pastiche du *Journal*, dans la diégèse de la *Recherche*, consiste en l'établissement de la valeur de la littérature : le prestige de celle-ci (en l'œuvre de Goncourt) est-il illusoire et la réalité effectivement médiocre, ou est-ce le protagoniste qui voit mal la réalité – et ne peut donc devenir écrivain ? Le narrateur pose cette question, que le texte cependant détourne ; car tandis que le protagoniste se persuade de son absence de dons, le narrateur nomme et définit les capacités en vertu desquelles il entreprendra son travail sitôt sa vocation découverte. Le pastiche prépare cette découverte en faisant ressortir a contrario l'esthétique du narrateur. Le véritable enjeu du pastiche, dès lors, consiste à *situer* cette esthétique ; si cette « situation » joue un rôle important, « kapitalissime », c'est qu'elle est à la fois critique et autocritique.

En pastichant « l'écriture artiste », Proust emprunte à Goncourt une manière de voir qui n'est pas sans rappeler la sienne : « Une manière essentiellement esthétique, fondée sur la délectation et la référence constante aux arts. [...] La réalité[, dans le pastiche,] est immédiatement perçue comme réalité d'art. Ce point de vue n'est pas étranger à Proust⁴²⁷ », affirme J. Milly. Le protagoniste ne remarque-t-il pas qu'il tend à ne s'intéresser au réel que lorsque l'art lui en a

⁴²⁷ Jean Milly, *op. cit.*, p. 203.

montré l'image (*RTP*, IV, 297) ? « Il y a chez [Proust], comme chez Goncourt, poursuit J. Milly, une orientation du jugement vers la recherche de la beauté, cette indifférence, en matière esthétique, aux critères doctrinaux, moraux, sociaux. Il convient de souligner cette parenté, même si en définitive il la rejette. Goncourt et Ruskin représentent, parmi ses modèles, la tentation de l'esthétisme.⁴²⁸ » L'écriture de l'autre, pastichée, tournée en dérision et rejetée, porterait ainsi les traces de sa propre écriture, par où le pastiche accomplirait une fonction « exorcisante ». Ce dernier terme prend tout son sens dans la « recherche » simonienne, où le compte rendu du livre de O. exorcise un véritable fantôme : Georges.

1.4. *L'écriture ennemie*

À travers le livre de O., Simon remet en œuvre l'expérience espagnole telle qu'il l'a décrite dans *Histoire*, mais également dans *Le Palace* (1962), roman que nous avons exclu de notre corpus parce qu'il n'est pas narré par le même narrateur-écrivain qu'*Histoire*, *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, et n'exploite pas la matière familiale (le roman de l'écriture et le roman familial sont indissociables chez Simon ; c'est de pair qu'ils poursuivent l'entreprise proustienne). Le récit du *Palace* est centré sur un épisode passé de la vie d'un homme : son bref séjour, alors qu'il était étudiant, dans une ville portuaire d'Espagne en pleine révolution. Revenu sur les lieux vingt ans plus tard, l'ancien étudiant constate combien la ville, son décor et ses habitants ont changé, tandis que les souvenirs de son séjour

⁴²⁸ *Id.*

passé l'envahissent. Plus qu'à *Histoire*, où l'expérience révolutionnaire se résume à l'épisode de la fusillade sur une place de Barcelone, c'est au *Palace* que fait écho le livre de O. dans *Les Géorgiques*. L'ancien étudiant, en effet, cherche à faire la lumière sur des épisodes obscurs de son expérience passée, notamment l'assassinat de Santiago et l'enlèvement dans des circonstances mystérieuses de l'Américain. Le roman est scandé par la question « Mais comment était-ce ? comment était-ce ? » (*P*, 134, 135, 174, 212) M. Bertrand pose que cette volonté de l'ancien étudiant d'expliquer les événements demeurés dans sa mémoire à l'état fragmentaire le rattache au personnage de O. Comme ce dernier, avec certes moins de zèle et « supportant » davantage l'irrésolution, l'ancien étudiant cherche à réintroduire les événements dont il a été témoin dans un enchaînement *causal*. *Les Géorgiques*, poursuit M. Bertrand, consacrent l'abandon d'une telle recherche – pour en poursuivre une autre, ajouterions-nous –, car,

la correspondance [...] de L.S.M. l'atteste, ce type de question est condamné à demeurer sans réponse. Aussi, de manière dérisoire, dans *Les Géorgiques* le narrateur en est-il réduit à reproduire de manière quasiment similaire la séquence au cours de laquelle l'étudiant se livrait à une course éperdue pour obtenir des informations sur son compagnon disparu [...] ⁴²⁹. Les séquences espagnoles des *Géorgiques* s'articulent relativement à celles du *Palace* sur le mode du complément, jamais sur celui de l'approfondissement, et encore moins sur celui de l'explication. ⁴³⁰

« Complément » au *Palace*, *Les Géorgiques* substituent à la question « Comment était-ce ? » celle que pose le général à l'armée de Sambre et Meuse, et qui fédère les parcours des trois personnages principaux : « *Et où irez-vous ?* » La différence

⁴²⁹ M. Bertrand fait référence à la séquence finale du *Palace* (177-230), dont certains passages sont reproduits dans la quatrième section des *Géorgiques* (275-279).

⁴³⁰ Michel Bertrand, « De *Hommage à la Catalogne* aux *Géorgiques* : “ Et où irez-vous ? ” », *loc. cit.*, p. 109.

principale entre les deux questions, remarque M. Bertrand, c'est ce que la seconde est conjuguée au futur : Simon opère de la sorte « une inversion de perspective en déplaçant l'axe de référence du passé vers le futur. ⁴³¹ » La « vérité » du passé se situe non pas en arrière, dans le retour sur les événements, mais dans l'avenir, dans le *travail* de prospection qui la mettra en lumière.

Il convient de prolonger l'analyse de M. Bertrand, et de remonter plus loin pour comprendre le rôle que joue le livre de O. dans la « recherche » simonienne. Comme le remarque le critique, l'ancien étudiant du *Palace* pose des questions qui le rapprochent de Georges dans *La Route des Flandres*. Georges, plus encore que l'ancien étudiant, et comme O., cherche à tout prix à « dégag[er] un sens » (G, 312) des événements qui ont constitué son passé. C'est cette quête qu'il entreprend, en tant que protagoniste, auprès de Corinne, dont il espère qu'elle lui apprendra la vérité sur de Reixach ; et c'est cette même quête qu'il poursuit, en tant que narrateur, alors qu'il élabore un scénario mythique destiné à conférer à cette relation le caractère salvateur qu'elle n'a pas eu dans la réalité. O. renvoie au protagoniste d'*Histoire*, à celui du *Palace*, mais plus fondamentalement à Georges, dont il finit effectivement par revêtir l'apparence fantomatique.

Dès le départ, le narrateur des *Géorgiques* décrit la situation de O. en des termes qui l'associent explicitement à celle de Georges dans *La Route des Flandres* : « [...] séparé [O.] de la place, des autobus, des bruits eux-mêmes, par une sorte de vitre, une *pellicule de fatigue, comme de la cire ou de la paraffine qu'il peut*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 111.

sentir se craqueler sur son visage, coupante le long des rides, comme un moule, comme s'il était recouvert d'une seconde peau *l'isolant* » (G, 265 ; nous soulignons). Le cavalier, dans la première section des *Géorgiques*, portait cette même « pellicule de fatigue » sur son visage : « Il éprouve la sensation d'être séparé du monde extérieur par la pellicule craquelée et brûlante que forment sur son visage non seulement la saleté mais encore son état d'extrême épuisement. » (G, 52-53) Via le cavalier, c'est à Georges que renvoie la « pellicule de fatigue » qui isole O. La comparaison de la pellicule à de la « paraffine », son « craquèlement » au niveau des « rides », son caractère « isolant », tous ces éléments de la description de la pellicule de O. reprennent exactement le texte de *La Route des Flandres* : « [...] cherchant sans doute à percer cette *pellicule cette croûte que je pouvais sentir sur mon visage comme de la paraffine, se craquelant aux rides, opaque, m'isolant*, faite de fatigue de sommeil de sueur et de poussière » (RF, 44 ; nous soulignons ; voir également 37).

Georges, contrairement au narrateur qui entame sa quête au début d'*Histoire*, assis à sa table de travail, n'est pas un narrateur qui écrit ; aussi son énonciation porte-t-elle les traces de l'oralité⁴³². Il semble que, en mettant O. en relation avec Georges, Simon associe l'écriture de l'écrivain britannique à sa propre écriture – une de ses formes passées. Si O. se retrouve sur le front dans une situation qui l'apparente au protagoniste d'*Histoire*, au cavalier des *Géorgiques* et à Georges, il partage également avec le *narrateur* simonien une situation *d'écriture*. Au milieu

⁴³² Voir Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres, op. cit.*, p. XXVII-XXVIII.

de la quatrième section des *Géorgiques*, le narrateur, après avoir « gratt[é] les chromos dont [O.] a enluminé son récit », pour reprendre les termes de M. Bertrand, parvient à remonter à l'origine du livre : il imagine O. au moment où, tout juste revenu de Barcelone, il se met à l'écriture, bouleversé par son expérience mais désireux de la mettre en forme et de la partager. Le narrateur demande de « se le figurer » dans cette situation d'écriture : « Se le figurer donc, *assis* devant une table (il ne dit pas où, sauf que c'était de nouveau l'Angleterre), la table *peut-être* devant une *fenêtre ouverte*, peut-être sur la paisible campagne [...] » (*G*, 312 ; nous soulignons). Le narrateur se figure O. dans une situation d'écriture qui était exactement la sienne au début d'*Histoire* : « [...] l'été quand je travaillais tard dans la nuit *assis devant la fenêtre ouverte* » (*H*, 9 ; nous soulignons)⁴³³. O. apparaît ainsi comme le double du narrateur de la « recherche » simonienne. Il semble que celui-ci, par sa lecture-écriture du livre de O., est devenu « le propre lecteur de soi-même » (*RTP*, IV, 489) : il en a fait ce que le narrateur proustien appelle « une espèce d'instrument optique [...] permett[ant] au lecteur de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (*RTP*, IV, 489-490) Ce quelque chose que le narrateur perçoit en soi-même devant le livre de O. tel qu'il l'a déconstruit et réécrit, c'est la tentation du « réalisme ».

En même temps qu'il se retrouve dans la même posture *d'écriture* que le narrateur de la « recherche » simonienne, O., le narrateur insiste suffisamment sur ce point,

⁴³³ Nous reviendrons sur ce passage, qui apparaîtra comme le « chaînon manquant » qui relie *La Route des Flandres* au corpus de la « recherche du temps perdu » simonienne.

n'écrit pas : il *parle*. Il parle, précise le texte, d'une « voix blanche, voilée » (*G*, 315), c'est-à-dire, proprement, d'une voix de *fantôme* : « Et toujours de cette même voix de fantôme, blanche, éraillée, qu'il parvenait maintenant à tirer de ce qui lui restait de cordes vocales » (*G*, 336). L'on comprend mieux la description de son auditoire que donnait précédemment le narrateur : « [...] son invisible auditoire de morts et de vivants [...] composé de personnages qui sont à quelques variantes près comme autant de copies conformes de lui-même » (*G*, 315). O., écrivant, ses cordes vocales s'affaiblissant, est à l'article de la mort, et s'adresse à des personnages sans identité, entrés comme lui dans une forme de spectralité. Au fur et à mesure qu'il écrit, O. passe définitivement du côté des morts ; son langage désincarné, alimenté par un savoir philosophique abstrait, ir-réel, achève d'anéantir son identité :

[...] son aventure (ou plutôt l'aventure qu'il (O.) essayait maintenant de raconter) ressemblait à un de ces romans dont le narrateur qui menait l'enquête serait non pas l'assassin, comme dans certaines versions sophistiquées, *mais le mort lui-même*, noyant le lecteur dans une profusion de détails oiseux dont l'accumulation lui sert à dissimuler le maillon caché de la chaîne, l'information manquante (*G*, 340 ; nous soulignons).

Un roman dans l'œuvre simonienne a déjà été narré par un fantôme trouvant finalement la mort : *La Route des Flandres*, qui, selon les termes de Simon lui-même, raconte « la mort de Georges ⁴³⁴ ». Georges, survivant de la Deuxième Guerre, en est pourtant revenu comme un fantôme (*RF*, 223) ; sa tentative pour reprendre vie dans la parole en dégagant un sens des événements passés s'avère

⁴³⁴ « Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *loc. cit.*, p. 5 ; voir infra, Chapitre 1, « La mort symbolique de Georges ».

finalement un échec, le « livr[ant] à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps » (*RF*, 296).

Nous avons exposé la situation de Georges dans le deuxième chapitre de cette thèse, reprenant les travaux de Dominique Viart notamment. Nous avons posé l'hésitation entre le « Je » et le « Il », sur laquelle repose la structure de *La Route des Flandres*, comme la conséquence de l'incapacité du Je-narrateur ou du sujet énonciateur à se saisir de lui-même. Cette hésitation est caractéristique du réalisme phénoménologique de *La Route des Flandres*. Georges, écrit D. Viart, est une « figure du sujet en marge de sa propre histoire, dont il n'est d'ailleurs plus très sûr : un “ Je hors-je ”, une figure du sujet non encore advenue à sa propre autobiographie : un “ Je hors je ”. ⁴³⁵ » O. est une telle figure du sujet : « Il parl[e] toujours [...] d'un ton devenu neutre, détaché, comme s'il était question d'un autre que lui » (*G*, 352 ; nous soulignons). O. est aussi un « Je hors je », un Ge-or-ges ; d'ailleurs, ne renvoie-t-il pas à un écrivain dont le prénom est précisément *George* ? Il s'agit d'un détail qui relève de l'anecdote, mais qui n'a certes pas échappé à Simon, et qui a pu le conforter dans sa décision d'introduire l'*Hommage à la Catalogne* – le livre d'un autre Georges – dans *Les Géorgiques* – la geste de Georges.

« Je hors je », O. en vient comme Georges à douter de son récit. L'hésitation du Je au Il qui caractérise l'énonciation de *La Route des Flandres* est une « hésitation sur la façon de dire autant que sur la façon d'être, difficulté même, peut-être, à

⁴³⁵ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 109.

dire et à être ⁴³⁶ ». De même, O., en écrivant (parlant), hésite sur la manière de raconter son expérience. Il se retrouve alors dans un état que le narrateur décrit en des termes qui font directement référence à la *Recherche* :

[...] il dut encore une fois s'interrompre, rester là un moment devant sa feuille de papier, méditatif et précautionneux, les sourcils froncés, le visage légèrement crispé, non par le souvenir de ce qu'il essayait de raconter mais par la difficulté de le raconter, de rendre aussi cela crédible, hésitant, semblable à quelqu'un qui parlerait d'une voix sourde, rêveuse, le regard fixé devant lui sur le vide et s'arrêterait tout à coup (un homme en train de raconter la passion qu'il a eue pour une femme et dont il sait bien qu'elle est incompréhensible à tout autre qu'à lui-même, prévoyant le sursaut réprimé, l'acquiescement poli, stupéfait, du confident auquel il montrera la photographie) (*G*, 348).

Dans *Albertine disparue*, le protagoniste fait face à un tel « sursaut réprimé, [...] stupéfait » de son confident, alors qu'il montre à Saint-Loup, qui doit partir à la recherche de la fugitive, une photographie d'Albertine :

Je pensais bien qu'il trouverait la photographie d'Albertine jolie, mais [...] tout en cherchant je disais modestement : « Oh ! tu sais, ne te fais pas d'idées [...]. – Oh ! si, elle doit être merveilleuse », dit-il avec un enthousiasme naïf et sincère en cherchant à se représenter l'être qui pouvait me jeter dans un désespoir et une agitation pareils. [...] Enfin je venais de trouver la photographie. « Elle est sûrement merveilleuse », continuait à dire Robert, qui n'avait pas vu que je lui tendais la photographie. Soudain il l'aperçut, il la tint un instant dans ses mains. Sa figure exprimait une *stupéfaction* qui allait jusqu'à la stupidité. « C'est ça la jeune fille que tu aimes ? » finit-il par me dire d'un ton où *l'étonnement était maté* par la crainte de me fâcher. Il ne fit aucune observation, il avait pris l'air raisonnable, prudent, forcément un peu dédaigneux qu'on a devant un malade – eût-il été jusque-là un homme remarquable et votre ami – mais qui n'est plus rien de tout cela car, frappé de folie furieuse, il vous parle d'un être céleste qui lui est apparu et continue à le voir à l'endroit où vous, homme sain, vous n'apercevez qu'un édredon. [...] Mais sans doute la différence entre ce que nous voyions l'un et l'autre d'une même personne était aussi grande. (*RTP*, IV, 21-22 ; nous soulignons)

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 108.

En introduisant dans son œuvre un texte étranger, le narrateur simonien renvoie à un passage de la *Recherche* qui pose la question du modèle et de sa perception, question dont nous avons vu qu'elle constitue précisément l'enjeu du pastiche du *Journal*.

La photographie, du moins aux temps de son apparition alors qu'elle concurrençait la peinture, est un support qui rend compte fidèlement du modèle ; elle constitue, comme voudrait l'être la littérature de notations, une forme neutre, sur laquelle le travail humain a peu d'impact. Aussi, elle ne *communique* pas la réalité de ce modèle, laquelle se trouve sous son apparence, dans son potentiel *affectif*. La photographie d'Albertine, ainsi, rend définitivement impossible toute communication entre Saint-Loup et le protagoniste. Saint-Loup expérimente l'effet Goncourt, mais de manière inverse : une femme qu'il croyait merveilleuse se révèle dans l'image « réaliste » de son visage comme une femme banale, médiocre. O., dans le passage précédemment cité, se retrouve comme « un homme en train de raconter la passion qu'il a eue pour une femme et dont il sait bien [comme s'il avait lu Proust] qu'elle est incompréhensible à tout autre qu'à lui-même ». Cette passion pourrait être « compréhensible », d'une certaine façon, si elle était non pas expliquée mais exprimée en tant qu'expérience affective. Cette expression requiert toutefois un travail de prospection, lequel doit s'opérer dans un langage authentique – un langage proprement *écrit*. Quelle est la « vraie » Albertine, et qui sont les « vrais » Verdurin ? De même, que s'est-il vraiment passé pour qu'O. en soit réduit à se cacher comme un lapin dans la Barcelone

révolutionnaire ? La question, en fait, est vaine : car la vérité ne réside pas dans l'apparence du modèle mais dans l'impression qu'il laisse.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que le roman « déjà écrit » par le vieil homme des *Géorgiques*, que tout désigne comme étant *La Route des Flandres*, était assimilé à une esthétique *réaliste* et appréhendé pour cette raison comme une étape dépassée sur le parcours évolutif du narrateur-écrivain ⁴³⁷. Si O. et Georges ont en commun le registre oral de leur langage, ils partagent aussi leur tendance à vouloir *reconstituer* les événements passés. Certes, O. les restitue dans leur enchaînement chronologico-logique, alors que Georges œuvre à une restitution phénoménologique ; mais tous deux, à un degré différent, portent un regard rétrospectif sur la réalité dont ils veulent rendre compte : le réalisme rationalisant de O. est donné dans *Les Géorgiques* comme un équivalent du réalisme phénoménologique de *La Route des Flandres*, qui constituent *l'un comme l'autre* une étape à dépasser dans le processus de l'écriture mémorielle.

De la même façon que l'écriture de Goncourt, telle que présentée dans le pastiche du *Journal*, ne constitue pas l'autre absolu de l'écriture proustienne, l'écriture de O., telle qu'en rend compte le narrateur des *Géorgiques*, n'est pas étrangère à l'écriture simonienne, mais au contraire en fait partie comme « son double en creux » (G, 432). Ce syntagme désigne dans *Les Géorgiques* Jean-Marie L.S.M., le frère du général qui, dans les faits, fut son plus grand ennemi, à la source de la fissure qui fragilisa sa chair de marbre :

⁴³⁷ Voir infra, Chapitre 2, « *Les Géorgiques* : constitution d'un cycle de l'écriture ».

Et ce frère !... Ce cadet, [...] cette partie de lui-même qui, pour lui, avait déjà commencé à pourrir de son vivant, à dater du moment où il l'avait arrachée, retranchée de lui par un acte d'atroce mutilation, comme on s'arrache un œil, se coupe un membre gangrené, [...] refusant non seulement de le connaître mais expulsant jusqu'à son souvenir, ne prononçant, n'écrivant jamais ce nom (Jean-Marie) qui était en quelque sorte le complément du sien (Jean-Pierre), ne s'en distinguait que par cette désinence féminine, comme si en les baptisant on avait voulu réunir les deux garçons en un même bicéphale personnage (*G*, 404-405).

Jean-Pierre et Jean-Marie, l'homme d'état et le renégat, le hors-la-loi sont l'exact contraire l'un de l'autre, et pourtant reliés l'un à l'autre de manière inextricable, « comme deux incarnations d'un même et congénital esprit (ou besoin) de révolte, c'est-à-dire le cadet rebelle à ce pouvoir, cette autorité que l'aîné tenait lui-même d'un acte de rébellion » (*G*, 437). Partageant le même esprit, Jean-Pierre et Jean-Marie le mettent en pratique de manières diamétralement opposées. O. et le narrateur simonien constituent comme le général et son frère ennemi « un même bicéphale personnage ». Si tout semble opposer leurs comportements respectifs, c'est-à-dire leurs écritures, il apparaît que celles-ci ne sont pas complètement étrangères ; elles partagent une certaine tentation du réalisme, tentation dont le narrateur simonien a dû se départir comme le général de son frère. Mais, pour ce faire, c'est, comme le général également, « une partie de lui-même » qu'il a dû retrancher. Si Jean-Marie est un tel ennemi pour le général – lui qui a eu un nombre incalculable d'ennemis et bien plus malveillants – c'est qu'il fait partie de lui-même, comme un membre gangrené qu'il doit mais ne peut s'arracher sans se faire violence ; il est un *frère* ennemi.

J. Milly a montré comment Proust et Goncourt ont en commun une certaine « tentation de l'esthétisme ». Partageant la tentation de Goncourt pour l'esthétisme, Proust lui donne une orientation différente, l'entraîne dans d'autres voies que celles choisies par le mémorialiste. La « différence » entre Goncourt et Proust, poursuit J. Milly, « est celle du dilettantisme et d'une esthétique de la profondeur ⁴³⁸ ». Appliquant cette affirmation au compte rendu du livre de O. dans *Les Géorgiques*, il apparaît que la différence entre Simon et Orwell est celle du réalisme (chronologico-logique ou phénoménologique) et d'une esthétique de *l'analogie*, telle que définie par L. Dällenbach ⁴³⁹. Chez les deux auteurs, rien, a priori, ne relie les deux esthétiques confrontées par l'intrusion du texte étranger ; la mise en parallèle des deux intrusions a cependant révélé que, des deux esthétiques qu'elles confrontent, la seconde – esthétique de la profondeur chez Proust et esthétique de l'analogie chez Simon – est ancrée dans la première, comme si elle y avait pris racine pour ensuite se diriger dans une direction diamétralement opposée. L'introduction d'un texte étranger serait donc motivée dans les deux « recherches » par une forme de parenté problématique, telle celle qu'incarnent le général L.S.M. et son frère Jean-Marie. Si le texte étranger, parmi tant d'autres, doit être introduit, commenté et tourné en dérision, c'est qu'il est aussi, d'une certaine manière, son propre texte ; ou plutôt il représente quelque chose que son propre texte a dépassé.

⁴³⁸ Jean Milly, *op. cit.*, p. 204.

⁴³⁹ Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 127-138 ; voir infra, Chapitre 2, « Analogie, généalogie ».

Goncourt ni O. ne sont intégralement tournés en ridicule dans les « recherches » proustienne et simonienne ; car leur travail – c’est là leur point commun le plus patent et le plus significatif – en est un de *mémoire* ; ils œuvrent, peut-être maladroitement mais tout de même, à consigner une réalité qui sans eux sombrerait dans l’oubli. L’expérience fondatrice de la *Recherche*, rappelle J. Milly, est celle du temps, dont le cours détruit tout, entraînant les êtres et les choses dans un changement, une mort continuelle. Le rôle de l’artiste, devant cette destruction continuelle, est de « créer l’inaltérable, des œuvres qui échappent à cette débâcle ⁴⁴⁰ ». Aussi, poursuit J. Milly, « [l]’intérêt constant porté par Proust aux Mémoires, que ce soit ceux de Saint-Simon, de Mme de Boigne ou le *Journal* des Goncourt, tient à ce que ce genre est une des armes de la “ lutte contre l’oubli, contre le temps perdu ”. Et sa propre œuvre est aussi une œuvre de mémoire, non certes de simple chronique, mais de sauvegarde du passé dans des “ essences ” intemporelles ⁴⁴¹ ». De même, l’entreprise d’Orwell est peut-être vaine mais non pas pour autant inutile. La preuve en est que le narrateur arrive à retrouver l’expérience vécue de O. en déconstruisant son texte. L’oncle Charles avait prévenu son neveu de la difficulté de l’entreprise à son retour d’Espagne : « [...] il n’est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu’il n’est possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire... » (*Hi*, 152). O., si son écriture comporte des failles, a au moins le mérite d’écrire, *d’essayer* de mettre en forme son expérience et de la préserver de l’oubli.

⁴⁴⁰ Jean Milly, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁴¹ *Id.*

La confrontation avec l'écriture étrangère d'une matière dont ils ont déjà fait l'expérience, ou plutôt qu'ils ont déjà mise en œuvre fait ressortir certaines « forces » des narrateurs proustien et simonien. Nous avons tenté de montrer que ces forces recèlent aussi certaines « faiblesses » ou tendances qu'actualise le texte étranger, et en regard desquelles il accomplit une fonction exorcisante. De la sorte, il apparaît en définitive, au-delà de l'ironie manifestée à son égard, « davantage comme un modèle à dépasser que comme une contre-valeur à récuser.⁴⁴² » L'écriture étrangère se révèle chez Simon à la fois comme écriture ennemie et comme écriture fraternelle, d'où le fratricide qu'elle commande.

Le fratricide, cependant, ne suffit pas à obtenir la libération du « meurtrier ». Le pastiche du *Journal* de Goncourt, dans *Le Temps retrouvé*, éloigne le protagoniste de la révélation finale, le persuadant définitivement de son inaptitude à la littérature ; similairement, le compte rendu du livre de O. semble donner lieu dans *Les Géorgiques* à un affaiblissement des pouvoirs du narrateur : il est suivi par une « perte » du général et de l'identité transgénérationnelle qui reposait sur lui. Dans la section finale du roman, le général vieillissant, condamné à l'immobilité, incapable de rassembler les morceaux (les écrits) dispersés de sa vie, se referme sur lui-même et s'efface peu à peu dans la pénombre du soir : « [...] comme si celui qui allait bientôt mourir était déjà séparé de ce monde aux multiples frémissements, aux minuscules échos, par une vitre, une de ces épaisses plaques de verre qui, dans les aquariums, délimitent les empires de deux éléments, [...] les

⁴⁴² Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 102.

oiseaux se taisant un à un, lui toujours là, massif, de moins en moins distinct, s'enténébrant aussi » (G, 379). « S'enténébrant », le vieil homme est laissé à son insatisfaction profonde ; il se confond avec la « plainte » (G, 474) à laquelle se réduisent finalement ses écrits divers et foisonnants. Le temps du général paraît avoir été occupé en pure perte, sa vie réduite à du temps perdu ; le fondement du sujet transgénérationnel simonien s'ébranle, laissant celui-ci vacillant, en perte d'équilibre. En choisissant de clore son énonciation sur la question angoissée du général : « [...] *et encore une fois croyez-vous que j'aie tant d'années à jeter par les fenêtres ?* » (G, 477), le narrateur projette sur lui-même l'angoisse du temps perdu, comme le pose Michel Thouillot : « Pas d'unité narrative [...] à l'échelle d'une vie entière pour L.S.M., dont le lointain descendant semble partager l'angoisse quant au temps qui passe, exprimée par une question qui suspend [...] le retour réflexif lié au projet identitaire⁴⁴³ ». Si, en d'autres termes, la vie du général a été du *temps perdu*, le sujet énonciateur a-t-il *perdu son temps* à mettre en forme ses écrits ? Est-il personnellement inapte à l'écriture de l'archive, ou est-ce l'archive qui ne peut remplir ses promesses en regard de la quête identitaire ? On aura reconnu l'alternative posée par le narrateur proustien dans sa description de la réception du *Journal* par le protagoniste. Cette alternative n'est pas explicitement formulée dans le texte simonien, qui lui donne pourtant une résolution proprement proustienne. Comme chez Proust, cette résolution, la réponse finale de l'enquête opérera un dépassement de l'opposition binaire entre le réel et sa mise en écriture, entre la vie et l'art.

⁴⁴³ Michel Thouillot, « Claude Simon et l'autofiction : d'un acacia à l'autre », *loc. cit.*, p. 129.

2. L'Acacia ou le « temps retrouvé » de la « recherche du temps perdu » simonienne

L'Acacia présente en alternance trois existences, celles d'un homme et d'une femme qui en viennent à coïncider dans la (sur)vie de leur fils devenu écrivain. Celui-ci est aussi le narrateur du roman, dans lequel il retrace le parcours ayant mené ses parents à se rencontrer puis se marier, malgré l'incompatibilité des milieux sociaux et culturels auxquels ils appartenaient. Parallèlement à ce double parcours, le narrateur retrace le sien propre, qui présente d'étonnantes similarités avec celui de son père qu'il n'a pourtant pas connu. L'Histoire simonienne, comme dans *Les Géorgiques*, fait toujours résonner ses « rimes » : cyclique, elle replonge périodiquement les hommes dans le même chaos, au nom des mêmes valeurs supra-individuelles. La plus puissante rime que fait entendre l'Histoire dans *L'Acacia* annonce la mobilisation du fils le 27 août 1939, date à laquelle il commémore comme chaque année depuis sa naissance la mort de son père tombé au combat vingt-cinq ans plus tôt très exactement.

Dans son expérience de la Deuxième Guerre, au cœur de la grande débâcle, le fils fait le même parcours que Georges, dans *La Route des Flandres*, et que le cavalier des *Géorgiques* (dans *Histoire*, le narrateur mentionne sa mobilisation au début de la Deuxième Guerre, mais interroge surtout son aventure espagnole, pour des raisons que nous avons exposées dans le chapitre précédent) : même mobilisation à la fin de l'été, même long hiver dans le froid des Ardennes (la « drôle de guerre »), même combat en mai où son régiment est anéanti, à l'exception de lui-

même et de trois cavaliers qu'il retrouve après sa fuite éperdue dans les bois, et parmi lesquels se trouve son colonel qui le fera déambuler à découvert sur la route en attendant d'être abattu par les tirs ennemis. Si l'expérience du fils rattache *L'Acacia* à *La Route des Flandres* et aux *Géorgiques*, l'expérience des parents telle qu'il la remet en œuvre reprend l'univers diégétique d'*Histoire*. Absent des *Géorgiques*, le couple parental revient en force dans *L'Acacia*. La mère y est (presque) la même, toujours vêtue de « ses robes à empiècements de dentelles » (A, 126), descendante par sa mère du même « général d'Empire dont le buste monumental drapé de marbre, avec [...] son regard de marbre, se dressait, formidable, ironique et sévère, dans un coin du salon familial » (A, 127). Le père, quant à lui, est plus cette fois qu'un nom (« Henri ») signé sur le dos des cartes postales. Le narrateur reconstitue son parcours depuis son enfance « dans une région montagneuse proche de la Suisse » (A, 64) ; il utilise pour ce faire les archives et les témoignages de ses tantes paternelles, deux institutrices qui ont consacré leur vie à l'ascension sociale de leur frère.

Le narrateur de *L'Acacia* est un narrateur plus « mature » que celui d'*Histoire* ; il a dépassé le stade œdipien dans lequel la quête de celui-ci s'était embourbée⁴⁴⁴. Le narrateur de *L'Acacia*, également, a en mains un plus grand nombre d'archives ; aux cartes postales, lettres et photographies ayant appartenu à sa mère s'ajoutent les albums de famille de ses tantes paternelles et, surtout, les témoignages de différents parents. Le narrateur de *L'Acacia* est animé par une

⁴⁴⁴ Voir infra, Chapitre 2, « *Histoire* comme quête œdipienne ou “ enfance ” du narrateur simonien ».

volonté de mise en lumière du passé, qui n'est plus contrecarrée par aucune quête fantasmatique ; il ne veut plus se voir *en* sa mère, mais se connaître la connaissant, et connaissant tous ceux dont il est également constitué, à commencer par son propre père. La paternité, dans *Histoire*, n'est désignée que par son absence : la tombe sans nom du père offre l'image angoissante d'une béance originelle. Le narrateur d'*Histoire* cherche à combler cette béance en renchérissant sur la présence maternelle : il tente de réintégrer le corps de la mère à partir d'une reconstitution fantasmatique. Nous avons vu ce qu'il advient de cette tentative, vouée à l'échec : elle mène à une indifférenciation qui menace d'engloutir le narrateur, dans laquelle il se perd effectivement, perdant même son propre reflet dans le miroir. *L'Acacia* reprend la question « accouchée » par le travail narratif à la toute fin d'*Histoire* : « Moi ?... », et lui donne une réponse définitive, ou à tout le moins satisfaisante, « convenante ». La paternité problématique et l'impossible deuil de la mère deviennent l'occasion non plus d'une régression mais d'un travail de gestation, lequel donne lieu à une triple naissance, ou une co-naissance qui comble la béance originelle.

Entre temps, *Les Géorgiques* ont accompli une étape intermédiaire. Le dévoilement de l'inanité de la quête fantasmatique, à la fin d'*Histoire*, tourne le regard du narrateur vers un questionnement identitaire individuel. Pour mener à bien ce questionnement, le narrateur, dans l'étape intermédiaire des *Géorgiques*, « passe par-dessus » l'in-connu de la biographie paternelle pour remonter au-delà, il « enjambe » la béance originelle creusée par la tombe anonyme du père. Après s'être vu fœtus dans le sein maternel, il dirige le questionnement vers un point

antérieur, et interroge l'origine de l'origine. Autrement dit, il saute les générations pour explorer les temps immémoriaux des ancêtres marmoréens, et écrire la genèse de sa lignée. Cette écriture, nous l'avons vu, ne suffit pas à définir le sujet transgénérationnel, qui l'excède. Elle met en lumière l'origine de l'origine, mais il apparaît que cette lumière n'est pas assez forte, diffuse ; elle laisse finalement le général s'enténébrer, se replier dans l'ombre, et avec lui le sujet transgénérationnel tout entier, qui reposait sur lui. *Les Géorgiques*, néanmoins, ne débouchent pas sur une impasse, mais plutôt sur une insatisfaction : celle du général lui-même devant son vécu, redoublée par celle de l'écriture devant son « produit ». Le général, à la fin de sa vie, est renvoyé au deuil de sa première épouse, en lequel culminent toutes ses insatisfactions en regard de la vie qu'il a menée ; il semble que le narrateur, à la fin des *Géorgiques*, soit lui aussi ramené aux deuils qu'il porte, et qu'il devra « faire ». À la fin des *Géorgiques*, de fait, une « couche » déterminante du sujet transgénérationnel simonien demeure manquante : lui qui « naît à la guerre », dans le chaos des champs de bataille, ne connaît pas encore le père qui y trouve la mort, et dont l'existence, conséquemment, contient doublement en germe la sienne, au sens propre et au sens figuré. Le père mort à la guerre connaît mieux que le fils la réalité de la guerre, soit la destruction qu'elle opère, et qui s'est accomplie en lui. La mise au jour de l'expérience paternelle, de cette « couche » ou strate déterminante du sujet transgénérationnel simonien, rendue possible à la fin d'*Histoire* et mise en suspens dans *Les Géorgiques*, se fait finalement dans *L'Acacia*, menant à son terme la « recherche du temps perdu » simonienne.

2.1. « *Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc.* »

L'Acacia ne remet pas en question *Histoire* ni *Les Géorgiques* ; la reprise de l'univers diégétique de ces deux romans vise à fournir, selon le premier titre envisagé initialement par Simon, un « complément d'information ⁴⁴⁵ ». Il nous faudra établir la nature de ce « complément », qui, on s'en doute, n'est pas purement « informatif ». *L'Acacia* apporte un « complément » à l'univers simonien en dévoilant la vie du père et de sa famille jurassienne, notamment ses deux sœurs institutrices. Celles-ci sont les mêmes femmes que les tantes Marie et Eugénie, les sœurs de Pierre dans *L'Herbe*. Cette fois, par contre, leur sacrifice pour leur frère n'a pas atteint son but : blessé dans un accident de cheval qui le rend inapte à passer dans les temps le concours d'entrée à Polytechnique, le jeune homme décide de se présenter à l'école militaire de Saint-Cyr, décision qui le « placer[a] quelque vingt ans plus tard par une journée d'août, à la lisière d'un bois, sur la trajectoire d'une balle qui viendr[a] lui fracasser le crâne » (A, 68). Autre « complément d'information », on apprend que la grand-mère du narrateur, dernière à avoir porté le nom d'un général de la Révolution et de l'Empire, a eu trois filles seulement, et que, par conséquent, le narrateur n'a d'oncles que par alliance : l'oncle Charles disparaît dans *L'Acacia*, de même que ses enfants ; il apparaît rétroactivement comme une projection imaginaire, sorte de double dont le narrateur peut dorénavant se passer, duquel il n'a plus besoin pour accomplir sa quête, pour s'énoncer. D'ailleurs, comme le remarque Ralph Sarkonak, Charles ne

⁴⁴⁵ Voir « Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Eribon, *loc. cit.*, p. 72.

disparaît pas complètement dans *L'Acacia*, où ses « traits [sont] redistribués ⁴⁴⁶ » : « [...] la voix ironique de Charles est prêtée au personnage du fils lui-même [...] qui arrive tout juste au point où il peut commencer à commenter l'expérience de la guerre qu'il vient de vivre. ⁴⁴⁷ » *L'Acacia*, surtout, précise la situation dans laquelle se trouvait le narrateur d'*Histoire*, telle qu'énoncée au tout début du roman : « l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir [...] » (*Hi*, 9). La scène finale de *L'Acacia* confirme que le « travail » du narrateur était alors bel et bien un travail *d'écriture*, dont le roman de 1989 se présente comme l'accomplissement final.

Au début de la douzième et dernière section de *L'Acacia*, le brigadier, évadé du Stalag où, après l'effondrement de son régiment et la mort de son colonel sur la route des Flandres, il a été emprisonné pendant plusieurs mois, revient chez lui dans le sud de la France, où il retrouve ses tantes paternelles venues y fuir la menace allemande. La narration le présente d'abord couché, dans une situation bien proustienne :

[...] au lit déjà, la lampe de chevet éteinte (il se couchait tôt ; il se déshabillait, se glissait entre les draps, ne prenait même pas un livre ou un journal), à peine allongé, il pressait le commutateur puis restait là sans même attendre, sans impatience, sachant que le sommeil allait venir presque aussitôt, [...] se tenant donc ainsi un moment, parfaitement immobile, les yeux ouverts sur les ténèbres où peu à peu se dessinait confusément le rectangle blafard de la fenêtre, flottant suspendu, impondérable, tandis que lentement la lumière laiteuse de la nuit détachait, accrochait par endroits un reflet sur la courbe d'un meuble, les saillies des cadres, puis les

⁴⁴⁶ Ralph Sarkonak, « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon », *loc. cit.*, p. 218.

⁴⁴⁷ *Id.*

parties claires [...] des vêtements dans lesquels avaient posé pour un peintre les lointains ancêtres mâles et femelles figés depuis deux cents ans, les solennels portraits entourés de dorures qui, après partages, avaient échoué dans cette chambre de l'appartement qu'après partage aussi il occupait [...]...

Et avant même qu'il ait eu le temps de distinguer, émergeant à leur tour de l'obscurité, les taches confuses des visages et des mains, il s'endormait. C'est-à-dire que le sommeil lui tombait dessus, absolument noir, opaque, presque palpable, ne laissant place ni aux rêves ni même aux simples réflexes : parfois, s'il se réveillait, c'était seulement le temps de se rendre compte qu'il n'avait pas bougé, était toujours étendu sur le dos dans la position où le sommeil l'avait saisi, pour se tourner alors sur le ventre avec un grognement de bête et se rendormir. [...] (*A*, 341-343)

Comme le narrateur proustien au commencement de la *Recherche*, le brigadier se couche « tôt », de bonne heure, et se laisse rapidement envahir par le sommeil : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : “ Je m'endors. ” » (*RTP*, I, 3) Les mêmes sursauts saisissent les deux hommes peu après l'entrée rapide dans le sommeil : « Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait » (*id.*). Leur situation se distingue cependant radicalement en ce qui a trait à l'activité de leur esprit. Le brigadier, après son expérience traumatique de la guerre, entre dans un sommeil « ne laissant place ni aux rêves ni même aux simples réflexes », un sommeil profond qui endort l'esprit jusque dans son activité inconsciente. Tel n'est pas le sommeil du narrateur proustien qui, quoique rapidement endormi, n'a de cesse « en dormant de faire des réflexions sur ce qu'[il] v[ient] de lire » (*id.*). Ces réflexions sont vastes et occupent le long développement initial de la *Recherche* ; elles sont lancées, aux abords du sommeil, par une étrange fusion entre le dormeur et l'objet de ses lectures de chevet : « [...] mais ces réflexions avaient pris un tour un peu

particulier : il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. » (*id.*) Le sommeil du brigadier, qui atteint le corps et l'esprit, ne porte aucune trace de quelque lecture que ce soit : « [...] il se couchait tôt ; il [...] ne prenait même pas un livre ou un journal ». Le narrateur précise de surcroît que sa « lampe de chevet [est] éteinte ». La différence avec le narrateur proustien est manifeste. Le brigadier a autre chose sous les yeux, pendant qu'il s'endort : une fenêtre ouverte – qui, nous l'apprendrons plus tard, donne sur un acacia – et les portraits de ses ancêtres, dont les visages aux teints clairs reluisent dans l'obscurité, dans la « lumière *laiteuse* ». Le texte simonien nous a habitués à de telles atmosphères laiteuses, placentaires⁴⁴⁸. De fait, une certaine naissance se prépare, une émergence.

Dans la profondeur de son sommeil, le brigadier se trouve dans un état qui, malgré tout, n'est pas entièrement étranger au narrateur proustien : « Mais il suffisait que [...] mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; [...] quand je m'éveillais au milieu de la nuit, [...] je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes » (*RTP*, I, 5). Le brigadier « régresse » de la même manière dans son sommeil, faisant entendre « un grognement de bête » lorsqu'il s'éveille, pour retourner aussitôt à son inactivité. Le narrateur proustien, cependant, reste quant à lui dans cet état animal un instant seulement : « [...] mais

⁴⁴⁸ Pensons simplement à la scène du cinéma dans *Les Géorgiques* (*G*, 211).

alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul » (*id.*). Le brigadier revient à un point zéro de la conscience à son retour du Stalag, où tous ses désirs s'étaient estompés, « [...] même dans sa mémoire, sa conscience, rejetés au néant, dans cette totale absence de réalité où s'effaçait, annihilé, tout ce qui se trouvait au-delà du quadrilatère délimité par la triple barrière de barbelés et à l'intérieur duquel ne subsistaient plus concrètement que deux exclusives et furieuses obsessions : manger et s'échapper. » (*A*, 347) Une fois ces deux besoins comblés à son retour chez lui, le brigadier n'est plus mû par aucun désir ; il régresse même en deçà de l'animalité : « [...] étendu dans le noir [...], sans autre désir lui semblait-il que celui que peut éprouver même pas un animal mais une mécanique, quelque chose comme une automobile après une longue course [...], écoutant dans le silence se refroidir l'un après l'autre avec de légers craquements ses organes de métal, [...] n'aspirant à rien d'autre qu'à la seule inertie de la matière » (*A*, 347).

Au bout de trois jours, le corps du brigadier se réanime et remonte au stade animal ; le désir s'éveillant en lui l'empêche alors de trouver le sommeil : « [...] son corps mû à présent par quelque chose d'aussi furieux, d'aussi élémentaire et d'aussi impétueux que la faim ou la soif, retrouvant cette impétuosité (ou plutôt cette animalité) » (*A*, 349). L'observation des portraits d'ancêtres meuble l'insomnie du brigadier, et lui permet d'identifier le désir impétueux qui l'anime :

il lui fallut donc un moment pour comprendre ce qui ce soir-là le tenait éveillé dans le noir [...] (maintenant ses yeux avaient eu assez de temps pour arriver à distinguer comme des billes dans l'obscurité les taches sombres des prunelles dans les visages distants [...] de l'homme au fusil et de la femme démasquée, les

deux lointains géniteurs qui deux cents ans auparavant s'étaient accouplés [...] pour qu'une infime parcelle d'une infime parcelle de la semence expulsée, une infime composante du sang qui avait circulé dans leurs veines circule encore dans les veines de celui qui sans pouvoir maintenant trouver le sommeil était étendu au-dessous d'eux) (*A*, 347-348).

Devant l'image de celui de ses ancêtres, duquel il origine, le brigadier prend alors conscience de son désir, dont il avait oublié l'existence même de l'objet : « Depuis des mois il avait oublié jusqu'à leur existence. C'est-à-dire leur existence en tant que chair, membres, peau, moiteur, souffle, salive, odeur. » (*A*, 344) Il se lève alors, s'habille et quitte sa chambre, laissant les ancêtres dialoguer entre eux : « [...] maintenant il enfilait la veste devenue trop large, [...] puis éteignant la lumière, laissant derrière lui la femme au masque et l'énigmatique suicidé rendus aux ténèbres dans l'obscur mausolée familial où les gloires passées, l'honneur perdu, continuaient à dialoguer avec le formidable général de marbre et leur descendance » (*A*, 356). Ce passage joint dans le même univers diégétique le général des *Géorgiques* et l'ancêtre de Georges, le Conventionnel de *La Route des Flandres*, dont Sabine a déjà montré les archives à son fils (*RF*, 51-54), et dont celui-ci tente de comprendre le geste suicidaire ⁴⁴⁹. Les deux ancêtres, tous deux révolutionnaires mais dont les tempéraments et les parcours sont fort différents, appartiennent à deux lignées qui se réunissent dans le personnage du brigadier. Ce retour d'un personnage de *La Route des Flandres* à la fin de *L'Acacia* en annonce un autre. La réunion des deux « lointain[s] géniteur[s] »

⁴⁴⁹ « [L]'énigmatique suicidé » de *L'Acacia* est bien l'ancêtre Conventionnel de *La Route des Flandres* ; les deux hommes sont vêtus sur leur portrait d'une « élégante » et « bucolique » tenue de « chasseur de cailles », fusil à la main ; surtout, les deux portraits sont identiquement troués au front et craquelés le long de la tempe, laissant la préparation de la toile, d'un ton terreux de rouge, dégouliner sur le visage de l'ancêtre (*RF*, 51-55, 76-77 ; *A*, 355).

(*RF*, 53 ; *A*, 347), en effet, précède la réécriture d'une scène capitale de *La Route des Flandres* : la relation sexuelle avec Corinne.

Le brigadier quitte les deux ancêtres poursuivant leur dialogue pour se rendre au bordel, où, dès son entrée, le souvenir de la mort de son colonel abattu sur la route refait surface, réveillant son indignation :

envahi soudain de nouveau par cette fureur, cette insupportable indignation, pensant : « Le bougre de salaud, le... Il ne pouvait pas se tirer simplement une balle dans la tête ?... Nous obliger à le... À nous... », puis se rappelant qu'à un moment [...] il s'était tourné vers eux, avait dit de sa voix sèche, à peine teintée d'ironie, de mépris : « Alors, on continue ? », ou peut-être rien que « Et vous, jeunes gens ?... », et le jockey – ou peut-être lui-même dans son demi-sommeil, cet état de demi-conscience imbécile, d'abdication, répondant ou plutôt bredouillant quelque chose comme « Oui, mon colonel... » (*A*, 366)

Pendant sa relation avec une première prostituée, le brigadier, toujours assailli par le souvenir du colonel le menant vers sa mort, parle à voix haute, comme Georges dans *La Route des Flandres* – ce qui lui valait alors les reproches de Corinne (« et elle : Continue parle-lui encore, et lui : À qui ? et elle : Continue parle En tout cas pas à moi » [*RF*, 90 ; voir aussi 259]) :

[...] tout ce qu'il se rappela plus tard de ce moment c'était ce nid, cette sauvage broussaille, ces replis, cette moiteur, tandis que sans se soucier des protestations, sans bouger sa main de place, comme s'il poussait, portait devant lui par cette fourche le corps trébuchant, il pouvait entendre son rire, sa voix enfin joyeuse, un peu rauque peut-être, disant : « Mais non ! Je ne te fais pas tomber !... Monte !... Bon Dieu, monte ! Continue de monter !... Monte !... », continuant à rire en même temps qu'à injurier pêle-mêle à voix basse l'espèce d'anachronisme équestre en train de brandir son sabre (*A*, 368).

Le souvenir du capitaine de Reixach brandissant son sabre avant de se laisser abattre à bout portant est l'image fondatrice et la plus obsédante de l'énonciation

de Georges (*RF*, 12-13). C'est précisément afin de comprendre les motivations de son capitaine que Georges cherche la présence de celle qui fut son épouse, comme il le soupçonne finalement lui-même : « [...] ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverais (mais comment savoir ?) peut-être était-ce aussi vain [...] que d'aligner des pattes de mouche sur des feuilles de papier [...] – mais comment savoir, comment savoir ? Il aurait fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie le regardant s'avancer [...] au-devant de sa mort sur cette route » (*RF*, 278-279). À son retour du Stalag, le brigadier de *L'Acacia* se retrouve donc auprès de la prostituée dans une situation semblable à celle de Georges auprès de Corinne – lorsqu'il la retrouve après la guerre. La différence principale entre le brigadier et Georges réside dans la *narration* qui est faite de leurs situations semblables, et sur laquelle nous reviendrons. Nous pouvons poser dès maintenant la cause de ce décalage narratif : celui qui énonce le parcours du brigadier, contrairement à Georges, est un narrateur *écrivain*, poursuivant et menant à son terme le travail entrepris au début d'*Histoire* et consolidé dans *Les Géorgiques*.

Pendant plusieurs semaines, le brigadier retourne fréquemment au bordel, chaque fois qu'il ne s'endort pas sitôt couché (*A*, 375). Il ne lit toujours « rien, même pas un journal » (*A*, 376). Il occupe ses journées à visiter les terres de son domaine et à dessiner (il a étudié la peinture à l'académie cubiste avant la guerre [*A*, 166, 170-171]), ou plutôt « copi[er] avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail » (*A*, 376). Au courant de l'hiver, il arrête de fréquenter le bordel, et se marie avec

une femme rencontrée avant la guerre (A, 378). Peu après, il se remet à lire, passant d'abord en revue le contenu de la bibliothèque familiale dont il a héritée : « [...] il trouva quelques romans d'académiciens du début du siècle et une collection dépareillée des œuvres complètes de Rousseau reliées de cuir [...]. Certaines pages portaient en marge des annotations à l'encre, tracées d'une plume fine, peut-être par le chasseur au cou de femme et à la tempe ensanglantée. » (A, 379) Au contenu de cette bibliothèque s'ajoutent « les quinze ou vingt tomes de *La Comédie humaine* reliés d'un maroquin brun-rouge » (*id.*) qu'il achète chez un bouquiniste, et « qu'il l[it] patiemment, sans plaisir, l'un après l'autre, sans en omettre un seul » (*id.*). Peu après encore, « il chang[e] » (*id.*), « recommenc[e] à lire les journaux » (*id.*), et se produit cet événement final, sur lequel se clôt le roman :

Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité. (A, 380)

Nous arrivons enfin, à ce stade de notre analyse, au pivot de la « recherche du temps perdu » simonienne : la scène finale de *L'Acacia*. Jean-Claude Vareille écrit à propos de cette scène :

L'influence majeure qu'a pu exercer Proust sur Simon trouve ici son couronnement. *L'Acacia* se présente comme une nouvelle *Recherche du temps perdu* – recherche et perte qui s'achèvent sur des retrouvailles et une décision : *celle d'écrire un livre*. Le texte,

conformément au modèle célèbre, se *termine* par le *début* de l'écriture. [...] Une écriture rend compte de ses conditions et de son propre surgissement ; un roman raconte sa naissance en s'achevant sur la décision de s'écrire ⁴⁵⁰.

Comme le remarque Michel Thouillot, *L'Acacia* se distingue d'*Histoire* et des *Géorgiques*, où le narrateur était aussi représenté en situation d'écriture (*H*, 9 ; *G*, 47, 51-52), par l'exposition *finale* de cette situation :

[...] l'enjeu [de *L'Acacia*] est de réexaminer les multiples surdéterminations du sujet (les autres en lui en ce que l'histoire familiale l'inscrit dans l'Histoire), mais aussi de retracer l'émergence d'un projet de vie qui va contrecarrer ces dernières : celui d'écrivain. Contrairement aux romans du cycle antérieurs [*Histoire* et *Les Géorgiques*], l'attestation de cette qualification figure à la fin, *telos* atteint par une recomposition radicale et magistrale des données biographiques et poétiques. ⁴⁵¹

Placée à la fin du roman, la décision du sujet de devenir écrivain est posée comme le *telos* de l'œuvre, par quoi elle se présente, selon les termes de J.-C. Vareille précédemment cités, « comme une nouvelle *Recherche du temps perdu* ». Jusqu'à un certain point, notre étude porte sur cette seule scène finale de *L'Acacia*, dans la mesure où c'est elle qui, du même geste, rassemble les romans antérieurs de l'œuvre simonienne et les place tous ensemble dans le prolongement de la *Recherche*. Sans cette scène finale de *L'Acacia*, il y aurait certes *des* éléments proustiens dans l'œuvre simonienne, mais ceux-ci ne concourraient pas pour autant, d'un commun effort, à l'accomplissement d'*une* entreprise proustienne, d'une « recherche du temps perdu ». La finale de *L'Acacia* assigne a posteriori une telle fonction structurelle à ces éléments divers qui jalonnent l'œuvre : elle les fédère dans un même *telos*, posé de manière explicite dans un cadre proustien.

⁴⁵⁰ Jean-Claude Vareille, *loc. cit.*, p. 99 ; l'auteur souligne.

⁴⁵¹ Michel Thouillot, *loc. cit.*, p. 129.

Cette double portée de la scène finale de *L'Acacia* est au cœur de notre hypothèse centrale, qui postule l'identité de la référence proustienne et de la composition cyclique dans l'œuvre simonienne.

La scène finale de *L'Acacia* a d'abord un impact sur le roman lui-même, auquel elle confère une portée particulière. À la toute fin de *L'Acacia*, le protagoniste se dispose à écrire ; le brigadier revenu de la guerre et du Stalag s'est peu à peu réadapté à la vie normale, et « [u]n soir il s'ass[oit] à sa table devant une feuille de papier blanc », pouvant apercevoir par la fenêtre de sa chambre une branche du grand acacia qui pousse dans le jardin. Cette finale rejaillit d'abord sur le titre du roman, qui, alors seulement, prend tout son sens. Comme l'affirme Mireille Calle-Gruber, « [c]'est bien en couverture que se trouve le premier et le dernier mot du texte qu'il tient tout entier sous sa tutelle : on y vient, on y revient, puisqu'en fait on était toujours déjà auprès de l'acacia, on ne l'avait jamais quitté ; on était dans le narré, le re-composé, dans le temps de l'écriture qui est d'une essence particulière ⁴⁵² ». Si l'écriture se fait auprès de l'acacia, tout ce qui, inversement, se produit sous la tutelle (ou l'intitulé) de l'acacia est fruit de l'écriture. La scène finale du roman place irrémédiablement l'organisation de sa matière diégétique, c'est-à-dire l'établissement par la narration de rapports analogiques entre les destinées parentales et celle du fils, sous le signe de l'écriture.

⁴⁵² Mireille Calle-Gruber, « Claude Simon : le temps, l'écriture. À propos de *L'Acacia* », *Littérature*, no 83, 1991, p. 36.

L'Acacia est divisé en douze chapitres chacun titré par une date ou une durée : « I. 1919 », « II. 17 mai 1940 », « III. 27 août 1914 », « IV. 17 mai 1940 », « V. 1880-1914 », « VI. 27 août 1939 », « VII. 1982-1914 », « VIII. 1939-1940 », « IX. 1914 », « X. 1940 », « XI. 1910-1914-1940... », « XII. 1940 ». Globalement, la narration oscille entre deux périodes principales : 1913-1919 et 1939-1940. Bernard Andrès résume ainsi la composition de *L'Acacia* : « D'une guerre à l'autre, analogie des situations : c'est un 27 août (1914) que le père est tué, un 27 août (1939) que le fils est mobilisé. À partir de cette coïncidence, les deux séries temporelles vont se répondre d'un bout à l'autre du roman, mettant en place une forme de régularité qui rythme la lecture. Deux guerres, ou plutôt la Guerre vécue deux fois ⁴⁵³ ». Cette « régularité » traduit la conception du temps exposée par la citation de T.S. Eliot placée en exergue du roman : « Time present and past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. » Le passé contient en lui le présent : les années 1880 à 1913 sont, dans la vie du couple parental, des années de « germination », pendant lesquelles se préparent les événements de 1914, lesquels déterminent exactement ceux de 1939-1940, qui n'en seront que la répétition. Et inversement, tout aussi bien, le futur contient en lui le passé : dans les années 1939-1940, le brigadier passe par un chemin déjà balisé par son père. Dans ce déploiement particulier de la temporalité, « chacun de ses points saisi à quelque niveau que ce soit [est] susceptible à son tour de se déployer en éventail ⁴⁵⁴ ». Comme le remarque J.-C. Vareille, « il est bien rare que le contenu d'un chapitre corresponde *stricto sensu* à son titre, puisque ce titre

⁴⁵³ Bernard Andrès, *op. cit.*, p. 244.

⁴⁵⁴ Jean-Claude Vareille, *loc. cit.*, p. 110-111.

en se déployant va englober d'autres contenus, cet instant phagocyter d'autres instants qu'il évoque/invoque/convoque en fonction des lois de la métaphore ou de la métonymie ⁴⁵⁵ ». Simon, conclut le critique, « dans sa perception du temps, de l'espace et de l'espace-temps, pense résolument sous le signe de la *germination*, ou à tout le moins de la *strate* et du *paradigme*, soit que les divers niveaux évoqués évoluent parallèlement, soit qu'ils se subordonnent et s'enchâssent les uns dans les autres. ⁴⁵⁶ » Cet enchâssement des temps apparaissait déjà dans *Les Géorgiques* au fondement de l'identité du sujet transgénérationnel ; dans *L'Acacia*, il est posé de surcroît comme le principe même du Temps – défini par la scène finale comme temps (ou vie) de *l'écriture*.

Si le passé se subordonne le futur, le récit de vie doit être « testamentaire et le fils testament du père ⁴⁵⁷ ». Cette subordination place le fils dans une situation paradoxale : « [...] le fils écrivain ne pourra se dire qu'à déchiffrer l'héritage paternel, il ne pourra s'atteindre qu'à se perdre. ⁴⁵⁸ » Ce paradoxe était déjà pressenti par le narrateur d'*Histoire* qui, pour éviter de « se perdre » dans l'héritage du père perçu comme une béance, tente de restituer le lien originel avec le corps de sa mère, puis de se substituer le corps et le passé de son oncle Charles ; les deux tentatives, nous l'avons vu, se soldent par un échec, court-circuitant alors le travail de déchiffrement des archives (photographies, lettres et cartes postales). À vouloir à tout prix éviter de « déchiffrer l'héritage paternel »,

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 112-113 ; nous soulignons.

⁴⁵⁷ Mireille Calle-Gruber, *loc. cit.*, p. 35.

⁴⁵⁸ *Id.*

le narrateur d'*Histoire* « se perd » effectivement, « ensevel[i] [...] étouff[é] sous la masse molle uniforme et insexuée de [l]a poitrine maternelle » (*Hi*, 169), puis dans le corps de Charles réduit à une « trace douteuse » (*Hi*, 301), une « enveloppe illusoire », une « coque vide » se fissurant, s'écaillant (*Hi*, 359-360). Le travail de déchiffrement, dans *Histoire*, est court-circuité par une tentative de régression et d'in-corporation qui mène à une indifférenciation fatale. Dans *Les Géorgiques*, le déchiffrement de l'héritage ancestral s'opère pour lui-même, sans être sous-tendu par quelque quête inavouée ; il en ressort un socle pour l'identité, dont les fissures menacent toutefois de faire vaciller le sujet qui s'y repose. Dans *L'Acacia*, l'identité mise en question dans *Histoire*, fondée dans *Les Géorgiques*, est finalement consolidée : le fils « se trouve » dans la mise au jour de la biographie du père, avec laquelle son expérience se retrouve en parfaite harmonie.

La mise au jour de la biographie du père dans *L'Acacia*, selon les termes de M. Calle-Gruber, instaure

une étrange réversibilité. Car sur la page, les deux histoires, réciproquement, se prolongent. Le fils, certes, prolonge le géniteur, mais le géniteur aussi prolonge le fils : par l'alternance des sections qui renverse la succession (et l'héritage) ; et en ce que le fils-écrivain engendre le père, tentant de lui donner, sinon vie, du moins une biographie. Et de fait, si l'ouvrage s'ouvre sur la recherche du père, *l'auteur de ses jours* comme on dit[,] [...] il se clôt sur le départ d'un autre voyage, sur la page blanche : où le fils [...] devient *auteur de ces lignes* qui (se) livrent à la lecture (de) l'entrelacs des deux destinées.⁴⁵⁹

L'Acacia s'ouvre effectivement sur la recherche du père : en 1919, comme l'indique le titre du premier chapitre, une « femme encore jeune, au-dessous de la

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 36 ; l'auteure souligne.

quarantaine » (A, 13), revêtue des habits du deuil, recherche la tombe de son époux mort au combat dans une région dévastée par la guerre. La veuve est accompagnée de son jeune garçon et de ses deux belles-sœurs, avec qui elle va d'un village à l'autre, demandant des indications devant la mener au lieu du dernier combat livré par son mari, où celui-ci, selon les informations lacunaires dont elle dispose, a été enterré. Elle trouve finalement ce lieu, où a été aménagé « un tout petit cimetière, circulaire » (A, 25) : « Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin – ou du moins quelque chose qu'elle pouvait considérer [...] comme pouvant mettre fin à ce qui lui faisait courir depuis dix jours les chemins défoncés, les fermes à demi détruites » (A, 24-25). La mère, en effet, ne trouve pas définitivement la tombe de son époux, celle-ci étant demeurée anonyme : « La majorité des tombes étaient celles de soldats allemands, mais elle alla tout droit à l'une d'elles un peu à l'écart, [...] sur laquelle, en allemand et sur une plaque métallique, puis en français sur une planchette plus récemment apposée, était simplement écrit que se trouvaient les corps de deux officiers français non identifiés. » (A, 25)

Quelque chose apparaît au jeune garçon pendant la recherche de la tombe de son père. Parfois, pendant que ses deux tantes questionnent des paysans ou des cafetiers, sa mère consulte les cartes postales envoyées par son époux peu avant sa mort, qu'elle garde précieusement dans son sac : « [...] laissant les deux autres poursuivre la conversation, elle ouvrait son sac, [...] en extirpait un mince paquet de lettres et de cartes postales [...], retenant l'une ou l'autre, la relisant avec attention [...]. Il y avait deux lettres [...] et trois ou quatre de ces cartes postales

que les amoureux [...] ont coutume d'envoyer. Une fois elle laissa tomber l'une d'elles que le garçon ramassa » (*A*, 17). Le garçon observe alors la carte :

Elle représentait en sépia sur un fond marron un canon de 75 en position de tir [...]. Dans le coin gauche [...] apparaissait dans un halo clair le visage souriant d'une femme blonde [...]. Au verso, dans la partie réservée à la correspondance, ondulait ou plutôt trébuchait une de ces écritures maladroites et appliquées, comme enfantine, chaotique, dont les lettres tracées au crayon et à demi effacées se bouscuaient en désordre, la femme reprenant la carte au garçon, les sourcils froncés, maintenant, penchée avec attention sur les boucles et les jambages péniblement formés (*A*, 17-18).

La mère essaie de déchiffrer l'écriture « chaotique » de son mari dans l'espoir qu'elle lui donne un indice du lieu où il est enterré. Le jeune garçon, au contraire, tente de saisir la réalité tangible de la carte : il regarde ses formes, ses couleurs ; lorsque son regard rencontre la partie réservée à la correspondance, il observe la forme des lettres, leurs tracés scripturaux. Avec les mêmes cartes postales, la mère et le fils – lorsque celui-ci sera devenu écrivain – entreprennent chacun une quête particulière. Celle de la mère n'aboutit pas tout à fait : les cartes postales la mènent sur les lieux d'une tombe anonyme, qui pourrait être celle d'un autre, de mille autres officiers tués de la même manière. La mère, cependant, n'est pas dupe : elle *décide* de mettre fin à sa quête. La légitimité de cette décision lui est conférée par sa foi ardente en d'éventuelles retrouvailles célestes : la découverte de la tombe terrestre est destinée à résoudre temporairement la quête, celle-ci ne pouvant être complétée que dans l'au-delà de la mort, où les âmes des époux se rejoindront pour l'éternité. Le fils rejoindra son père mort à la guerre d'une tout autre façon ; les cartes postales seront pour lui les témoignages à partir desquels il établira une version possible de la vie de son père, version qui, à défaut de lui redonner vie, lui donnera une biographie, pour reprendre les termes de M. Calle-

Gruber. Dans cette « version », le père et le fils co-naîtront : leurs parcours respectifs prendront sens l'un dans l'autre, de telle sorte qu'ils deviendront inextricables – constitutifs d'un seul et même sujet transgénérationnel.

2.2. Roman(s) d'apprentissage(s)

La découverte essentielle du *Temps retrouvé* est celle d'une vocation, la « vocation invisible dont [la Recherche] est l'histoire » (RTP, II, 691) :

Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi. Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur emmagasinée par moi, sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. [...] Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. [...] Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine [...]. Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation. (RTP, IV, 478)

La vocation rassemble les fragments de la vie passée, les « moi » morts en chemin sur le parcours de la vie, qu'elle fait apparaître comme tendus vers une même finalité ; elle fédère les unités fragmentées, dispersées et enfouies qui composent le sujet, et auxquelles elle assigne un même *telos*. Similairement, dans *L'Acacia*, les générations (les « moi » morts qui constituent le sujet simonien) accomplissent des destinées, lesquelles sont finalement subsumées dans celle du fils-futur écrivain. *L'Acacia* comme *Le Temps retrouvé* procèdent à un « rassemblement » des différents fragments qui composaient auparavant par défaut le sujet (différents

« moi » ou différentes générations), et les oriente rétroactivement tous ensemble vers l'accomplissement d'une même finalité : la venue à l'écriture du sujet énonciateur, écriture « autobiographique » au sens strict d'« écriture de soi », c'est-à-dire de sa vie passée, laquelle doit inclure celle des autres chez Simon. Or si les fragments de la vie passée peuvent ainsi être « rassemblés » dans les deux « recherches », c'est qu'ils ont déjà été « textualisés ». Nous reprenons ce terme à Ralph Sarkonak, qui invite à lire le roman de Simon comme *Le Temps retrouvé* : « Ce qu'il faut faire, c'est lire *L'Acacia* comme on lit, ou plutôt comme on devrait lire, *Le Temps retrouvé*, car le roman de Simon est véritablement proustien. Autant que chez Proust la mémoire y est *textualisée* ⁴⁶⁰ ».

Dans la lecture de la *Recherche* qu'il propose dans *La Parole muette*, Jacques Rancière définit comme un « trompe-l'œil » la structure proustienne du roman d'apprentissage. « Ainsi ma vie était-elle en rapport avec ce qu'amènerait sa maturation », affirme le narrateur proustien ; ce rapport entre la vie et le terme de l'œuvre est un leurre selon J Rancière. La *Recherche* se donne comme une intrigue classique de savoir, un récit d'apprentissage qui « amène le héros au point aristotélicien de la reconnaissance ⁴⁶¹ ». Au chapitre XI de la *Poétique*, Aristote définit la reconnaissance comme « le retournement qui conduit de l'ignorance à la

⁴⁶⁰ Sarkonak, *loc. cit.*, p. 221 ; l'auteur souligne.

⁴⁶¹ Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2005 [1998], p. 160.

connaissance⁴⁶² ». Or ce retournement est prédéterminé à être caduque dans la *Recherche* :

[...] l'inconnu qui est le terme de la *Recherche* est connu dès le départ. La porte que le récit doit ouvrir, le travail de la métaphore la tient depuis le début ouverte. Car le héros pourrait déjà avoir saisi, dès le goût ressenti de la madeleine, l'idée qu'il « découvrira » seulement à la fin de l'histoire, mais que l'écrivain qui parle par la même bouche que lui a déjà dépliée pour nous. [...] Le récit architecturé répond donc à la nécessité non d'atteindre à la connaissance de l'inconnu mais, au contraire, d'éloigner cette connaissance qui est dès le début à portée de main du héros, de différer une vérité que la poétique de l'impression a toujours déjà délivrée par avance et qui ne peut advenir dès lors que sous la forme de la redondance.⁴⁶³

La poétique de l'impression, selon J. Rancière, met en œuvre la même « redondance », en ce qu'elle renvoie à une vérité qui ressort de la métaphore. Les réminiscences proustiennes, montre-t-il, n'expriment pas en elles-mêmes l'être « extra-temporel ». La sensation à la source de la réminiscence est purement et simplement un « choc » : « [...] la sensation pure frappe et désorganise l'univers ordonné des associations et des croyances, mais elle n'écrit rien, elle ne dépose aucun négatif qu'il y aurait seulement à développer. Sa qualité propre et la joie qu'elle procure viennent au contraire de ce qu'elle est une et ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même. Elle peut faire appel mais elle n'inscrit aucun message, fût-il hiéroglyphique⁴⁶⁴ ». Il n'y a donc pas d'identité « entre le *un* du choc et le *deux* de la métaphore⁴⁶⁵ » ; il y a certes un rapport, mais ce rapport est métaphorique, en ce qu'il transporte le choc hors de lui-même. C'est l'écriture qui pose *l'identité*

⁴⁶² Aristote, *Poétique*, chap. XI, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990, p. 101.

⁴⁶³ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 160-161.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁶⁵ *Id.* ; l'auteur souligne.

entre le passé et le présent qui apparaît dans la réminiscence ; celle-ci établit un rapport, lequel ne révèle cependant, en dehors de l'écriture, aucune identité. Seul le déploiement métaphorique de la sensation peut *identifier* des époques différentes, et définir en elles le lieu de l'être « extra-temporel ». En d'autres termes, la réminiscence se donne comme le resurgissement d'une sensation ancienne, gravée au fond du sujet. Or si la sensation ancienne peut coïncider parfaitement avec la sensation actuelle, c'est parce que les deux sensations, précisément, ont été « textualisées » comme telles ⁴⁶⁶ : « Le fil de la vraie vie qui relie les “ impressions ” en un texte est tout entier à constituer ⁴⁶⁷ ». À la fin du *Temps retrouvé*, les moments passés de sa vie apparaissent au protagoniste comme les matériaux de l'œuvre qu'il veut entreprendre, ceux-ci convergeant tous ensemble vers la découverte de sa vocation. Il apparaît donc que cette convergence est en fait un produit de l'écriture qui a *déjà* mis en œuvre la vie. Selon J. Rancière, ce caractère « redondant » de la *Recherche* affirme la nécessaire séparation de la vie et de l'art ⁴⁶⁸. Seule l'écriture peut mettre au jour « notre vraie vie » (*RTP*, IV, 459) ; mais pour ce faire, elle doit s'en séparer, la recréer avec ses propres pouvoirs – métaphoriques –, autrement dit la « textualiser ».

Par son titre, *L'Acacia* affirme d'emblée cette séparation : la vie (transgénérationnelle) mise en œuvre dans le roman est celle de l'écriture elle-

⁴⁶⁶ Les travaux de Geneviève Henrot dévoilent les mécanismes de cette « textualisation » des motifs de mémoire (*Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991).

⁴⁶⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 163.

même. À la fin de *L'Acacia*, le protagoniste décide d'écrire un livre auprès du grand acacia, c'est-à-dire un livre redoublant l'arborescence généalogique. Les archives familiales constitueront le matériau principal de ce livre – comme les impressions celui de l'œuvre que projette d'écrire le protagoniste proustien – ; elles permettront de tisser le fil de la « vraie vie » du sujet transgénérationnel. Il apparaît que ce fil, dans la « recherche » simonienne, ressort également d'une textualisation : les « rimes » de l'Histoire permettent d'établir des rapports qu'il appartient à l'écriture de déployer et de consolider. Dans *L'Acacia*, les existences s'enchâssent parfaitement parce qu'elles sont placées dès le départ sous la tutelle de l'acacia, de l'écriture arborescente ; le père « retrouvé », à la fin du roman, est tel que le fils l'a créé. C'est pourquoi la quête entreprise initialement « du côté » du père trouve sa résolution « du côté » du fils, dans sa décision d'écrire ; le fils trouve son père en devenant l'écrivain qui lui donnera une biographie. En cherchant à combler la béance originelle, le fils se fait lui-même origine, d'où la « réversibilité » définie par M. Calle-Gruber. De sorte que *L'Acacia* peut être lu comme l'histoire d'un auto-engendrement : le fils se donne naissance à lui-même, comme le narrateur proustien s'assigne lui-même sa vocation, qui apparaît comme le fruit de son énonciation, et non l'inverse. Cet auto-engendrement n'est pas un repli sur soi, ni *L'Acacia* un texte solipsiste. Le sujet transgénérationnel ne peut pas « naître » dans le temps calendaire : le propre de son existence est de ne pas être datée dans le temps. Ainsi, il advient dans *L'Acacia*, où il se révèle le « fils de personne si ce n'est de sa propre écriture⁴⁶⁹ ». Le sujet transgénérationnel simonien n'est pas le produit ou la somme de générations antérieures – le préfixe

⁴⁶⁹ Mireille Calle-Gruber, *loc. cit.*, p. 38.

(« trans ») induit une circulation – : il est une *configuration* (possible), *par et à même l'écriture, à partir* de ces générations qui le constituent comme autant de strates – perméables, mobiles.

Les personnages, dans *L'Acacia*, accomplissent des *destinées* programmées par le cycle de l'Histoire. P. Mougin a montré comment le personnage de la mère, dans *L'Acacia*, emblématise l'Histoire, la « rémanence figée du passé. [...] La jeune femme, “ cette espèce de forteresse de préjugés ” (*A*, 271), émane d'un univers saturé par les signes de l'Histoire [...]. Or ce monde qui, à plus d'un titre, récapitule l'Histoire passée, façonne aussi le présent de l'Histoire en marche. Généraux et stratèges, nés dans son sein, emmènent les autres hommes défendre ses valeurs ⁴⁷⁰ ». L'entrée dans le cycle de l'Histoire, chez Simon, coïncide avec la fin du cycle individuel, la mort de l'individu. C'est ce qui arrive au père lorsqu'il se tourne vers la carrière militaire, entrée dans le cycle de l'Histoire qui se confirme par son mariage, sorte de promotion sociale, accession, à travers la femme-forteresse, à un « univers saturé par les signes de l'Histoire » qui causera sa perte. En épousant l'officier, la mère, quant à elle, quitte son statut d'emblème de l'Histoire et entame un cycle individuel. En effet, elle ne semble pas avoir eu de « vie » avant son mariage : « On aurait dit qu'elle n'avait pas de désirs, pas de regrets, pas de pensées, pas de projets. Elle n'était ni triste, ni mélancolique, ni rêveuse. » (*A*, 114) Aussi, le mariage transforme la minéralité caractéristique de la

⁴⁷⁰ Pascal Mougin, « La femme, l'histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », *loc. cit.*, p. 113.

femme-forteresse, descendante du général de marbre, en organicité⁴⁷¹, la transportant dans un « orgastique état de végétal épanouissement » (A, 144). Le narrateur imagine sa mère, sur les terres coloniales où elle suit son nouvel époux, « étourdie, épuisée peut-être [...], pas encore débarrassée de cette gaine protectrice faite de niaiserie, de fades afféteries, dont elle s'était enveloppée (ou dans laquelle sa naissance, son milieu, son éducation l'avaient pour ainsi dire corsetée) » (A, 268). Lorsque son mari la quittera pour aller sur le front, au cours de l'été 1914, la mère redeviendra statue, à nouveau « semblable à du marbre » (A, 148). C'est l'entrée dans l'organicité – le cycle individuel – qui cause son malheur ; en épousant l'officier, elle s'assigne un projet de vie individuel *destiné* à être contrecarré. L'homme qu'elle aime, en tant qu'il est un militaire, ne peut que mourir, et placer sa vie maintenant entamée sous le signe du deuil.

L'Acacia pose une certaine connaissance prémonitoire des parents, en vertu de laquelle ils accomplissent leur tragique destinée. La mère est comparée à l'une « de ces génisses [...] engraisées pour quelque sacrifice » (A, 117) ; la grande patience dont elle fait preuve dans l'attente de son fiancé doit provenir, suppose le narrateur, d'une prémonition : « [...] elle *se savait* destinée à quelque chose d'à la fois magnifique, rapide et atroce qui viendrait en son temps » (*id.* ; nous soulignons). En se préservant pour le sacrifice, la mère permet à la destinée du père de s'accomplir en même temps que la sienne ; elle est comparée à une « indolente et oisive sultane dans laquelle il pourrait déposer sa semence, tirant d'elle un fils, et cela fait, comme ces insectes mâles après avoir accompli leur

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

fonction, s'en aller mourir » (*A*, 217). Le père, en jetant son dévolu sur la mère, semble avoir eu lui aussi une « sorte de prémonition » (*A*, 129), comme si, « pressé par le temps, il avait choisi avant de mourir de déposer sa semence et se survivre dans l'une de ces femelles destinées à la reproduction de l'espèce [...] : un besoin, une nécessité, une urgence confondus sans doute, comme dans ce crépuscule d'un monde qui allait mourir en même temps que des millions de jeunes gens enterrés sous la boue » (*id.*).

Né à l'orée d'une guerre qui allait le priver de père et faire mourir sa mère à force de chagrin, le fils, dès sa mobilisation le jour même de l'anniversaire de la mort de son père, *sait* qu'il va mourir à son tour ; sa mort lui apparaît inévitable, programmée : « Et maintenant il allait mourir » (*A*, 163, 190). Peut-être, songe-t-il alors, cette mort est-elle le point d'arrivée nécessaire d'une vie faite d'expectative, jamais comblée :

[...] vingt-six années de paresse et de nonchalante inertie – au mieux de velléitaire expectative, d'attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit (ou qui peut-être, pensa-t-il encore, était maintenant en train de se produire), que n'avait pu provoquer (ou tromper) aucun des déguisements successivement imposés ou essayés, depuis le rigide uniforme à la coupe militaire dont [...] on avait revêtu le gamin de onze ans, [...] jusqu'au dernier en date qui comportait comme accessoires les pinceaux et une boîte à couleurs de peintre cubiste, après avoir entre-temps essayé d'un blouson d'anarchiste, puis [...] vêtu de tweed et de flanelle, suivi tout autour d'un continent trop vieux [...] la valise où l'un après l'autre les portiers d'hôtels collaient des étiquettes multicolores tandis que tout ce qu'il avait à faire était d'apposer sa signature au bas de petits rectangles de papier portant avec la date la somme à payer (*A*, 165-166).

La vie du protagoniste, avant la guerre, se maintient dans une indétermination frustrante (« l'attente frustrée »). Des projets artistiques tentent de mettre fin à (ou

de « tromper ») cette frustration : la peinture, ou l'« étal[ement] des couleurs sur ce qu'il appelait (ou essayait de se persuader qu'on pouvait appeler) des tableaux » (A, 171), et même l'écriture de « ce qu'il se figurait que devait être un roman » (*id.*). Comme le remarque Michel Thouillot, c'est bien l'Histoire qui va répondre enfin à l'attente frustrée du jeune homme, provoquant la transformation du pseudo-peintre, pseudo-romancier, pseudo-anarchiste et touriste désengagé en un vrai-écrivain : l'Histoire « lui ménag[e] un destin dont la bifurcation inespérée libérera cette énergie *organique* propre à l'écriture.⁴⁷² » Car le fils, contre toute attente, survit à la guerre. Sur la route des Flandres, cependant, où il suit son colonel chevauchant sans broncher au devant de sa mort, il « entre dans un état de mort virtuelle » (A, 296 ; nous soulignons). Dans *La Route des Flandres*, Georges, en passant par la même route, y est entré dans le même « état de mort virtuelle ». C'est afin de contrer cette mort l'ayant atteint virtuellement qu'il cherche à mettre à profit le pouvoir régénérant du mythe ; à travers le récit de sa relation avec Corinne, il tente une régression biologique qui lui permette d'échapper à la mort – à l'Histoire. Une fois l'échec de cette tentative avéré, Georges achève de se consumer, et actualise l'état de mort virtuelle dans lequel il était entré sur la route des Flandres : sa voix s'éteint. Dans *L'Acacia*, le jeune soldat, pourtant placé dans une situation en tous points identique à celle de Georges, « survit à l'épreuve mortifère⁴⁷³ » : son « état de mort virtuelle » ne s'actualise pas, il ressort indemne de son passage sur la route des Flandres. C'est cette survie effective qui se traduit

⁴⁷² Michel Thouillot, *loc. cit.*, p. 132 ; l'auteur souligne.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 131.

dans sa décision d'écrire⁴⁷⁴. On remarque que, avant de prendre cette décision capitale, le protagoniste simonien, avait déjà commencé à écrire, *avant* la guerre – de la même façon que le protagoniste proustien a produit quelques « morceaux » et articles avant la découverte de sa vocation. Le réserviste écrivait alors « ce qu'il se figurait que devait être un roman ». La scène finale de *L'Acacia* a lieu *au retour* de la guerre ; sur le plan spatial, elle se produit dans une chambre de la maison familiale, décorée par les portraits des ancêtres de la famille, et dont une fenêtre permet d'apercevoir le grand d'acacia qui pousse dans le jardin. C'est cette venue à l'écriture, dans ces conditions précises, qui constitue l'aboutissement de la « recherche du temps perdu » simonienne ; c'est la guerre qui permet au protagoniste de se faire une meilleure idée de ce que doit *être* un roman, et les portraits de ses ancêtres qui lui donnent les moyens de *faire* ce roman.

L'Acacia se présente comme un roman d'apprentissage. Simon l'affirme lui-même à Marianne Alphant dans un entretien faisant suite à la parution du roman : « *L'Acacia* est une sorte de roman de l'apprentissage. J'avais d'ailleurs pensé le sous-titrer : *Une éducation sentimentale*.⁴⁷⁵ » La narration de *L'Acacia* provient d'un point de vue rétroactif, souligné par la récurrence du syntagme « plus tard » : « [...] plus tard on raconta ceci au brigadier » (A, 33) ; « Mais cela serait pour plus tard » (A, 73) ; « [...] tout ce dont il se souvient (ou plutôt ne se souvient pas

⁴⁷⁴ L'absence de cette décision dans le parcours diégétique de Georges nous ramène a contrario au caractère *oral* de son énonciation.

⁴⁷⁵ « “ Et à quoi bon inventer ? ” », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, p. 25 ; Simon confiait déjà en 1985 à Didier Eribon ce titre qu'il envisageait pour son prochain roman (« Claude Simon sur la route de Stockholm », *loc. cit.*, p. 72).

– ce ne sera que plus tard, quand il aura le temps[)] » (A, 89) ; « Plus tard, cherchant à se souvenir, il ne parviendra même pas à se rappeler [...] » (A, 94) ; « [...] comme elle devait en faire preuve plus tard » (A, 126) ; « [...] il ne devait mourir [...] que vingt ans plus tard » (A, 141) ; « [...] la femme qui devait plus tard le porter dans son ventre » (A, 207) ; « Plus tard, il (le brigadier) se rappellera » (A, 259), etc. L'apprentissage majeur que devra faire le brigadier sera celui du retour à la vie normale, après l'expérience traumatique de l'extermination de son régiment, de sa chevauchée sur la route des Flandres derrière son colonel, et du camp de prisonniers. Dans le dernier chapitre de *L'Acacia*, le brigadier fait cet apprentissage, qui se concrétise dans la décision d'écrire un livre. Or cet apprentissage du *protagoniste* est un leurre, de la même façon que celui du protagoniste de la *Recherche*, selon la lecture de J. Rancière. Par contre, l'apprentissage que fait le protagoniste de *L'Acacia* est le fruit d'un autre apprentissage, celui qu'a fait le *narrateur* depuis *La Route des Flandres*. Cet apprentissage-là n'est pas un leurre : il est le fruit d'une *ré-écriture* – de *La Route des Flandres*, d'*Histoire* et des *Géorgiques*, que *L'Acacia* embrasse et rassemble a posteriori en un cycle romanesque.

3. Cycles romanesques

3.1. Le « cycle de L'Acacia »

La portée de la scène finale de *L'Acacia* se répercute jusqu'à *Histoire* dont elle reprend presque mot à mot l'incipit. Reprenons les deux textes, afin de les comparer (nous soulignons les termes demeurés inchangés d'un roman à l'autre) :

Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La *fenêtre* de la chambre était *ouverte* sur la *nuit* tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il *pouvait voir* les plus proches *rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait*, après quoi *tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité*. (A, 380 ; nous soulignons)

l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la *nuit* assis devant la *fenêtre ouverte je pouvais la voir* ou du moins ses derniers *rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréal par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre* (et derrière on pouvait percevoir se communiquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches), *comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité* (Hi, 9 ; nous soulignons).

Les changements effectués dans le texte de *L'Acacia* sont peu nombreux mais extrêmement significatifs. D'abord, le complément du verbe « voir » passe du féminin au masculin : « je pouvais *la* voir », c'est-à-dire la *branche*, devient « il pouvait voir les plus proches *rameaux* ». Selon M. Thouillot, ce passage du

féminin au masculin procède à un « rééquilibrage » dans la répartition des branches principales de l'arbre généalogique⁴⁷⁶. *L'Acacia* donne effectivement part égale aux destinées du père et de la mère, qu'accomplit l'une et l'autre également celle du fils. La suppression du terme « irréel » dans la qualification de la lumière qui teinte les feuilles de l'arbre confère à l'éclairage du brigadier un plus grand naturel. Cette suppression souligne selon M. Thouillot « l'abandon du régime autofictionnel dans les avancées décisives de la recherche identitaire⁴⁷⁷ ». Plus significativement, la longue parenthèse d'*Histoire* est absente dans le texte de *L'Acacia*. Que dit cette parenthèse ? Le narrateur d'*Histoire* perçoit « derrière » les folioles une « rumeur invisible ». Il s'agit du pépiement des vieilles parentes, perchées dans l'arbre généalogique comme les oiseaux dans l'acacia, ce jacassement qui a fasciné son enfance, et qu'il n'arrive plus à faire taire dans la maison familiale ; la « rumeur *invisible* » désigne les voix inaliénables et insaisissables du passé. Dans *L'Acacia*, cette rumeur s'est tue, parce que les voix du passé sont devenues *visibles*, ou plutôt, comme l'écrit M. Thouillot, « lisible[s], textualisée[s]⁴⁷⁸ », saisissables sur la feuille de papier blanc. L'arbre généalogique a été débroussaillé, élagué, « mis en ordre⁴⁷⁹ », ne laissant plus aucune place à « l'obscur fouillis des branches » derrière lequel se dissimulait la rumeur dans *Histoire*. Finalement, la substitution de « après quoi » par l'adverbe « puis » met fin ou à tout le moins suspend, au terme de *L'Acacia*, l'alternance entre l'immobilité et le mouvement caractéristique de l'apparition de

⁴⁷⁶ Michel Thouillot, *loc. cit.*, p. 133.

⁴⁷⁷ *Id.*

⁴⁷⁸ *Id.*

⁴⁷⁹ *Id.*

l'arbre : le narrateur contrôle le mouvement de l'arbre, qui peut désormais se maintenir dans un état d'apaisement. La quête est accomplie. Or cet accomplissement est un accomplissement *en écriture* : il nous renvoie au parcours non pas du protagoniste mais du *narrateur*, entrepris, le fait est maintenant établi, au début d'*Histoire*.

En s'achevant sur la décision d'écrire auprès du grand acacia, *L'Acacia* établit une structure circulaire qui clôt le roman sur lui-même ; dans la mesure où cette décision est énoncée en des termes qui reprennent quasi exactement l'incipit d'*Histoire*, un roman écrit vingt-deux ans auparavant, la circularité de *L'Acacia* embrasse tout un pan de l'œuvre simonienne, délimitant un cycle. Ce cycle va de *Histoire* à *L'Acacia* en passant par les *Géorgiques*, qui reconduit l'univers diégétique et l'entreprise narrative d'*Histoire*.

Le roman de 1981 est compris dans *L'Acacia* à travers la présence du général de marbre, auquel le texte fait allusion à six reprises (*A*, 113, 127, 142, 218, 311, 356). L'ancêtre de la branche maternelle du brigadier n'est pas seulement mentionné, géniteur parmi d'autres dans l'arbre généalogique : il est l'ancêtre légendaire, monumental auquel *Les Géorgiques* ont donné naissance, le « colossal général d'Empire » (*A*, 142, 218 ; nous soulignons), « sculpté dans une tonne de marbre » (*A*, 311 ; nous soulignons). On le connaît d'abord par ses initiales encore gravées ou brodées sur quelques menus objets, et qui, comme dans *Les Géorgiques*, constituent les dernières traces de son nom héroïque :

Une section entière du cadastre de la commune portait le nom illustré à la tête d'armées de la Révolution puis de l'Empire par le grand-père du patriarche, une sorte de colosse, non seulement d'une taille gigantesque mais d'un poids si monstrueux qu'il restait encore consigné dans les documents de l'époque : un homme qui au contraire de son petit-fils [...] n'avait jamais vécu que dans et par la violence, le courage, l'audace dont ne témoignaient plus maintenant que des initiales entrelacées, gravées ou brodées sur les couverts, les nappes ou les draps enfermés dans des tiroirs ou des lingerie (A, 113 ; voir G, 171, 253)

Le général apparaîtra par la suite invariablement dans sa forme mémorable, marmoréenne : « [...] général d'Empire dont le buste monumental drapé de marbre, avec sa léonine chevelure de marbre, ses broussailleux sourcils de marbre, son regard de marbre, se dressait, formidable, ironique et sévère, dans un coin du salon familial » (G, 127). Il apparaît finalement au brigadier, dans la dernière section du roman, comme « le *formidable* général de marbre » (A, 356 ; nous soulignons) Comment le brigadier pourrait-il juger le général « formidable », alors qu'il ne le connaît pas (rien ne l'indique, à tout le moins ; le brigadier, avant son retour du Stalag, ne démontre aucun intérêt pour la généalogie) ? C'est le *narrateur* qui connaît le général, et cette connaissance, il a dû la conquérir : il a déjà tenté de reconstituer le parcours du général en déchiffrant ses archives ; c'est seulement à partir de ce travail conjoint de déchiffrement et de reconstitution (de lecture et d'écriture), en dehors duquel ne reste de lui que des initiales gravées sur des couverts, que le général peut apparaître « formidable », dans toute sa magnificence.

Ajoutons que *Les Géorgiques*, comme l'a remarqué Ralph Sarkonak⁴⁸⁰, comprennent une référence intertextuelle à l'« allée des Acacias » de la *Recherche* (RTP, I, 409-410), alors que *L'Acacia* lui-même ne la mentionne pas. La fameuse allée apparaît dans la description d'un « très vieux général », non pas le général L.S.M. mais le chef de la division dans laquelle sert le cavalier, et qui apparaît soudainement comme un contemporain de Mme Swann :

C'était un très vieux général [...], avec ses joues glabres et parcheminées, [...] comme s'il avait été extrait pour la circonstance (la guerre) [...] de quelque tombeau pharaonique ou conservé peut-être dans le froid (il y semblait insensible, ne portait qu'un léger manteau de ratine [...] fendu par derrière, comme il eût mis pour une promenade au Bois, le matin, croisant dans l'allée des Acacias les élégantes en calèches et en victorias, les vieilles cocottes contemporaines de sa jeunesse (car pour eux [les cavaliers] il devait au moins dater de cette époque, c'est-à-dire celle qui avait précédé non cette guerre mais l'autre (G, 121).

Le général, autrement dit, « sort » de la *Recherche*. Cette référence proustienne est redoublée dans *Les Géorgiques* par l'allusion, dans la troisième section du roman, à l'évolution du paysage urbain, rendue manifeste par le passage des voitures hippomobiles aux automobiles (G, 229). Nous avons analysé cette allusion à la *Recherche* dans le chapitre précédent⁴⁸¹, et nous avons vu qu'elle renvoie une fois de plus à l'allée des Acacias. De fait, c'est en se rendant sur cette même allée, au Bois de Boulogne, plusieurs années plus tard (RTP, I, 416-420), que le narrateur prend conscience du caractère fugitif des souvenirs comme des années (RTP, I, 419-420). De la sorte, *L'Acacia* s'arrime doublement aux *Géorgiques* ; premièrement, au niveau intra-intertextuel (intertextualité restreinte), par le renvoi

⁴⁸⁰ Ralph Sarkonak, *loc. cit.*, p. 211.

⁴⁸¹ Voir infra, Chapitre 2, « Le protagoniste proustien et le narrateur des *Géorgiques* au cœur de la musique ».

au *personnage* du général, constitué comme tel dans *Les Géorgiques* ; deuxièmement, au niveau intertextuel (intertextualité générale), par le renvoi à l'arbre de la célèbre allée de la *Recherche*, directement convoquée dans le roman de 1981, où elle permettait d'articuler une thématique proprement proustienne (le passage du temps).

Plus fondamentalement, c'est le statut de romancier du « vieil homme » écrivant auprès des archives qui rattache *Les Géorgiques* à *L'Acacia*. Ce vieil homme poursuit exactement l'entreprise entamée par le brigadier : son écriture fait retour sur l'expérience de la guerre, qu'elle tente de mettre en forme à partir de ses retours cycliques dans l'arbre généalogique. C'est ce statut de « romancier généalogiste » qui fait défaut aux narrateurs des autres romans de Simon compris entre *Histoire* et *L'Acacia* – *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) et *Leçon de choses* (1975)⁴⁸². Dans *La Bataille de Pharsale*, où l'intertextualité proustienne est omniprésente, le narrateur est certes un écrivain, mais, pour autant que nous sachions, il pratique le genre de l'essai (*BP*, 192). Assurément, il ne poursuit pas l'entreprise du roman familial telle qu'entamée par le narrateur d'*Histoire*. Il ne s'agit pas de dire que ces romans ne présentent aucun lien avec ceux du « cycle de l'acacia »⁴⁸³, mais bien qu'ils ne concourent pas à l'accomplissement de la même quête ; ils ne peuvent être fédérés en un seul et même roman.

⁴⁸² Nous excluons *a fortiori* les ouvrages de cette période qui ne portent pas le sous-titre générique « roman » : *L'invitation* (1987) et *l'Album d'un amateur* (1988).

⁴⁸³ C'est l'expression qu'utilise Michel Thouillot pour désigner le cycle formé par *Histoire*, *Les Géorgiques* et *L'Acacia* (*loc. cit.*, p. 114). M. Thouillot résume le parcours de ce cycle comme la quête d'une « identité narrative » fondée finalement dans *L'Acacia* sur une « inépuisable euphorie scripturale » (*ibid.*, p. 115). Notre étude se révélera en accord avec cette affirmation.

Nous pouvons donc affirmer que la scène finale de *L'Acacia* désigne ce roman comme le dernier d'un cycle entamé avec *Histoire* et poursuivi dans *Les Géorgiques*. Bien que Simon n'ait jamais utilisé le terme « cycle » pour procéder à quelque rassemblement de ses romans, le texte pose explicitement une clôture qui embrasse à rebours (au moins) trois romans. Qui plus est, cette clôture est posée conformément au grand modèle cyclique du XX^e siècle : la *Recherche proustienne*, qui se clôt similairement sur la découverte de la vocation d'écrivain du protagoniste. Et ce n'est pas tout. La venue à l'écriture qui clôt le cycle simonien est précédée par la lecture de chacun des tomes de *La Comédie humaine*, « modèle du modèle », œuvre cyclique aux origines du roman moderne : « Chez un bouquiniste, il acheta les quinze ou vingt tomes de *La Comédie humaine* reliés d'un maroquin brun-rouge qu'il lut patiemment, sans plaisir, l'un après l'autre, sans en omettre un seul, en écoutant le vent froter les toits avec bruit, faire battre quelque part un volet » (A, 379). C'est empli de la lecture de Balzac que le protagoniste simonien, dans un geste proustien, prend la décision d'écrire et s'assoit devant une feuille de papier blanc, s'identifiant directement au protagoniste d'*Histoire*, apparu vingt-deux ans auparavant dans l'œuvre simonienne. La finale de *L'Acacia* accomplit de la sorte la double fonction de sceller le rapport de l'œuvre simonienne à celle de Proust et de réunir a posteriori certains romans antérieurs en un cycle. C'est afin de saisir dans une seule expression ces deux fonctions que nous avons nommé le cycle ainsi constitué la « recherche du temps perdu » simonienne.

3.2. *La Recherche devant le cycle balzacien : le narrateur proustien lecteur de La Comédie humaine*

Dans sa thèse de doctorat, Christophe Pradeau a montré que l'ambition cyclique est inséparable de l'idée de paradigme, et qu'elle doit chaque fois s'inscrire dans la cohérence d'un lignage : il n'y a pas d'œuvre cyclique qui ne s'inscrive dans le rayonnement d'une figure paradigmatique. À partir d'une étude des textes critiques d'Albert Thibaudet notamment, C. Pradeau montre comment le terme « cycle » apparaît au début du XX^e siècle pour désigner une pluralité d'œuvres qui sont toutes lues « à l'ombre de *La Comédie humaine* ». Le « cycle romanesque » s'impose comme catégorie critique en « couronn[ant] l'idée d'un lignage balzacien [...] ». Le contexte d'invention de la catégorie est celui d'une histoire littéraire qui rend compte de la succession des œuvres en termes de filiation, de source, d'influence, de siècle, d'époque, ou encore de génération.⁴⁸⁴ » *La Recherche* constitue un point de bifurcation dans ce lignage, c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans le rayonnement de l'œuvre balzacienne tout en diffractant sa lumière : en opposant à l'ensemble à entrées multiples de *La Comédie humaine* la « pureté » d'un ensemble à entrée unique, l'œuvre proustienne se superpose au paradigme balzacien sans le supplanter. C'est cette inscription problématique des figures cycliques paradigmatiques que C. Pradeau tente d'élucider : « [...] pourquoi, demande-t-il, la lignée balzacienne se dédouble-t-elle sans rompre ? [...] Pourquoi les romans des années trente sont-ils lus à l'ombre conjointe de Proust et de Balzac ? *La Comédie humaine* et la *Recherche du temps perdu* sont

⁴⁸⁴ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 18.

les lieux stratégiques où se joue la cohérence du lignage.⁴⁸⁵ » Dans son acte de rassemblement des romans antérieurs, *L'Acacia* se situe explicitement au carrefour de ces lieux stratégiques : Balzac et Proust ; l'œuvre simonienne s'inscrit dans un lignage que, reprenant le geste proustien, elle dédouble à son tour.

A. Thibaudet, résume C. Pradeau,

définit le cycle romanesque comme entreprise au long cours, comme engagement d'une vie, expérience dont la radicalité exhausse l'œuvre, devenue unique, au-delà du simple roman, dans cette région de la littérature où se situent les figures paradigmatiques : l'*Iliade*, l'*Odyssée*, l'*Énéide*, la *Divine Comédie*. Est ainsi définie, à grands traits, l'idée de cycle romanesque, que Thibaudet fait précéder de « l'idée de *Comédie humaine* ». [...] [L]e cycle [...] est saisi comme une communauté d'ambitions et de techniques [...]. Le cycle romanesque se définit par la longue durée de l'écriture, par l'ambition de canonicité, par l'ampleur de l'univers diégétique, qui représente de plain-pied le temps d'une génération.⁴⁸⁶

Les œuvres cycliques « se présentent comme des tentatives pour représenter le temps⁴⁸⁷ » ; l'ambition qu'elles ont en commun consiste à vouloir « fabriquer le temps », selon une expression de Balzac, au moyen de différentes techniques, dont la plus « répandue » est le retour des personnages, technique balzacienne par excellence. C. Pradeau établit que l'ambition cyclique se réalise par une inscription paradigmatique : le cycle proustien « fabrique un temps » qui s'inclut dans le temps balzacien. Nous verrons que le cycle simonien, suivant les lois de

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 47-48 ; C. Pradeau renvoie à l'*Histoire de la littérature française* de Thibaudet, et plus particulièrement ici à un article (« Tendances actuelles du roman ») rédigé par le critique pour l'*Encyclopédie française* de 1936.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 388.

l'inscription cyclique, fabrique à son tour un temps qui s'inclut dans le temps proustien. Si la *Recherche* constitue un ensemble à entrée unique, en quoi elle reconfigure l'organisation cyclique balzacienne, la « recherche » simonienne redéfinit quant à elle « l'entrée unique » proustienne, en la délimitant dans un espace proprement scripturaire.

Revenons d'abord à l'œuvre de Proust. C. Pradeau étudie minutieusement les nombreuses références à Balzac qu'elle comprend, de même que chacune des occurrences du mot « cycle ». Aux fins de notre démonstration, nous retenons principalement de la vaste étude de C. Pradeau sa lecture de la « rêverie au piano » (*RTP*, III, 664-670), passage de *La Prisonnière* où le protagoniste, pianotant quelques phrases de Vinteuil en l'absence d'Albertine, est saisi par la ressemblance entre la musique du compositeur de Combray et celle de Wagner. À partir de cette ressemblance aperçue, les pensées du protagonistes vont librement, vagabondant de Wagner à Balzac, de Balzac à Hugo puis à Michelet. En suivant le cours méandreux de ces pensées, le narrateur formule une réflexion sur la forme cyclique, qu'il pose comme « la forme magnifique et imparfaite qui restera attachée au XIX^e siècle.⁴⁸⁸ » À travers cette réflexion, il met en abîme la *Recherche*, et la désigne comme « un amendement : *À la recherche du temps perdu* serait une comédie humaine sans les défauts qui déparent celle de Balzac, “ une *Divine Comédie* au parcours pleinement dominé au lieu d'une *Comédie humaine* gouvernée par la fortune ”⁴⁸⁹ ». C. Pradeau montre que ce

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 453.

⁴⁸⁹ *Id.*

positionnement théorique du narrateur de la *Recherche* est nuancé, voire contredit par le texte lui-même, qui s'inscrit directement dans la continuité de l'entreprise balzacienne ⁴⁹⁰.

La « rêverie au piano » débute dans un état d'apaisement de la jalousie du protagoniste. Comme Swann au concert Saint-Euverte, rassuré de savoir Odette sous la surveillance de Charlus, et disposé conséquemment à recevoir la révélation musicale, le protagoniste attend patiemment, « sagement » l'arrivée d'Albertine, sachant cette arrivée « encore un peu éloignée mais en revanche tout à fait certaine » (*RTP*, III, 664). Aussi, en jouant la musique de Vinteuil dont la partition se trouvait par hasard sur le piano, il parvient à « disposer de [s]a pensée, la détacher un moment d'Albertine, l'appliquer à la Sonate. » (*id.*) Pourtant, la musique le ramène « vers les jours de Combray » (*id.*) ; or il précise aussitôt qu'il ne s'agit pas du Combray de Montjouvain ni de Méséglise, « mais des promenades du côté de Guermantes – où [il] avai[t] [lui]-même désiré d'être un artiste. » (*id.*) La musique de Vinteuil lui apparaît comme « l'œuvre d'un grand artiste » (*id.*), et le ramène à ses ambitions premières, qui semblent achever de s'éteindre en lui : « En abandonnant en fait cette ambition, avais-je renoncé à

⁴⁹⁰ C. Pradeau recense les nombreux textes critiques qui ont traité de ce passage fameux de *La Prisonnière*, dans lequel Proust situe son entreprise romanesque ; il relève le caractère hétéroclite de ces travaux, dû aux nombreuses références convoquées par le texte de Proust (Wagner, Balzac, Hugo, Michelet, auxquels il faut ajouter les artistes de la *Recherche* : Vinteuil et Elstir), qui constituent autant d'entrées ou de voies d'accès empruntées plus ou moins isolément par les critiques. C. Pradeau propose de suivre le mouvement de ce texte tel qu'il se présente, c'est-à-dire comme « un récit de rêverie, avec ce que cela suppose de répétitions, d'épaississement de la durée, de sauts, de retours, de carrefours, de cheminements “ en étoile ”. [...] La rêverie n'est pas seulement un cadre vide permettant le plein déploiement du discours théorique : elle le configure. » (p. 482) C'est en suivant les détours pris par le « récit de rêverie » que C. Pradeau met au jour le discours du *texte* proustien.

quelque chose de réel ? La vie pouvait-elle me consoler de l'art, y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? » (*id.*) L'enjeu est posé comme l'« expression » de soi, de sa « personnalité véritable », que ne permettent pas les actions de la vie. L'art, en revanche, se demande le protagoniste, peut-il permettre cette expression ? « Chaque grand artiste semble en effet si différent des autres, et nous donne tant cette sensation de l'individualité, que nous cherchons en vain dans l'existence quotidienne ! » (*id.*)

Le narrateur est alors « frappé » par la ressemblance d'une mesure de la Sonate, pourtant entendue plusieurs fois, avec un passage de *Tristan*. Vinteuil, qui est pourtant « en train d'exprimer un rêve qui fût resté tout à fait étranger à Wagner » (*id.*), apparaît comme un *parent* du grand compositeur allemand ; le protagoniste reconnaissant l'air de *Tristan* affiche le « sourire qu'a l'ami d'une famille retrouvant quelque chose de l'aïeul dans une intonation du geste du petit-fils qui ne l'a pas connu. » (*id.*) La ressemblance découverte « ne relève pas d'une imitation mais d'un appariement profond, de la manifestation d'une filiation spirituelle. ⁴⁹¹ » La réflexion du protagoniste se concentre ensuite sur l'œuvre de Wagner, qui lui procure un sentiment de « réalité ». Il attribue cette réalité au retour des leitmotive, caractéristique de la musique wagnérienne : « Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et parfois lointains, assoupiés, presque détachés, sont à d'autres moments [...] si

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 486.

pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie. » (*id.*) Les adjectifs « organiques », « internes » et « viscéraux », commente C. Pradeau, sont garants de « l'authenticité de la musique de Wagner : son unité n'est pas factice, les techniques que le musicien utilise ne relèvent pas d'un bricolage mais sont l'expression profonde de la dynamique cohésive de l'œuvre. Aussi bien, en écoutant *Parsifal*, le narrateur a-t-il le sentiment de pénétrer dans un monde, dans une individualité – sentiment que jamais la vie ne lui a procuré.⁴⁹² » On retrouve ici énoncée la « communication » que permet la musique dans sa conception proustienne – reprise dans le texte des *Géorgiques*, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Le protagoniste trouve une réponse à la question formulée initialement : l'art lui apparaît effectivement comme « quelque chose de réel », plus encore comme « la seule possibilité que nous ayons d'accéder au réel.⁴⁹³ »

La réalité de l'art musical repose sur une « technique » : le retour des leitmotifs, en lequel s'incarne la vision particulière de l'artiste, qui procède à une unification du divers. L'œuvre d'art met en communication des individus différents en interpellant leur sensibilité propre, en vertu de quoi le narrateur compare la musique de Wagner à la peinture d'Elstir : « Comme le spectre extériorise pour nous la composition de la lumière, l'harmonie d'un Wagner, la couleur d'un Elstir nous permettent de connaître cette essence qualitative des sensations d'un autre où l'amour pour un autre être ne nous fait pas pénétrer » (*id.*). C'est cette « essence

⁴⁹² *Ibid.*, p. 488.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 489.

qualitative des sensations » représentées par l'artiste qui oblige le spectateur à « descendre en [soi]-même » (*id.*) s'il veut les percevoir comme telles ; c'est là qu'il « découv[r]e du nouveau » en soi (*id.*). Également, l'œuvre accueille en elle-même une diversité : les personnages des opéras de Wagner sont chacun différenciés, particularisés, mais s'inscrivent pourtant unanimement « dans l'immensité sonore » (*id.*). D'où, poursuit le narrateur, « la plénitude d'une musique que remplissent en effet tant de musiques dont chacune est un être. Un être ou l'impression que donne un aspect momentané de la nature » (*id.*), pour reprendre la comparaison avec l'art d'Elstir. La musique wagnérienne comme la peinture d'Elstir constituent chacune un « monde », c'est-à-dire « une totalité qui englobe le divers ⁴⁹⁴ ».

La rêverie bifurque, alors que le narrateur déchante : l'œuvre de Wagner, comme « toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle » (*RTP*, III, 666), est *incomplète* ; le monde wagnérien comporte des brèches, sa totalité est entamée par des failles. Celles-ci, de même que l'incomplétude qui en découle, proviennent du caractère *rétroactif* du travail d'unification opéré par l'artiste :

[...] je songeais combien tout de même ces œuvres participent à ce caractère d'être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes, qui est le caractère de toutes les grandes œuvres du XIX^e siècle ; du XIX^e siècle dont les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas. (*id.*)

⁴⁹⁴ *Id.*

Le défaut de l'œuvre wagnérienne vient de ce que son unité n'était pas programmée ; imposée à l'œuvre de l'extérieur, rétroactivement, elle lui confère une beauté supérieure mais extérieure, hétérogène. L'œuvre wagnérienne apparaît de la sorte exemplaire des grandes œuvres du XIX^e siècle, en quoi celui-ci s'avère « le personnage principal de l'intrigue ⁴⁹⁵ ». Le XIX^e siècle a assisté à la création de nombreuses grandes œuvres, qui étaient cependant au départ des livres « manqués », affirme le narrateur proustien. Les auteurs de ces livres, tout de même, ont su porter un regard contemplatif sur leurs œuvres, par lequel ils ont entrevu la possibilité de les réunir ; cette réunion rétroactive leur a conféré une plus grande beauté, inapte cependant à occulter leur hétérogénéité initiale. De la sorte, l'unification qui était présentée au début de la rêverie comme la grande qualité de l'œuvre wagnérienne lui est retirée, devenant le défaut de toutes les œuvres de son siècle : c'est que cette qualité n'émanait pas de l'œuvre elle-même ; elle lui a été imposée rétroactivement, de l'extérieur.

Le narrateur exemplifie son propos en renvoyant à différents écrivains du XIX^e siècle, qui ont en commun d'avoir tenté de réduire l'hétérogénéité de leur œuvres dans l'espace paratextuel :

Sans s'arrêter à celui qui a vu après coup dans ses romans une *Comédie humaine*, ni à ceux qui appelèrent des poèmes ou des essais disparates *La Légende des siècles* et *La Bible de l'humanité*, ne peut-on pas dire pourtant de ce dernier qu'il incarne si bien le XIX^e siècle, que les plus grandes beautés de Michelet, il ne faut pas tant les chercher dans son œuvre même que dans les attitudes qu'il prend en face de son œuvre, [...] dans ses préfaces à ses livres. (*id.*)

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 493.

La préface, écrit Dominique Jullien dans un article sur la rêverie au piano que cite C. Pradeau, « “ affirme l’unité de l’œuvre en racontant une nouvelle genèse qui inverse la chronologie ” [...]. Selon Dominique Jullien, Proust et les grands écrivains du XIX^e siècle partagent une même conception fondamentalement idéaliste de la création artistique, qui valorise la conception au détriment de la réalisation.⁴⁹⁶ » Les préfaces visent à mettre de l’avant cette conception, dont la présence diffuse idéale fait défaut dans l’œuvre. Aussi, Proust, qui définit son œuvre comme un amendement du modèle cyclique hérité du XIX^e siècle, n’entoure la *Recherche* d’aucun paratexte explicatif : « Proust [...] refuse de faire précéder son livre d’une préface ; c’est aussi bien qu’il l’intègre dans son livre.⁴⁹⁷ »

La rêverie revient rapidement à Wagner, pour le comparer avec Balzac : le narrateur imagine les deux artistes dans le cours du processus créatif, au moment précis où l’idée d’unification leur est apparue :

L’autre musicien, celui qui me ravissait en ce moment, Wagner, tirant de ses tiroirs un morceau délicieux pour le faire entrer comme thème rétrospectivement nécessaire dans une œuvre à laquelle il ne songeait pas au moment où il l’avait composé, puis ayant composé un premier opéra mythologique, puis un second, puis d’autres encore, et s’apercevant tout à coup qu’il venait de faire une tétralogie, dut éprouver un peu de la même ivresse que Balzac quand, jetant sur ses ouvrages le regard à la fois d’un étranger et d’un père, [...] *il s’avisa brusquement, en projetant sur eux une illumination rétrospective, qu’ils seraient plus beaux réunis en un cycle où les mêmes personnages reviendraient*, et ajouta à son œuvre, en ce raccord, un coup de pinceau, le dernier et le plus sublime. (*RTP*, III, 666-667 ; nous soulignons)

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 494 ; C. Pradeau renvoie à l’article de Dominique Jullien intitulé « La préface comme auto-contemplation » (*Poétique*, no 84, 1990, p. 499-508).

⁴⁹⁷ Christophe Pradeau., *op. cit.*, p. 496.

Le point commun entre Wagner et Balzac, dans ce passage, est l'« ivresse » qu'ont dû éprouver les deux créateurs au moment de « l'illumination rétrospective » en laquelle s'est révélé le potentiel d'unification de leurs œuvres. C. Pradeau montre que « l'illumination rétrospective » et l'ivresse qu'elle procure sont inspirées à Proust par le récit que fait Laure Surville de la découverte balzacienne du système du retour des personnages : selon ce récit, Balzac aurait eu en 1833 l'idée soudaine, venue l'« illuminer », de « “relier tous ses personnages pour en former une société complète”⁴⁹⁸ ». Bien que l'authenticité de l'anecdote soit contestée, C. Pradeau la retient pour sa postérité. Proust, notamment, voit dans le retour des personnages « l'idée de génie de Balzac », qu'il associe dès le *Contre Sainte-Beuve* à une « lumière » portée sur l'œuvre : « Balzac est considéré comme le “ héros fondateur ” du cycle romanesque pour avoir inventé le retour des personnages. L'anecdote de Laure Surville donne à cette découverte le cadre dramaturgique d'un mythe de fondation.⁴⁹⁹ »

L'illumination rétrospective de Balzac, poursuit le narrateur dans son récit de rêverie, a été rendue possible par un potentiel d'unification d'emblée présent dans ses romans, qui simplement n'avait pas encore été actualisé. L'idée de *Comédie humaine* était présente dans les premiers romans de Balzac, qui sans le savoir en établissaient le socle. De la sorte, en projetant sur ses romans une illumination rétrospective, Balzac leur impose une unité qui n'est pas factice, extérieure, mais

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 455.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 456.

qui répond au contraire à une nécessité « vitale » de l'œuvre. Le narrateur semble contredire ses affirmations initiales :

Unité ultérieure, non factice. Sinon elle fût tombée en poussière comme tant de systématisations d'écrivains médiocres qui à grand renfort de titres et de sous-titres se donnent l'apparence d'avoir poursuivi un seul et transcendant dessein. Non factice, *peut-être même plus réelle d'être ultérieure*, d'être née d'un moment d'enthousiasme où elle est *découverte entre des morceaux qui n'ont plus qu'à se rejoindre, unité qui s'ignorait, donc vitale* et non logique, qui n'a pas proscrit la variété, refroidi l'exécution. (RTP, III, 667 ; nous soulignons)

C. Pradeau interprète ce passage à la lumière de celui-ci, extrait du *Contre Sainte-Beuve* : « La sœur de Balzac nous a raconté la joie qu'il éprouva le jour où il eut cette idée [joindre les parties séparées de son œuvre], et je la trouve aussi grande ainsi, que s'il l'avait eue avant de commencer son œuvre. C'est un rayon qui a paru, qui est venu se poser à la fois sur diverses parties ternes jusque-là de sa création, les a unies, fait vivre, illuminées, mais le rayon n'en est pas moins parti de sa pensée.⁵⁰⁰ » L'illumination rétrospective de Balzac devient le fait d'une lumière projetée par le tissu même de l'œuvre : « [...] l'unité se diffuse, sans effort, sans travail, enveloppant les parties éparses dans une même lumière. Balzac n'est pas le sujet de l'action. Ce sont les parties qui “ vivent ” et qui “ se rejoignent ” d'elles-mêmes, naturellement, organiquement⁵⁰¹ ». C. Pradeau relève plusieurs passages de la *Recherche* où Proust définit l'unité d'une œuvre, d'une structure ou d'un paysage comme un « enrobement de lumière⁵⁰² » ; il s'agit de mettre sous une même lumière, qu'elle doit atteindre de son rayonnement, une diversité, qui s'en trouve unifiée sans être subsumée. Ainsi, le retour des

⁵⁰⁰ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, cité par Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 498.

⁵⁰¹ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 498.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 499.

personnages est un rayon qui illumine l'œuvre, créant un « effet de fondu » qui l'enrobe d'une seule et même lumière : « En même temps que cette métaphore [la métaphore du rayonnement] rachète le défaut de style de Balzac, en suggérant que ses livres présentent, malgré tout, un effet de fondu qui [...] baigne [...] *La Comédie humaine* dans la lumière blonde qui est le propre du grand art, elle renverse le discours commun, qui voit dans l'unité a posteriori de la *Recherche* un défaut.⁵⁰³ » La constitution rétrospective de l'œuvre cyclique n'est donc pas un défaut qu'il s'agirait d'amender ; il n'y a aucun amendement à faire, puisque l'illumination rétrospective de Balzac a une valeur « aussi grande ainsi, que s'il l'avait eue avant de commencer son œuvre ». Plus encore, elle est un gage de la réalité, de la vie organique de cette œuvre, qui appelle d'elle-même son créateur à son rassemblement.

En revenant à Wagner et à *Tristan*, la rêverie bifurque à nouveau : l'ivresse éprouvée par le compositeur au moment d'unifier son œuvre « ne l'abandonne jamais » (*id.*) : « Chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est-à-dire malheureusement un peu détruite – par l'allégresse du fabricant. » (*id.*) Le spectateur ne peut cesser de percevoir à travers la musique de Wagner « l'habileté vulcanienne » (*id.*) du compositeur. Le caractère « ineffaçable » de cette habileté vulcanienne trouble le protagoniste : l'individualité exprimée dans l'œuvre d'art, et qu'il a constaté au commencement de sa rêverie, est-elle une réalité ou une illusion : « [...] j'étais troublé par cette habileté vulcanienne. Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 499-500.

d'une originalité foncière, [...] reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ? Si l'art n'est que cela, il n'est pas plus réel que la vie, et je n'avais pas tant de regrets à avoir. » (*id.*) Si les grands artistes expriment une « originalité foncière », en effet, comment se fait-il que le protagoniste ait pu identifier une parenté entre la musique de Vinteuil et celle de Wagner ? L'existence d'une individualité inaltérable n'est-elle qu'un produit de l'œuvre d'art, résultat d'agencements et de techniques répétées par les artistes – lesquels ne seraient alors que des artisans ? La rêverie bute sur un paradoxe : « L'habileté technique apparaît comme un défaut en ce qu'elle contrevient à la conception idéaliste d'une œuvre toute entière contenue dans le moment de l'invention ⁵⁰⁴ », et donc entièrement tributaire de la vision originale de l'artiste. L'aspect laborieux de l'œuvre, la présence du fabricant qui transparaît dans sa composition, ne sont pas entièrement dénigrés par le narrateur : il reconnaît que « l'habileté technique de l'ouvrier », certains aspects plus laborieux de la musique de Wagner permet à ses phrases de prendre un plus grand envol : « [...] j'entendais [...] les coups de marteau de Siegfried ; du reste, plus merveilleusement frappées étaient ces phrases, plus librement l'habileté technique de l'ouvrier servait à leur faire quitter la terre, oiseaux pareils non au cygne de Lohengrin mais à cet aéroplane que j'avais vu à Balbec changer son énergie en élévation, planer au-dessus des flots, et se perdre dans le ciel. » (*RTP*, III, 667-668). Cette élévation, si haute qu'elle soit, demeure cependant décevante pour le narrateur : « Peut-être [...] fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent vingt chevaux marque Mystère, où pourtant, si haut

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 512.

qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ! » (*RTP*, III, 668)

C. Pradeau montre que le motif de l'aéroplane est récurrent dans la *Recherche*, où il apparaît comme un véritable leitmotiv. Selon lui, c'est ce motif, sur lequel s'achève la rêverie au piano, qui la configure et permet d'en comprendre les détours⁵⁰⁵. En comparant l'envol des phrases musicales à celui non d'un oiseau (le « cygne de Lohengrin ») mais d'un aéroplane, le narrateur renvoie à un épisode passé de sa vie, au cours duquel, pendant son second séjour à Balbec, il a vu pour la première fois l'appareil en vol. L'épisode est narré dans *Sodome et Gomorrhe* : alors que le protagoniste se promène à cheval, un bruit qui vient « d'au-dessus de [s]a tête » (*RTP*, III, 417) fait sursauter la bête ; ému de voir pour la première fois un aéroplane, le protagoniste observe longuement l'appareil. En rendant compte de cette observation, le narrateur compare l'aviateur à un oiseau : « [...] semblant céder à quelque attraction inverse de celle de la pesanteur, comme retournant dans sa patrie, d'un léger mouvement de ses ailes d'or il piqua droit vers le ciel » (*id.*). L'épisode, relève C. Pradeau, fait écho à une première apparition du motif de l'aéroplane dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où la puissance de l'appareil aérien métaphorise le génie de Bergotte. Il est alors question du milieu modeste d'où vient l'écrivain, modestie qui, affirme le narrateur, n'affecte en rien la puissance de son œuvre. La puissance d'une œuvre, en effet, provient non pas du milieu auquel appartient l'artiste ni même de sa personne ou de son intelligence, mais de sa capacité de *conversion*, de réflexion :

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 516.

Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit *capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale*. De même ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, [...] mais ceux qui ont eu le pouvoir [...] de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie, si médiocre d'ailleurs qu'elle pouvait être mondainement et même, dans un certain sens, intellectuellement parlant, s'y reflète, *le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant* et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété. (*RTP*, I, 545 ; nous soulignons)

Le génie de l'artiste consiste à prendre une certaine matière et à la réfléchir, la réflexion en renvoyant une image particulière, la convertissant en autre chose, comme l'aéroplane convertit la vitesse horizontale en puissance ascensionnelle. Bergotte, ainsi, « survole » ceux de ses amis qui sont « mieux nés » : « [...] ceux-ci dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux en témoignant un peu de mépris pour la vulgarité des Bergotte ; mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de “ décoller ”, il les survolait. » (*id.*) Cette puissance ascensionnelle, remarque C. Pradeau, est aussi caractéristique de l'art d'Elstir.

Avant de rencontrer l'aéroplane dans les environs de Balbec, le protagoniste est amené dans sa promenade sur des lieux qu'il a déjà vus peints par Elstir : « [...] j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, “ Poète rencontrant une muse ”, “ Jeune homme rencontrant un centaure ”, que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes. Leur souvenir remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si [...] j'avais [...] croisé un personnage mythologique. » (*RTP*, III, 417) L'accession à un monde de divinités et de figures

plus grandes que nature – qui échappent au Temps –, était associée pour le protagoniste à l'entrée chez les Guermantes ; on connaît la déception causée par la découverte de cette société pareille aux autres, ni plus ni moins médiocre. L'accession au monde supérieur des divinités, cependant, se fait via les toiles d'Elstir admirées chez la duchesse de Guermantes. Celles-ci, en reflétant le paysage dans lequel se retrouve le protagoniste dans *Sodome et Gomorrhe*, le *convertissent* en paysage mythologique, préparant la venue d'un centaure ou de quelque créature fabuleuse : « En pénétrant dans un tableau, commente C. Pradeau, le narrateur réalise le rêve qu'il n'a pu accomplir du “ côté de Guermantes ”, celui [...] de côtoyer des nymphes et des demi-dieux.⁵⁰⁶ » Porté par cette ascension/accession, le protagoniste, entendant le bruit lointain de l'aéroplane, ne peut retenir ses larmes :

Je pleurais aussi, car j'étais prêt à pleurer, du moment que j'avais reconnu que le bruit venait d'au-dessus de ma tête – les aéroplanes étaient encore rares à cette époque – à la pensée que ce que j'allais voir pour la première fois c'était un aéroplane. Alors, [...] je n'attendais que d'avoir aperçu l'avion pour fondre en larmes. Cependant l'aviateur sembla hésiter sur sa voie ; je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie (*id.*).

L'émotion du protagoniste est contrariée par une hésitation de l'aviateur ; comme la musique de Wagner dans la rêverie au piano, le vol de l'aéroplane laisse transparaître l'artisan qui le contrôle, l'aviateur qui en gouverne le mouvement. Le protagoniste perçoit chez l'aviateur la même allégresse qu'il attribuait à Wagner : « [...] je sentais ouvertes devant lui [...] toutes les routes de l'espace, de la vie ». La liberté de l'aviateur est aussi le signe du *travail* qu'il doit accomplir ;

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 513.

le mouvement de son vol n'est pas dicté par un instinct, ne répond pas à une nature, mais doit être « orchestré ».

Si l'œuvre cyclique accomplit une conversion semblable à celle de l'aéroplane à partir de sa vitesse horizontale, elle fait entendre comme lui, incessamment, « le puissant ronflement du moteur ! » (*RTP*, III, 668) La rêverie se clôt sur ce grondement que regrette le protagoniste, diminuant la valeur de l'art, et niant l'existence d'une individualité réelle. Selon C. Pradeau, l'intrusion, en cette conclusion de la rêverie, de « ces cent vingt chevaux marque Mystère » (*id.*) prépare la résolution des ambiguïtés du texte :

Le jeu de mots ménage la possibilité d'une rédemption de la technique. Peut-être faut-il renoncer à l'idéalisme, peut-être l'« habileté vulcanienne » est-elle la condition nécessaire au plein déploiement du « mystère ». Peut-être que sans le « puissant ronflement du moteur » – l'« allégresse du fabricant », les interférences, les impuretés qui hérissent la lecture de Balzac –, l'œuvre ne pourrait se tenir dans les hauteurs azurées où s'entrecroisent les possibles⁵⁰⁷.

Cette ouverture sous forme d'interrogation à « l'impureté » a lieu précisément, établit C. Pradeau, dans *La Prisonnière*, alors que s'opère dans la *Recherche* un important décentrement :

Proust, à partir de la *Prisonnière*, multiplie jusqu'au vertige les distorsions, les décalages, les interventions d'auteur, introduisant dans le pacte narratif juste ce qu'il faut de jeu pour le faire vaciller sans le rompre [...] ; il se permet en outre la latitude de l'« histoire d'Albertine », déclarée, contre la volonté affichée de maîtrise, contre la valorisation de la conception a priori, « nouveau centre » de l'œuvre, déséquilibre structurel qui démesure « l'entre-deux ». Cette stratégie nouvelle, qui ménage une place à l'hétérogène,

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 516.

contredit nombre des dogmes du *Contre Sainte-Beuve* et du *Temps retrouvé*⁵⁰⁸.

Ainsi, ce qui apparaissait au départ comme une critique des œuvres cycliques du XIX^e siècle en raison de leur constitution a posteriori devient la revendication d'une parenté, une inscription dans cette tradition cyclique, dont Balzac est, en littérature, le fondateur. Comme le rappelle C. Pradeau, en renvoyant aux travaux de Michel Charles, « [l]a difficulté qu'il y a à penser le statut problématique de l'œuvre proustienne tient au fait qu'en lieu et place de son dénouement, elle propose une réflexion critique. Le travail de l'auteur, l'appareil de poulies des coulisses, demeure visible dans le texte : tout se passe même comme si l'envers besogneux du texte était exhibé, voire théoriquement pris en charge par le texte.⁵⁰⁹ » En critiquant les grandes œuvres du XIX^e siècle pour l'habileté vulcanienne qu'elles laissent transparaître, trahissant un défaut de conception, Proust, de fait, s'inclut dans la critique – qui se trouve aussitôt dépassée – : « [...] “chez lui aussi, on entend le ronflement du moteur” : il est, comme Hugo, comme Balzac, un écrivain réflexif.⁵¹⁰ »

Ce qui est capital en regard de notre démonstration, c'est le moment de l'œuvre où Proust situe sa critique des grands cycles du XIX^e siècle, soit dans *La Prisonnière*, alors que la conception originale de la *Recherche* s'avère insuffisante et éclate de toutes parts. L'inscription de la *Recherche* dans la tradition cyclique balzacienne et wagnérienne apparaît comme une conversion – au sens quasi

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 517.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 479 ; C. Pradeau renvoie l'*Introduction à l'étude des textes* de M. Charles (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 327-338).

⁵¹⁰ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 480.

religieux –, « une conversion tardive à l’“ impureté ” des grandes œuvres du XIX^e siècle, conversion qui se serait produite, comme dirait Balzac, “ dans le feu du travail ou par la logique de ce travail ”. ⁵¹¹ » C’est dans « le feu du travail » que l’entreprise cyclique proustienne rejoint celle de Balzac, s’imposant du même coup comme nouveau paradigme, qui se superpose à l’ancien sans le supplanter. La « recherche du temps perdu » simonienne, quant à elle, est un cycle constitué a posteriori et pleinement assumé, même revendiqué comme tel ; aucun paratexte, en effet, n’indique la conception a priori d’un projet qui aurait programmé la mise en rapport des différents romans ⁵¹². Le seul élément qu’on puisse associer à une « volonté » de l’auteur demeure la phrase finale de *L’Acacia* : c’est le seul qui procède irrévocablement à un rassemblement des romans antérieurs – les termes du rassemblement demeurant imprécis (combien de romans, lesquels, etc.). Le geste de rassemblement, néanmoins, est accompli ; et il s’est accompli « dans le feu du travail » de l’écriture qui, comme chez Balzac, l’a rendu possible.

C. Pradeau a montré comment l’illumination rétrospective balzacienne est une forme de « reconnaissance » qui renvoie à l’*anagnôrisis* aristotélicienne, définie comme un « passage brutal de l’ignorance à la connaissance, qui rend le monde intelligible ⁵¹³ ». Dans cette intelligibilité, « les personnages prennent pour la première fois conscience de qui ils sont. La reconnaissance est une mise en forme

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 517 ; nous soulignons.

⁵¹² Comme nous l’avons mentionné en introduction, Simon affirme clairement que la reprise du début d’*Histoire* à la fin de *L’Acacia* n’était pas programmée d’avance ; l’idée de cette reprise s’est présentée dans le cours de la rédaction de *L’Acacia*, pas avant (voir « Le présent de l’écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *loc. cit.*, p. 118).

⁵¹³ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 521.

de la question de l'identité ⁵¹⁴ », question sur laquelle s'est entamée la rêverie au piano. La reconnaissance est problématique dans la mesure où elle

se situe aux antipodes de la connaissance rationnelle : elle agit subrepticement, comme au hasard, d'une façon énigmatique, à partir de détails triviaux, faisant surgir le sens d'un tour de passe-passe illusionniste ; elle nous apparaît, au même titre que le *deus ex machina* comme une facilité de composition réservée aux narrations ingénues : elle n'a droit de cité dans la littérature que tenue à distance par la parodie. La reconnaissance, à ce titre, se définit comme un scandale mais un scandale qui représente, en miniature, le scandale que constitue la littérature dans son ensemble, dénoncée comme fiction, artifice [...] : défaisant l'illusion réaliste, la reconnaissance fait rendre au texte le son de la fiction. ⁵¹⁵

Dans la rêverie au piano, le narrateur proustien présente une attitude ambivalente par rapport à la reconnaissance, « mélange de fascination et de défiance ⁵¹⁶ ». La découverte d'une parenté entre Vinteuil et Wagner le rend euphorique, tandis que cette parenté lui semble suspecte : elle pourrait ne relever que d'une technique de fabrication. De même, l'illumination rétrospective par laquelle Balzac et Wagner ont réuni leurs œuvres antérieures les ont marquées de « l'allégresse du *fabricateur* ». « Le retour des personnages et le retour des leitmotifs sont des techniques qui mettent en œuvre l'éclair de la reconnaissance ⁵¹⁷ » ; ces techniques donnent à l'œuvre sa beauté, qu'elles révèlent du même coup comme le produit d'une « habileté vulcanienne », et non comme le produit du pur génie de l'artiste. C'est toujours « fabrication » contre « création », « facticité » contre « réalité », « individualité » .

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 518.

⁵¹⁷ *Ibid.*

C. Pradeau pose que la mémoire involontaire se présente cependant elle aussi comme un acte de reconnaissance. Plus encore, le narrateur proustien décrit l'expérience de la mémoire involontaire dans les mêmes termes qu'il utilise pour décrire l'expérience balzacienne de l'illumination rétrospective :

[...] si les souvenirs involontaires sont plus précieux que les souvenirs que l'on a consciemment convoqués, c'est « précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux-mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. [...] comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extra-temporelle, celle qui est justement le contenu du beau style »⁵¹⁸. La mémoire involontaire, comme l'illumination, fonctionnent comme des garants d'authenticité pour la raison qu'elles sont le résultat d'un travail inconscient, d'un processus qui agit dans la profondeur du temps et des choses. Plus on approche de la série d'illuminations de la matinée Guermantes, plus le texte apparaît saturé de reconnaissances.⁵¹⁹

Dans la mémoire involontaire, les souvenirs se joignent *d'eux-mêmes*, comme les romans de Balzac dans l'illumination rétrospective. C'est cette « activité interne », autonome et incontrôlable, qui garantit l'authenticité de la jonction et de l'être « extra-temporel » qui s'y constitue. Technique de fabrication, la reconnaissance est en même temps un garant d'authenticité. Or cette technique de fabrication est celle-là même de la *Recherche*, où la mémoire involontaire est affichée comme principe de composition. Ainsi, le texte proustien dénonce dans les œuvres cycliques du XIX^e siècle un procédé de fabrication qu'il met lui-même en œuvre, et qu'il présente alors comme un garant d'authenticité. Il opère alors un renversement : « *L'anagnôrisis* fait de la vie un roman [...]. [...] [E]lle écaille le

⁵¹⁸ C. Pradeau ne donne pas la référence de cette citation ; il s'agit probablement d'une paraphrase de différents passages du *Temps retrouvé* (notamment RTP, IV, 457, 468)

⁵¹⁹ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 519.

Vernis des Maîtres, elle éraïlle l'effet-monde, révélant la facticité de l'œuvre, qui se révèle être le fruit d'une "habileté vulcanienne"⁵²⁰ ». Le texte de la *Recherche* se dénonce lui-même « comme texte par la mise en œuvre de l'*anagnôrisis*, qu'[il] récuse comme procédé tout en en faisant, sur un autre plan ("l'illumination rétrospective", la "mémoire involontaire"), le garant de l'authenticité du texte (qui ainsi serait plus qu'un texte [...])⁵²¹ ». Ce qui garantit l'authenticité du texte (et qui en fait quelque chose de plus qu'un texte) est quelque chose qu'il a déjà fabriqué (et qui ne serait donc qu'un texte). Nous allons voir la réponse qu'offre le texte simonien devant ce « nœud de difficultés inextricables [...] [qui] se noue autour de l'héritage d'une forme, le cycle⁵²² ». Le développement de la *Recherche* repose sur l'intrication problématique d'une vérité dévoilée dès le départ et d'une autre qui s'opère dans « le feu du travail », qui est la vérité du texte lui-même, produit de son « faire ». Nous verrons que ce « feu du travail », producteur d'une vérité proprement textuelle, est délimité dans l'œuvre simonienne comme l'espace même du cycle romanesque, par où les questions d'intrication cèdent leur place à une certaine irrésolution qu'il nous faudra définir. Dans cette délimitation s'opère le relais paradigmatique de Proust à Simon : c'est là que le cycle simonien « se superpose au cycle proustien sans le supplanter », pour reprendre les termes de C. Pradeau. Afin de comprendre cette superposition, il nous faut revenir à *L'Acacia*, dont nous sommes loin d'avoir épuisé le potentiel de « rayonnement ».

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 521.

⁵²¹ *Id.*

⁵²² *Id.*

3.3. « *Un soir il s'assit* »... (jusqu'à) quand ?

La narration de *L'Acacia*, nous l'avons dit, oscille entre deux périodes principales : 1913-1919 et 1939-1940. Elle remonte régulièrement avant les années de la Première Guerre, afin de révéler la jeunesse des parents et les circonstances particulières de leur rencontre. La période qui va de 1919 à 1939, de la recherche de la tombe du père mort le 27 août 1914 à la mobilisation du fils le 27 août 1939, est une période d'attente, de « germination » préparant la naissance du fils dans la répétition de l'expérience guerrière paternelle – répétition, nous l'avons vu, qui est la condition *sine qua non* de l'avènement du sujet simonien (dans *Les Géorgiques*, le général L.S.M. est le substitut paternel, via l'oncle Charles). 1939-1940 constitue, après la période 1913-1919, le deuxième « temps fort » du roman, alors qu'advient la naissance du sujet. Le roman se clôt sur la décision d'écrire, prise au printemps 1941. Cette dernière date n'apparaît pas dans le texte ; il est significatif que l'intitulé du douzième et dernier chapitre ne mentionne que l'année 1940, alors que, commençant à « l'automne » 1940 (A, 351-352, 374), il s'étend jusqu'au début de l'année suivante : « Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était *le printemps maintenant*. » (A, 380 ; nous soulignons) Pourquoi la scène finale de *L'Acacia* n'est-elle pas datée, scène capitale d'un roman dont la composition repose en partie sur des datations (plus ou moins précises) ? Il faut rappeler que la diégèse de *L'Acacia*, bien que le roman se termine narrativement sur un événement de 1941, s'étend jusqu'à l'année 1982, alors que l'ancien brigadier devenu un vieil homme retourne dans la maison familiale pour y rencontrer ses deux cousines. Ce retour aux sources a lieu

formellement en 1982, selon l'intitulé du septième chapitre : « 1982-1914 ». Il faut en conclure que la venue à l'écriture, dernier événement narré du roman, n'est pas, loin s'en faut, l'événement qui clôt son espace fictionnel. D'un point de vue strictement diégétique, la fin de *L'Acacia* laisse ouverte devant elle une période de quarante et une années – laquelle semble désigner en creux l'année non mentionnée de la venue à l'écriture : 1941.

Le septième chapitre de *L'Acacia* commence en l'année 1982, alors qu'un vieil homme se rend en automobile dans la grande maison où il a vécu pendant sa jeunesse auprès de sa mère et de sa grand-mère. On reconnaît très vite l'ancien garçon-dilettante-brigadier dans une sorte de résumé-bilan :

[...] la maison où avait vécu, jeune fille, la femme qui devait plus tard le porter dans son ventre, où il avait lui-même grandi, enfant, [...] entre deux veuves, l'une toujours obstinément vêtue de noir, l'autre, une très vieille dame au visage effondré, [...] les deux femmes [...] veillant sur l'enfant avec une sorte de féroce et possessive passion jusqu'à ce que la fille (la fille veuve) eût rejoint sa mère sous la tonne de pierre entourée de cyprès, après quoi (d'abord revêtu du sévère uniforme de la sévère institution religieuse, puis de vestons et de pantalons qui se voulaient agressivement le contraire d'un uniforme : le nonchalant débraillé, soigneusement étudié (tweed et flanelle) de faux étudiant d'Oxford ou d'apprenti cubiste) il n'était plus revenu qu'occasionnellement, n'occupant que de passage, presque en étranger, la moitié de la maison dont il avait hérité [...] – et à présent il était à son tour un vieil homme [...] (A, 207).

Le vieil homme retourne à la maison où il a passé son enfance pour y retrouver ses deux cousines, plus âgées que lui :

[...] et maintenant, de tous ceux et celles qui avaient autrefois vécu là, il ne restait plus que deux vieilles dames, deux veuves encore [...] qui, à l'époque où il ne marchait pas encore, [...] étaient, elles, déjà habillées de robes aux jupes plissées, aux cols marins sur lesquels retombaient leurs boucles de fillettes tout juste pubères,

[...] mais *assez grandes alors pour se souvenir* (et pas seulement elles : c'était comme si la maison elle-même, l'énorme masse de maçonnerie, la pièce [...] où ils se trouvaient maintenant tous les trois, lui assis dans un rigide fauteuil de tapisserie à côté du guéridon où elles avaient posé le carafon de cristal et l'assiette à biscuits [...] conservaient aussi [...] la mémoire) *de ce qui s'était passé là soixante-huit ans plus tôt* (*A*, 208 ; nous soulignons).

« Soixante-huit plus tôt », c'est-à-dire en 1914, comme l'annonçait l'intitulé du chapitre. Dans le schéma actantiel de *L'Acacia*, l'année 1982 est marquée par un *témoignage*. Les deux cousines se souviennent des événements de l'été 1914, étant plus âgées (d'une douzaine d'années environ) que le garçon-brigadier-vieil homme, qui à l'époque n'avait pas encore un an. Ce dont les deux cousines gardent le souvenir, c'est le départ pour la guerre de leur oncle, « le capitaine », père de leur cousin. Elles se souviennent de ce départ, auquel elles ont assisté, auprès des membres de la famille rassemblés dans la grande maison (*A*, 215-219). Elles se souviennent également de la suite inévitable de ce départ : l'annonce, « trois semaines » plus tard, de la mort du capitaine (*A*, 209-212). Cette annonce s'est faite en deux temps, relayée des cousines à leur père, puis de celui-ci à sa belle-sœur, celle qui venait de devenir veuve. D'abord, alors qu'elles se baignaient à la mer, les deux cousines ont vu apparaître sur la plage une femme courant, gesticulant hystériquement et criant : « “ On dit en ville que le capitaine [...] a été tué ! » » (*A*, 212). Le lendemain, le père des deux cousines a reçu la confirmation officielle (par télégramme ou en se rendant à la mairie) de la mort du capitaine ; l'épouse de celui-ci étant absente de la maison familiale, ayant fui la chaleur qui incommodait son enfant dans une ville d'eaux au pied des montagnes, le père a dû partir à sa rencontre en automobile pour lui apprendre la nouvelle (*id.*).

L'objet de ce septième chapitre (ce qui est narré) consiste autant en ces événements qu'en leur compte rendu par les deux cousines. Le texte exhibe le statut de ces narratrices intradiégétiques :

Et elles *racontèrent* cela, lui faisant parfois répéter *ses questions*, tendant l'oreille, [...] tandis qu'elles essayaient de se rappeler, *parlant tour à tour de leurs voix songeuses* (A, 209 ; nous soulignons) ;

[...] et elles (les deux vieilles dames qui *parlaient maintenant*) dans ces maillots semblables alors à des robes, [...] tout ce qu'elles virent d'abord [...] ce fût [...] l'ombrelle, puis le chapeau, [...] puis la femme tout entière, [...] continuant à avancer, criant toujours, tandis que les baigneuses se rapprochaient, jusqu'à ce qu'elles puissent comprendre [...] ce qu'elle n'avait pas cessé de crier [...], répétant pour la centième fois peut-être la nouvelle [...], *la phrase que soixante-huit ans plus tard celles qui jouaient alors dans l'eau semblaient encore entendre* : « On dit en ville que le capitaine [...] a été tué ! » (A, 211-212 ; nous soulignons) ;

[...] ils étaient maintenant assis tous les trois (et l'une d'elles dit Tu veux un peu plus de grenache ? Prends encore un biscuit, et lui : Un bisc... : Non, c'est très bien. Non. Je... Alors vous... Et la plus jeune disant : C'est le lendemain que papa a reçu le télégramme. Et lui : Le télégramme : D'où :, et elle : De la mairie. Ou je ne sais plus. Ou bien il y est allé et là on le lui a dit. Tout le monde en ville en parlait déjà. Ta mère et notre grand-mère t'avaient amené aux eaux, à la montagne. Tu supportais mal la chaleur, tu souffrais de..., et lui : Et alors :, et elle : Alors papa a pris l'auto et est allé leur dire...) (A, 212) ;

[...] et *elles* (les deux vieilles dames qui parlaient maintenant) *racontèrent* qu'elle [la négresse] s'arrêta en même temps que lui [le père], s'immobilisa et se tint là (A, 215-216 ; nous soulignons).

La narration porte clairement sur un acte de témoignage. Tout indique que le vieil homme recueille ce témoignage pour la première fois, pressant ses cousines de questions concernant la trame des événements, dont il semble tout ignorer.

Le neuvième chapitre de *L'Acacia*, intitulé « 1914 », se situe à la fin de l'été, dans le riche hôtel d'une « petite ville d'eaux au pied des montagnes où les gens aisés de la ville fuyaient les étouffants étés » (A, 264). On retrouve parmi ces gens une jeune femme et son enfant, accompagnés d'une vieille dame et d'une servante noire (« la négresse ») :

[...] la vieille dame et sa fille [...] ne sortant que pour promener l'enfant) peut-être envoya-t-elle alors à cette amie de jeunesse [...] une carte [...] au dos de laquelle (commençant par l'habituel « Niñita querida ») elle donnait simplement sa nouvelle adresse, la justifiant seulement par la santé de l'enfant, taisant pudiquement (ou orgueilleusement) le reste, [...] la véritable motivation de cette installation – ou plutôt de cette fuite, de ce retrait volontaire du monde, sévère, hautain : la séparation, le départ, le cheval dans la cour, l'homme harnaché pour la guerre, la famille au balcon de la véranda – et elle au premier rang, au milieu, comme dans une loge de théâtre (A, 266-267).

Le narrateur reconstitue ensuite la scène du départ telle qu'elle a été racontée par les cousines dans le septième chapitre. Il revient ensuite à la petite ville d'eaux, où la jeune femme suit le landau dans lequel repose son fils, poussé par la négresse, lorsqu'une automobile apparaît au loin :

[...] la phrase (le cri) qui peut-être lui vint à la gorge, l'étouffant, la suffoquant, tandis que sous la longue jupe balayant l'allée de graviers, ses jambes se dérobaient sous elle, elle continuait pourtant à avancer, les yeux rivés à l'automobile [...] avec son conducteur encore revêtu d'un cache-poussière, ses grosses lunettes de chauffeur à la main, qui la regardait s'avancer, [...] cette morte aux yeux agrandis, aux lèvres muettes remuant machinalement, [...] la suite des mots impuissants à franchir la gorge, butant, se désagréant, revenant encore, comme une litanie, un marmotement de folle, d'idiote : Que votre volonté... que votre volonté... que votre volonté... (A, 287-279)

L'intérêt de cette scène, en regard de notre étude, est qu'elle ne peut pas avoir été écrite avant 1982. De fait, le narrateur de *L'Acacia* ne reçoit qu'en 1982, quarante et une années après avoir pris la décision d'écrire, le témoignage de ses deux

cousines, qui lui révèle les circonstances dans lesquelles sa mère a appris le décès de son mari. Vraisemblablement, le narrateur dispose d'autres sources pour sa reconstitution : il semble avoir en mains une carte postale de l'Hôtel Ibrahim Pacha dont il décrit longuement le décor (*A*, 264-266) (peut-être une des cartes envoyées à Niñita ?). Chose certaine, la mention d'un homme arrivant en automobile pour apprendre la triste nouvelle à la mère provient directement du récit des deux cousines. Conséquemment, le récit de l'annonce de la mort du père à la mère, que nous lisons au neuvième chapitre de *L'Acacia*, ne peut avoir été écrit qu'à partir de ou après 1982. Ce détail élargit encore la portée de la scène finale de *L'Acacia* ; car si le lecteur de *L'Acacia* lit le roman que décide d'écrire (auprès de l'acacia) le protagoniste au printemps 1941, il faut conclure que ce roman a pris (au moins) quarante et une années à écrire. L'écriture (auprès) de *L'Acacia* est le travail de toute une vie – d'écriture.

La mention précise de l'année 1982, en tête du septième chapitre d'un roman dont l'intrigue est centrée sur les deux grandes guerres, ne peut avoir pour fonction que de délimiter en creux une longue période de temps. Le narrateur de *L'Acacia* utilise plusieurs témoignages, ainsi que, comme toujours dans la « recherche » simonienne, plusieurs archives, à partir desquels il reconstitue l'histoire de ses parents en la faisant dialoguer avec la sienne. Rien, dans cette reconstitution, ne l'obligeait à *dater* le témoignage des deux cousines, introduit parmi plusieurs autres qui ne le sont pas (les témoignages des tantes paternelles sur la jeunesse du père, par exemple). La narration de *L'Acacia* renvoie fréquemment à des faits « racontés » : « [...] plus tard on raconta ceci au brigadier » (*A*, 33) ; « Plus tard

elles [les deux tantes] racontèrent cela » (A, 68) ; « Plutôt gaie [la mère], racontèrent ceux qui la connurent à cette époque » (A, 114) ; « [...] (elle raconta [une des deux tantes] que lorsque après avoir cheminé entre deux murs de neige » (A, 310) ; « [...] comme on le raconta plus tard à la veuve » (A, 327), etc. Situé explicitement dans la vieillesse du narrateur, le témoignage de ses deux cousines, dont dépend la rédaction d'une scène du roman que nous lisons, étend la durée du projet d'écriture entamé lors de la jeunesse à l'ensemble de la vie adulte. L'on peut maintenant comprendre l'omission de l'année 1941 dans l'intitulé du douzième et dernier chapitre du roman : l'écriture de *L'Acacia*/auprès de l'acacia ne peut être circonscrite à une date ni même à une année ; elle ne s'accomplit qu'au terme d'un long parcours *en écriture*. Parcours « en écriture », *parce qu'il a commencé au début d'un roman : Histoire*, comme l'affirme la reprise de l'incipit du roman de 1967 à la fin de *L'Acacia*. Sans cette reprise textuelle, *L'Acacia* aurait pu, jusqu'à un certain point, être considéré comme un roman autonome : les quarante et une années nécessaires à sa rédaction auraient alors été constituées par la gestation d'un projet et l'accumulation d'archives et de témoignages. La reprise de l'incipit d'*Histoire* à la fin de *L'Acacia* pose ce roman comme le terme d'un cycle : son accomplissement s'inscrit dans le cheminement d'une production *romanesque*.

Le chapitre « XI. 1910-1914-1940... » décline plusieurs fragments de textes, dont le septième permet de définir le sens de ce cheminement. Ce fragment porte sur les différents témoignages recueillis par la famille sur la mort du père, dont la première chose qu'on apprend est qu'ils sont « vagues » (A, 324). Le narrateur

tente d'établir, à partir de ces « vagues » témoignages, les circonstances dans lesquelles son père a dû mourir : « [...] il fut impossible de savoir où la première balle l'avait atteint. Peut-être aux jambes, puisqu'ensuite il ne lui fut plus possible de se tenir debout [...]. Ou peut-être fut-il atteint à la poitrine, ou encore au ventre. D'une façon suffisamment grave en tout cas pour se résigner à cette position d'où la vue [...] était forcément réduite. » (*id.*) Le narrateur précise les limites des témoignages recueillis, auquel il joint certaines pièces d'archives susceptibles de l'éclairer dans son enquête :

La seconde balle l'atteignit au front. Les témoins ne précisèrent pas si le projectile [...] frappa le front au-dessus ou au-dessous de la visière. Toutefois ses jumelles de capitaine que l'on renvoya par la suite à la veuve étaient intactes, ce qui laisse supposer que la balle frappa assez haut, à moins qu'il n'en ait pas fait usage en cet instant [...]. Toujours est-il qu'on peut présumer qu'emportant avec elle des fragments de cuir et de tissu l'ogive de métal brûlant fracassa l'os frontal [...]. Avant de le laisser derrière eux, son ordonnance, ou celui de ses officiers à qui avait échoué le commandement de la compagnie, eut cependant soin d'emporter la plaque de zinc de couleur grisâtre attachée à son poignet et portant son nom ainsi que son numéro matricule. Cette plaque fut plus tard envoyée à la veuve en même temps que les jumelles et une citation du mort à l'ordre de l'armée suivie peu après par l'attribution de la croix de la Légion d'honneur décernée à titre posthume. (*A*, 324-325)

Le narrateur, par la suite, met sérieusement en doute cette reconstitution, en raison des témoignages recueillis qui lui paraissent « fabriqués ». D'abord, les témoignages ne proviennent pas de témoins directs, pour la bonne raison que la guerre n'en a laissés pratiquement aucun : « Le régiment subit par la suite de telles pertes [...] qu'il fut pratiquement impossible de retrouver et d'interroger les témoins directs de cet événement sur lequel les détails font défaut, de sorte que l'incertitude continue à subsister tant sur la nature exacte de la première blessure

que sur celle de la seconde » (A, 325-326). Les « faits » manquent quant aux circonstances de la mort du père ; au lieu de faits, le narrateur possède des *récits* :

[...] le récit fait à la veuve et aux sœurs (ou celui qu'elles en firent par la suite), quoique sans doute de bonne foi, enjolivant peut-être quelque peu la chose ou plutôt la théâtralisant *selon un poncif imprimé dans leur imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires*, agonisant presque toujours à demi étendus dans l'herbe, la tête et le buste plus ou moins appuyés contre le tronc d'un arbre, entourés de chevaliers revêtus de cottes de mailles (ou tenant à la main des bicornes emplumés) et figurés dans des poses d'affliction, un genou en terre, cachant d'une main gantée de fer leur visage penché vers le sol. (A, 326 ; nous soulignons)

Le narrateur, fils de la veuve, reconstitue la mort de son père à partir du récit d'un récit, celui que lui ont raconté sa mère et ses tantes à partir de celui qu'elles ont elles-mêmes recueilli des témoins plus ou moins directs. Le narrateur suspecte ces récits d'être « enjoliv[és] » ou plutôt « théâtralis[és] » sur le modèle des grands tableaux historiques, reconduisant des clichés qui relèvent de l'imaginaire collectif. Les témoignages recueillis sont mis en cause en raison de leur conformité à certains modèles (littéraires, culturels), à des stéréotypes culturels : « [...] rien donc n'assure que lorsqu'ils arrivèrent sur les lieux les combattants ennemis [...] le trouvèrent bien ainsi, c'est-à-dire, comme on le raconta plus tard à la veuve, toujours adossé à cet arbre *comme* un chevalier médiéval ou un colonel d'Empire (il n'est pas jusqu'à l'expression stéréotypée de la balle “ reçue en plein front ” qui ne rende la chose incertaine) » (A, 326-327 ; nous soulignons). « *Comme* un chevalier médiéval » : le témoignage *transporte* le père dans la fiction, en fait un personnage légendaire qui ne coïncide pas avec l'individu, avec *le* père qu'il s'agit de connaître.

Cette « légendarisation » autorise le narrateur à proposer finalement une autre « version » de la mort de son père :

[...] rien donc n'assure que lorsqu'ils arrivèrent sur les lieux les combattants ennemis [...] le trouvèrent bien ainsi, c'est-à-dire [comme un chevalier médiéval,] et non pas, *comme il est plus probable, sous la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes*, plus ou moins souillés de boue et de sang, et où la première chose qui frappe la vue c'est le plus souvent les chaussures d'une taille toujours bizarrement démesurée, dessinant un V lorsque le corps est étendu sur le dos, ou encore parallèles, montrant leurs semelles cloutées où adhèrent encore des plaques de terre et d'herbe mêlées si le mort gît la face contre le sol, ou collées l'une à l'autre, ramenées près des fesses par les jambes repliées, le corps lui-même tout entier recroquevillé dans une position fœtale, distraitement retourné du pied par l'arrivant dont l'attention est soudain alertée à la vue des galons, se penchant alors peut-être pour déboutonner la tunique poisseuse à la recherche de quelque papier d'état-major ou de quelque ordre de marche, de quelque carte oubliée par mégarde ou, simplement, d'une montre. (*id.* ; nous soulignons)

Cette version est éminemment « simonienne », le narrateur y investit son style propre, caractérisé, par opposition aux récits légendaires, par son « matérialisme » : attention aux détails sensibles même triviaux, sans distinction, réduction du champ visuel, situation des points de focalisation, aveu des limites de la description, énonciation de différentes possibilités. Le narrateur congédie les récits sur la mort du père et repart à neuf, à zéro, en déployant uniquement ses propres moyens. Et ce faisant, il en fait un personnage de son propre récit. Le cadavre du père apparaît comme un de « ces tas informes » ; le démonstratif désigne effectivement une réalité déjà présentée, que le lecteur reconnaît pour l'avoir *lue* dans une section précédente du roman. Après l'effondrement de son régiment, le brigadier fuit le « terrain parsem[é] ici et là de petits *tas brunâtres*,

sans mouvements » (A, 88 ; nous soulignons). Également, lorsqu'il chevauche pour la première fois sous la pluie, au lendemain de sa mobilisation, le brigadier imagine déjà le « moment où il ne rester[a] plus d'eux [les cavaliers] et de leurs anachroniques montures que de *petits tas retournés à la boue originelle* » (A, 240 ; nous soulignons). De la sorte, la description par le narrateur du cadavre de son père transporte celui-ci sur les champs de bataille de la Deuxième Guerre, au côté de son fils ; et vice-versa. Le fils et le père se rencontrent véritablement dans leur expérience de la Guerre, c'est-à-dire dans cette expérience *mise en mots par le narrateur* – où elle devient « extra-temporelle ». Les « rimes » de l'Histoire ne prennent sens que dans l'écriture.

L'Acacia se clôt en 1941 sur la décision d'écrire, clôture prolongée (au moins) jusqu'en 1982 où est recueilli un témoignage décisif qui rend possible l'achèvement/avènement de l'écriture. Les années 1941 à 1982 doivent être consacrées à l'écriture de romans, à commencer par *La Route des Flandres*, désignée dans *Les Géorgiques* comme le « roman » déjà écrit par le vieil homme ; elles sont aussi consacrées à la cueillette de témoignages, auxquels s'ajoutent différentes pièces d'archives qui « tombent » entre les mains du protagoniste. Ces archives permettent la constitution du sujet transgénérationnel ; mais, d'autre part, elles contrecarrent l'entreprise d'énonciation de soi. Le sujet-énonciateur simonien, contraint de puiser dans l'existence des autres une matière qui rende signifiante son expérience marquée par la perte et la destruction, est beaucoup moins libre, autonome que le sujet-énonciateur proustien. Celui-ci, de fait, trouve en lui-même les *matériaux* de son œuvre : « [...] tous ces matériaux de l'œuvre

littéraire, c'était ma vie passée » (*RTP*, IV, 478). La « vie passée » du sujet simonien, qui en elle-même est une expérience de mort, doit s'étendre à celle de son arbre généalogique. Or la vie des générations antérieures, il ne la connaît pas ; elle doit lui être révélée fragmentairement dans des archives à partir desquelles il peut la reconstituer, et se constituer avec elle. Le sujet proustien, d'une certaine façon, ne « connaît » pas non plus sa vie passée ; comme le montre l'épisode de la madeleine, le sens de son expérience réside dans une joie innommable, donnée dans quelques expériences fortuites, qu'il est dès lors contraint de déployer dans l'écriture. Ces épisodes heureux, bien qu'il ne puisse les commander, demeurent toutefois irrévocablement *siens*. Le sujet simonien, au contraire, travaille avec des matériaux (en bonne partie) étrangers, qu'il doit *faire* siens. C'est cette appropriation qui constitue le résultat de son long apprentissage en écriture : partant d'une situation en tous points différente de celle de son devancier proustien, le sujet simonien doit trouver les moyens, *malgré* cette situation, de s'énoncer. C'est pourquoi le cycle simonien, contrairement au cycle proustien, ne peut être constitué que rétroactivement : il faut que ces moyens soient effectivement trouvés pour que la boucle puisse être bouclée.

3.4. *Du Livre à l'écriture ou la « recherche du temps perdu » simonienne comme travail*

Il convient de relever enfin la différence principale entre les finales des « recherches » proustienne et simonienne : la venue à l'écriture, chez Simon, a lieu *au début* de la vie. Comme chez Proust, elle est narrée à la fin de la

« recherche », où elle est posée comme *telos*. La fin de la « recherche » simonienne, cependant, correspond au *début de la vie* (adulte) du protagoniste : le protagoniste prend la décision de faire œuvre de sa vie (la vie de son arbre généalogique) alors qu'il n'a pas trente ans. Mais la « recherche », loin de s'arrêter là, commence alors ; nous savons que son accomplissement prendra au moins quarante et une années, au cours desquelles le protagoniste écrira des romans. La « recherche » simonienne trouve son terme réel, effectif, non dans la venue à l'écriture, mais dans la consolidation par et en l'écriture du roman familial, au sein duquel le sujet parvient à s'énoncer. L'errance du protagoniste de la « recherche » simonienne, qui est déjà un écrivain, est une errance en écriture, laquelle consiste en une mauvaise utilisation de son matériau (l'archive familiale). Il faut en conclure qu'il y a bel et bien un apprentissage qui se produit dans la « recherche » simonienne : mais cet apprentissage est le fait de l'instance énonciatrice/narratrice qui, de *Histoire* à *L'Acacia* en passant par *Les Géorgiques*, tente de s'énoncer en conjurant l'échec de *La Route des Flandres*. Le narrateur « progresse » de *Histoire* à *L'Acacia*, en ce sens qu'il se rapproche de son but. De ce point de vue, la « recherche » simonienne se distingue de la *Recherche* proustienne, dans laquelle le narrateur, du début à la fin, reste en somme au même stade. La *Recherche* retrace le parcours d'une vie, lequel trouve son terme, à la fin du *Temps retrouvé*, dans la découverte de la vocation ; la « recherche » simonienne retrace le parcours d'une *vie d'écriture*, lequel trouve son terme, à la fin de *L'Acacia* dans le retour à son point de départ – le début d'*Histoire*.

La *Recherche* est l'histoire d'un projet, en quoi le statut de son texte est problématique. Michel Charles résume ainsi cette problématique : « Œuvre qui existe, puisque je la lis, mais qui n'existe pas, puisque ce que je lis est l'histoire d'un projet ; et puis œuvre extraordinairement architecturée, construite, soudée en ses parties en même temps qu'œuvre rompue, défaite, avançant par brusques ruptures [...]. [...] [Q]uel est le statut d'un objet qui est et n'est pas ? Qu'est-ce qu'un texte prétéritif ? ⁵²³ » M. Charles interroge la question du statut du texte dans la *Recherche* à partir de l'évolution qu'y subit le court texte écrit par le protagoniste « en réponse » au bonheur causé par la vision des clochers de Martinville ⁵²⁴. En rapprochant l'expérience des clochers avec celle des arbres d'Hudimesnil, rapprochement autorisé par le texte lui-même (*RTP*, II, 76), M. Charles définit l'enjeu de ces moments épiphaniques analogues comme l'établissement d'un statut nouveau du texte. L'expérience des clochers de Martinville, dans la voiture du docteur Percepied, est « complète », achevée : une fois le texte qui en rend compte terminé d'écrire, le protagoniste se trouve « heureux, [...] parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux » (*RTP*, I, 180). L'expérience des arbres d'Hudimesnil, dans la voiture de Mme de Villeparisis, n'apporte pas la même complétude : « [...] tout d'un coup je fus remplis de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville. Mais cette fois il resta incomplet. » (*RTP*, II, 77) « La complétude de l'expérience de Martinville, pose M. Charles, tient

⁵²³ Michel Charles, *op. cit.*, p. 336.

⁵²⁴ *Ibid.*, voir p. 328-334.

explicitement au fait qu'elle débouche sur un texte.⁵²⁵ » Mais l'expérience d'Hudimesnil débouche aussi, d'une certaine manière, sur un texte : « [...] mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent, et je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité » (*RTP*, II, 77). L'expérience d'Hudimesnil, commente M. Charles, « rejette la page où elle est racontée dans la fiction, laquelle n'est jamais, après tout, que son lieu propre. Ce qui est dit ici de Balbec, de la promenade et de Mme de Villeparisis, est on ne peut plus vrai. Voilà donc une expérience " incomplète " [...], mais qui débouche sur une vérité.⁵²⁶ »

L'analogie posée par le texte entre les expériences de Martinville et d'Hudimesnil, établit M. Charles, doit conférer au texte « un statut nouveau, qui lui permette non de transcrire l'expérience, mais d'être cette expérience même. Et cela passe par [...] une série d'opérations en accord avec le modèle général du livre, où ce qui n'est pas (en droit) du texte le devient (en fait), et inversement.⁵²⁷ » Ce qui est « caché derrière les clochers de Martinville d[oit] être une jolie phrase » (*RTP*, I, 179), affirme le narrateur proustien, bien que le protagoniste n'en prenne pas alors conscience (« sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers [...] »). Le protagoniste écrit pourtant cette phrase dans « le petit morceau » (*id.*) qui le rend « si heureux » (*RTP*, I, 180). Et cette phrase

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 334.

⁵²⁶ *Id.*

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 335.

constitue une variation sur un texte qui n'a pas à proprement parler de statut textuel : la description par le narrateur des clochers qu'aperçoit le protagoniste, *avant* de demander un crayon et du papier au docteur Percepied. « La phrase derrière un objet n'est jamais qu'une phrase derrière une phrase ⁵²⁸ », conclut M. Charles. C'est là ce qui ouvre la porte au « décentrement » de la *Recherche* – par lequel elle rejoint les grandes œuvres cycliques du XIX^e siècle – : elle est toujours susceptible d'être réinterprétée, d'être réorientée (ou désorientée, dé-rangée) par un regard réflexif, puisqu'elle est toujours déjà du texte. Là réside toute l'ambiguïté de la *Recherche*.

Dans *Temps et récit*, Paul Ricœur interroge le dénouement de la *Recherche* à partir de la contradiction soutenue, dans *Le Temps retrouvé*, entre la subordination de l'art à la vie et celle de la vie à l'art : d'un côté, c'est « sur “ la soumission à la réalité intérieure ” [RTP, IV, 461] que se fonde l'écriture de l'œuvre à faire ⁵²⁹ », et, de l'autre côté, « “ la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ” [RTP, IV, 474] ⁵³⁰ ». Cette contradiction, selon P. Ricœur, pose en fait « une équation qui, au terme de l'œuvre, devrait être entièrement réversible entre la vie et la littérature ⁵³¹ ». La littérature puise à la réalité de notre rapport au monde, à la vie telle que nous la vivons réellement (dans l'expérience des clochers et des arbres, notamment), mais cette réalité, vécue pour ainsi dire à notre insu, elle seule peut l'actualiser. Si cette

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 337.

⁵²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. 2 : *La configuration dans le récit de fiction*, 1984, p. 222.

⁵³⁰ *Id.*

⁵³¹ *Id.*

réversibilité n'est pas énoncée dans la réflexion critique qui clôt la *Recherche*, conclut P. Ricœur, c'est qu'« elle doit être le fruit du labeur de l'écriture ⁵³² », c'est qu'elle est la vérité de la *Recherche* elle-même, de l'œuvre en acte. La *Recherche* propose en guise d'accomplissement d'une vie la formulation d'un projet littéraire ; or la vie ainsi accomplie est elle-même *déjà* un *texte*, accomplissement proprement textuel ouvert aux (ré)interprétations. L'on revient ici à l'hypothèse formulée par C. Pradeau prolongeant l'analyse de M. Charles : la *Recherche* s'inscrit dans la continuité des grandes œuvres cycliques du XIX^e siècle en ce que, dans le cours de son texte opposé à son projet, elle devient une totalité ouverte, désignant ses propres brèches, laissant transparaître « l'habileté vulcanienne » de son créateur, devenu dès lors un fabricant.

Si le sens de la *Recherche* est posé dans *l'œuvre en acte*, comme l'établissent les lectures de P. Ricœur, de M. Charles et de C. Pradeau, le sens de la « recherche du temps perdu » simonienne est posé comme *acte de l'œuvre*. La « recherche » simonienne n'est pas l'histoire d'un projet, elle n'est pas un texte prétéritif, et son statut n'est pas « problématique », au sens où l'est le statut du texte proustien. À la fin de *L'Acacia*, le sujet prend la décision d'écrire, et nous savons exactement ce qu'il écrira. Dans la mesure où la fin de *L'Acacia* reprend textuellement l'incipit d'*Histoire*, le « projet » entrepris par le brigadier de *L'Acacia* coïncide parfaitement avec le texte simonien, celui d'*Histoire* et des *Géorgiques*. À la fin de la *Recherche*, le protagoniste commence l'écriture d'un livre dont l'avenir nous est inconnu ; il n'y a pas de coïncidence (au plus, il peut y avoir des

⁵³² *Id.*

recoupements) entre le livre du protagoniste et celui de Proust. Chez Simon, il n'y a pas de hiatus, pas d'ambiguïté, parce que celui dont le parcours s'achève à la fin de *L'Acacia*, ce n'est pas le protagoniste, dont la vie adulte commence, mais le narrateur – ce protagoniste devenu un « vieil homme » –, qui a enfin trouvé une conclusion « satisfaisante » à *Histoire* – l'H/histoire.

L'on se souvient du statut particulier de la première des douze sections d'*Histoire* : insituable dans le temps, par rapport à la journée qui s'entame ensuite, son activité est concentrée sur le plan métaphorique. Nous avons vu dans les chapitres précédents comment elle se distingue des onze sections suivantes du roman, liées par la narration d'une seule et même journée, sous-tendue par un effort de *restitution* du passé. Cet effort, nous l'avons vu, est motivé par une quête fantasmatique qui le mine par avance. Rien de tel, cependant, dans la première section d'*Histoire*, qui se contente de tisser un réseau métaphorique autour des personnages de l'arbre généalogique. *Histoire* est un roman qui ne se termine pas, ou qui se termine sur un questionnement qui relance la quête sur de nouvelles bases. Il apparaît maintenant qu'il se termine dans *L'Acacia*, qui se donne comme sa dernière et ultime section ; le roman de 1989 est le reflet enfin avéré de la première section d'*Histoire*, qui s'impose définitivement comme l'équivalent de « Combray I » dans la *Recherche*, qui se termine sur l'épisode de la madeleine. De la même façon que « Combray I » fait « sortir » de l'épisode de la madeleine l'image de Combray qui entame le récit de vie, la première section d'*Histoire* fait « sortir » des archives familiales (cartes postales, correspondances, photographies, la maison familiale elle-même) l'image du passé parental sur lequel doit

s'enraciner l'existence du fils. C'est cet enracinement qui se produit effectivement dans *L'Acacia*, et dans lequel la première section d'*Histoire* trouve enfin son achèvement. Entre les deux romans, *Les Géorgiques* apparaissent comme une « section » intermédiaire, sorte de « côté de Guermantes » de la « recherche du temps perdu » simonienne. *L'Acacia* confirme le statut de sujet écrivain de son narrateur, que *Les Géorgiques* avaient déjà posé : « [...] il rapporte dans un roman » (G, 52 ; nous soulignons). Ce personnage d'écrivain est bel et bien le héros de la « recherche » simonienne : c'est son parcours *en écriture* que l'on suit, au fil des *réécritures*.

Les Géorgiques – la geste de Georges – se donnaient déjà comme une réécriture de *La Route des Flandres* : le descendant du général est un romancier qui, au moment où il déchiffre les archives de son ancêtre, a déjà écrit un « roman » dans lequel il a « rapport[é] » son expérience de la Deuxième Guerre mondiale. Nous avons vu dans le chapitre précédent que ce roman, décrit en des termes qui l'assimilent parfaitement à *La Route des Flandres*, est caractérisé par son réalisme phénoménologique, esthétique que le narrateur-écrivain des *Géorgiques* cherche à dépasser en re-mettant en œuvre son expérience de la guerre. Cette remise en œuvre procède par le croisement de l'expérience du descendant avec celle de son ancêtre, telle qu'il la reconstitue à partir de ses archives. Ce croisement donne lieu à une rencontre « extra-temporelle » entre les deux hommes, qui se retrouvent sur les mêmes champs de bataille et dans la même situation, à plus d'un siècle d'intervalle ; il met ainsi en lumière l'expérience du soldat de la Deuxième Guerre, sans parvenir toutefois à lui donner un sens définitif, « concluant ». Cette

expérience, certes, est *moins* destructrice dans sa correspondance avec celle de l'ancêtre ; elle n'en est pas pour autant signifiante. L'expérience du descendant ne trouve pas son *sens* (dans tous les sens du terme) dans son dialogue avec celle de l'ancêtre – celui-ci, à la fin de sa vie, voit lui-même dans son expérience militaire du temps « jet[é] par les fenêtres » (*G*, 477), du temps perdu. Le sens de son expérience de la guerre, le sujet simonien le trouve enfin dans *L'Acacia*, où elle débouche sur la venue à l'écriture. Mais cette finalité découverte, terme de la « recherche », est un leurre : l'expérience de la guerre trouve un sens définitif dans *L'Acacia* parce qu'elle est – enfin – narrée d'une manière qui sauve le soldat de la destruction. C'est la « recherche » de cette manière qui constitue le véritable objet du cycle simonien.

Le texte de la *Recherche* pose une réversibilité entre l'art et la vie : l'œuvre en acte est le texte déjà constitué d'une vie qui aboutit sur l'affirmation de la nécessité du texte. Il n'y a pas une telle réversibilité dans la « recherche » simonienne, parce qu'aucune vie n'y est posée en dehors de l'écriture. Il n'y a pas, chez Simon, d'un côté le récit de vie et de l'autre les moments épiphaniques qui en révèlent la réalité profonde – réalité dont nous avons vu qu'elle est en fait déjà « textualisée » chez Proust. Il n'y a pas de « trompe-l'œil » chez Simon : la réalité est toujours déjà textualisée, comme chez Proust, mais, par surcroît, elle s'affiche comme telle. La « recherche » simonienne est un texte (et non un projet de texte), parce que, littéralement, elle est *écrite* – c'est ce que dit formellement la fin de *L'Acacia*. La fin de la *Recherche* désigne un *futur auteur* dont l'œuvre à faire lui est indifférente (peu importe ce que sera ou ne sera pas cette œuvre, le

sens de la *Recherche* n'en est pas affecté) ; la fin de *L'Acacia*, c'est bien ce que dit la reprise de l'incipit d'*Histoire*, désigne quant à elle un *futur sujet énonciateur/narrateur*, qui est le sien propre, et qui n'est advenu comme tel qu'à la suite d'un long travail d'écriture. Ce qui en ressort, c'est une définition de la littérature comme *produit d'un long travail*, une valorisation de *l'écriture* contre le Livre. Chez Simon, c'est le travail de l'écriture qui fait l'écrivain, et non l'inverse. En ce sens, il nous apparaît que la « recherche du temps perdu » simonienne, si elle détourne le parcours de la *Recherche*, actualise pleinement la réalité du *texte* proustien, dans lequel elle s'enracine. Suivant les conclusions établies par C. Pradeau, il apparaît que c'est exactement ce qu'a fait la *Recherche* avec *La Comédie humaine*.

La « recherche » simonienne présente le déploiement de la « besogne intérieure » (*RTP*, IV, 446) que le protagoniste proustien se sent prêt à accomplir à la fin du *Temps retrouvé*. Le protagoniste simonien est déjà un sujet écrivain, et c'est en tant que tel que nous suivons son parcours, en tant qu'il *écrit* sa vie, cette écriture étant malaisée en raison du caractère traumatisant de son expérience. De *Histoire* à *L'Acacia*, on ne suit pas un personnage jusqu'au bout de sa vie, mais un narrateur jusqu'au bout de son travail énonciatif. C'est ainsi que la « recherche » simonienne est faite de réécritures ; le retour des personnages auquel elle donne lieu est en fait le retour de *l'écriture* de ces personnages, qui reconfigure le « monde intérieur » du sujet écrivain. Le cycle simonien est un cycle d'écriture. Il circonscrit une vie d'emblée posée comme un « acte de l'œuvre » : le sujet historique ne vient à lui-même que « dans un roman » (*G*, 52), ou plutôt dans un

cycle de romans, cette venue à soi nécessitant un apprentissage en écriture. Reprenant la lecture de la *Recherche* proposée par J. Rancière, nous avons défini l'apprentissage du protagoniste simonien, dans *L'Acacia*, comme un « trompe-l'œil ». Le brigadier fait effectivement un apprentissage dans *L'Acacia* : « [...] il devait avoir à apprendre cela » (*A*, 240). Mais *L'Acacia* est une réécriture : le protagoniste, sur les champs de bataille de la Deuxième Guerre où il se retrouve une fois de plus, fait un apprentissage que *l'écriture de son expérience* lui permet (enfin) de faire – la preuve en est que cette expérience a été écrite plusieurs fois sans rien révéler d'elle-même qui ne soit destructeur. L'apprentissage en trompe-l'œil du brigadier, dans *L'Acacia*, renvoie à l'apprentissage réel du narrateur, qui le rend seul possible.

Cet apprentissage est celui qui a été effectué depuis *La Route des Flandres*. Selon la finale de *L'Acacia*, le cycle simonien commence avec *Histoire*, alors que le narrateur se présente en situation d'écriture, assis à sa table de travail auprès du grand acacia qui pousse dans le jardin. Il s'avère cependant que si une « recherche du temps perdu » a été entreprise au début d'*Histoire*, le cycle simonien, lui, a été entamé avant : dans *La Route des Flandres*, qui constitue le premier « jet d'écriture » du sujet écrivain, à partir duquel la « recherche » devra par la suite se situer. *L'Acacia* délimite un cycle à partir d'une situation d'écriture qui rattache son narrateur à celui d'*Histoire*. Georges, dans *La Route des Flandres*, n'est jamais présenté dans une telle situation. En fait, il l'est, mais dans *Les Géorgiques*, à travers le personnage de O., qui, comme nous l'avons vu au début du présent chapitre, est son double, son frère en écriture. Le narrateur des

Géorgiques, on s'en souvient, demandait de « [s]e le figurer [...] assis devant une table [...], la table peut-être devant une fenêtre ouverte, peut-être sur la paisible campagne » (*G*, 312 ; nous soulignons). Ainsi, à travers O., Georges est rattaché au narrateur de la « recherche » simonienne, mais comme son double fantomatique. En effet, il est comme ce narrateur assis à une table devant une fenêtre ouverte, sauf qu'alors, comme O., *il n'écrit pas : il parle*, son regard tourné vers le passé qui le mine de l'intérieur (« mais comment savoir ? »), son énonciation reconduisant et figeant sa voix blanche et voilée de fantôme. Restreinte à la parole, l'énonciation de Georges doit mettre à profit les pouvoirs du récit mythique, qu'elle tente de reconduire. L'échec de cette tentative avéré, le narrateur-écrivain assumera ses pouvoirs et fondera son énonciation sur les pouvoirs propres de l'écriture : il entamera dans *Histoire* une quête identitaire transgénérationnelle qui lui permettra de s'énoncer – de se reconnaître – à travers la mise en forme con-jointe de son expérience et de celles de ses parents. Cette auto-énonciation, on le sait, se produit dans *L'Acacia*, qui apparaît comme la dernière section d'*Histoire*. Aussi, c'est en récrivant *La Route des Flandres* que *L'Acacia* débouche sur la reconnaissance finale qui dévoilera au brigadier son identité, et au cycle simonien son espace.

CONCLUSION

« *Faut-il vous rappeler que je suis un laborieux travailleur ?* »
 Claude Simon ⁵³³

« D'autre part mon malheur était un peu consolé par l'idée qu'il etc. Je pense que j'ai dû corriger sur les épreuves », écrit Proust à Berthe Lemarié. « Si je ne l'ai pas fait il n'y a qu'à remplacer le mot malheur par le mot chagrin en laissant la phrase pareille. »

[Extrait des *Carnets* du général Erwin Rommel]

Au mois d'octobre 1916, Proust écrit à Gaston Gallimard : « Et puisque ce mot de guerre est venu “ sous ma plume ”, je crois (mais d'ailleurs c'est sans intérêt pratique, puisque nous ne le pouvons pas) que j'ai eu tort de vouloir attendre la fin de la guerre pour paraître [...] ⁵³⁴. Mais (mes raisons) maintenant que j'y ai pensé (et encore une fois c'est toujours théorique) sont qu'en ce moment où (pas moi mais presque tout le monde) on s'est habitué à la guerre, on ne lit guère que le communiqué et encore, on aimerait quelque chose d'autre, on pourrait s'intéresser à une longue œuvre. Après la guerre, la Paix, la victoire, seront des choses nouvelles, savoureuses, on y pensera, plutôt qu'à lire. Et alors la guerre elle-même déjà rétrospective, deviendra l'objet d'un intérêt d'imagination qu'elle n'excitait pas comme réalité quotidienne et d'un progrès insensible. »

[S. en mai 1940 avant que son régiment ne rencontre les chars du général Rommel]

« Pour “ À l'ombre des jeunes filles en fleurs ”, serait-ce encore temps d'ajouter 3 lignes à une page et un infinitif à l'autre ? J'en serais très heureux », écrit Proust le 25 juillet 1918 à Berthe Lemarié des Éditions Gallimard, et le 1^{er} août : « À la page 81 à la ligne 12 il y a : dans un tout petit vide, une fenêtre doublée de soleil ; j'y restais une etc. Or je trouve ce “ doublée de soleil ” affreux et ce “ j'y restais ” pas français.

⁵³³ « Claude Simon : “ J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien avec Claire Paulhan, *loc. cit.*, p. 43.

⁵³⁴ Passage de la correspondance proustienne coupé par Simon.

Je modifie donc ainsi la ligne 12 : dans un tout petit vide, que commençait déjà à faire rêver l'après-midi bleu de ses fenêtres ; je restais seul etc. » (*JP*, 138-141)

Dans *Le Jardin des Plantes*, roman qui suit immédiatement *L'Acacia* dans la production simonienne, sont convoquées non seulement l'œuvre proustienne (notamment des passages de *Sodome et Gomorrhe*), mais également la biographie et la correspondance de Proust. Cette nouvelle forme de références proustiennes signale un renouvellement du dialogue « d'œuvre à œuvre » entamé au début d'*Histoire* – en fait, depuis *La Corde raide* où le narrateur y met fin d'emblée –, qui prend dorénavant la forme d'un dialogue d'auteur à auteur. De fait, c'est dans *Le Jardin des Plantes* que le narrateur s'affirme pour la première fois dans l'œuvre simonienne comme *auteur*, c'est-à-dire comme écrivain en tant que personnage public. Les fragments du *Jardin des Plantes* sont traversés par un entretien entre un journaliste et un auteur identifié par l'initiale S., qui apparaît comme un vieil homme ayant écrit plusieurs romans (dont *La Route des Flandres*, cette fois explicitement nommé [*JP*, 354]), lauréat de différents prix littéraires qui l'ont amené à voyager partout dans le monde. Les romans de la « recherche du temps perdu » simonienne, de *Histoire* à *L'Acacia*, étaient narrés par un sujet-*écrivain* qui, en toute rigueur, n'avait aucun lecteur, sinon lui-même ; c'est le travail de son écriture qui importait. Advenu à lui-même à la fin de *L'Acacia*, par le fruit de ce travail, il cède sa place comme énonciateur, dans *Le Jardin des Plantes*, à un *écrivain* : l'auteur S., un auteur digne de ce nom, comme le confirme le rayonnement de son œuvre. Cet auteur, loin d'en avoir fini avec la *Recherche*, continue de l'intégrer dans son œuvre, mais la désigne alors explicitement comme telle, c'est-à-dire comme le texte produit et donné au public par l'auteur Marcel

Proust. Après l'accomplissement de sa propre « recherche » dans *L'Acacia*, Simon, dans *Le Jardin des Plantes*, parle d'égal à égal avec son devancier.

Notre lecture de *L'Acacia* nous a permis de définir le cycle simonien comme un cycle de l'écriture, lequel se superpose au paradigme proustien du Livre. La « recherche » simonienne, avons-nous tenté de démontrer en convoquant les travaux de Christophe Pradeau, fait ressortir l'écriture comme un travail jamais achevé mais constitutif du sujet, défini dès lors comme sujet *de l'écriture*. Ce travail, s'il n'est pas énoncé comme tel dans le cadre de la *Recherche* proustienne, est néanmoins exhibé par sa réalité *textuelle* ; c'est cette réalité qui suscite l'admiration et l'attention constantes de Simon. Aussi représente-t-il dans *Le Jardin des Plantes* un Proust « à l'œuvre », qui, lisant les épreuves de son texte, donne suite au travail de l'écriture qui semble pouvoir se prolonger sans fin ; un Proust qui serait « très heureux » (*JP*, 141) s'il pouvait encore faire quelques ajouts à son texte, et pour qui les mots doivent s'agencer selon des lois textuelles internes, en vertu de quoi le mot « malheur » ne peut équivaloir d'aucune façon au mot « chagrin » (*JP*, 138).

Simon intègre ces passages extraits de la correspondance de Proust au travers de fragments qui rendent compte de son expérience de la Deuxième Guerre ; cette expérience, déjà mise en œuvre dans *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, est présentée cette fois parallèlement à celle du général Rommel, telle qu'il en rend compte dans ses *Carnets*. Les deux expériences, ou plutôt les deux récits s'emboîtent parfaitement, celui de Rommel mettant au jour les

circonstances dans lesquelles le régiment de S. a été anéanti. C'est dans ce contexte que sont introduits les extraits de la correspondance de Proust avec son éditeur, où Simon retient un passage qui renvoie aux contraintes éditoriales pendant la Première Guerre. Proust y affirme qu'il ne « s'habitue » pas à la guerre, contrairement à la majorité des gens (*JP*, 139). Contrairement à Simon, Proust n'a pas pris part à la guerre, qu'il a subie indirectement, à distance. Cette distinction dans l'expérience des deux auteurs est déterminante, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude. Dans sa correspondance avec G. Gallimard, Proust, pourtant, énonce les conséquences de la guerre en des termes qui rejoignent le texte simonien : la guerre contrecarre l'habitude et l'indifférenciation qu'elle maintient dans notre perception du monde. Et Proust, devant cet ébranlement de l'habitude, répond comme Simon par le travail tout en longueur de l'écriture. Sa correspondance le montre, pendant les années du conflit, poursuivant méticuleusement le travail d'écriture, affirmant l'importance de remplacer le mot « malheur » par « chagrin ».

En posant d'emblée l'unité de l'œuvre simonienne, notre hypothèse a « forcé », voire contredit le discours de l'auteur ; nous avons imposé aux romans familiaux de Simon une structure cyclique qu'ils désignent en filigrane, mais qu'ils ne revendiquent pas. On remarque que Simon, en préparant son entrée dans la Bibliothèque de la Pléiade, a fait ressortir une tout autre unité dans son « travail » : pour la parution du premier tome de ses *Œuvres* (2006), il a synthétisé son parcours en joignant *Le Vent*, *La Route des Flandres*, *Le Palace*, *La Chevelure de Bérénice* [*Femmes*], *La Bataille de Pharsale*, *Triptyque* et *Le Jardin*

des Plantes. On constate qu'aucun des romans de ce que nous avons appelé la « recherche du temps perdu » simonienne n'a été retenu par Simon, sinon *La Route des Flandres*, qui constitue son « point zéro », sorte de « recherche » avortée contre laquelle devra travailler le narrateur à partir d'*Histoire*. Le roman de 1960, quoi qu'il en soit, est introduit par Simon dans un ensemble différent, où l'idée de « recherche » est définie sur un plan plus strictement scriptural.

Cela étant dit, notre hypothèse, à partir du moment où elle définit la « recherche du temps perdu » simonienne comme parcours *en écriture*, s'accorde pleinement avec le discours simonien, dont elle permet d'élargir la portée. Dans un entretien de 1979, Simon affirme : « Pour moi, *littérature*, cela veut dire avant tout écriture. Et l'écriture, cela me fait toujours penser à ce que l'on appelle le bricolage : on fait comme on peut, on ajoute des choses, on en retranche, on essaie d'ajuster tant bien que mal ⁵³⁵ ». L'écriture est fondamentalement pour Simon un travail, qu'il compare à plusieurs reprises à un « bricolage » ⁵³⁶. Cette comparaison s'accorde avec le rejet constamment réaffirmé par Simon de l'idée d'inspiration : « L'inspiration, ça n'existe pas, pas plus d'ailleurs que la “spontanéité”. Ce sont là des fables romantiques, des mots inventés pour nier ce qui opère effectivement, *c'est-à-dire le travail* dont [...] la critique évite soigneusement de parler en art ou

⁵³⁵ « De Claude Simon », entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 94.

⁵³⁶ Voir l'entretien radiophonique avec Francine Mallet diffusé sur France Culture le 18 mai 1971 ; « La fiction mot à mot », intervention de Claude Simon au colloque de Cerisy sur le Nouveau roman en 1971, *loc. cit.*, p. 96 ; « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *loc. cit.*, p. 33, p. 41 ; « De Claude Simon », entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 94 ; « “ Je travaille comme un peintre ” », entretien avec Jean-Maurice de Montrémy, *La Croix*, 18 octobre 1985 [republication partielle d'un entretien de 1979], p. 20 ; « Simon sort du désert », entretien avec Jean-Louis Ézine, *Le Nouvel observateur*, 25-31 octobre 1985, p. 57.

en littérature, du moins depuis le XIX^e siècle.⁵³⁷ » Il revient sur ce point dans le

Discours de Stockholm :

Et c'est bien un langage d'artisans que, durant des siècles, avant, pendant et après la Renaissance, tiennent les plus grands écrivains ou musiciens, parfois traités comme des domestiques, œuvrant sur commande et parlant de leurs travaux (je pense à Jean-Sébastien Bach, à Nicolas Poussin...) comme d'ouvrages très laborieusement et très consciencieusement exécutés. [...]

« Une valeur ou un article quelconque, écrit Marx dans le premier chapitre du *Capital*, n'a une valeur quelconque qu'autant que le travail humain est matérialisé en lui. » [...] Quoique je ne sois ni philosophe ni sociologue, il me semble assez troublant de constater que c'est au cours du XIX^e siècle, parallèlement au développement du machinisme et d'une féroce industrialisation, qu'on assiste [...] à la dévaluation de cette notion de travail [...] : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts au profit de ce que certains ont appelé l'« inspiration », qui fait de lui un simple intermédiaire, le porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle (*DS*, 12-13).

Dans la mesure où la littérature correspond pour lui à un travail d'écriture, Simon préfère le mot « écrivain » à celui d'« auteur ». En confiant cette préférence à Monique Jonguet dans un entretien de 1976, il tient à s'expliquer : « Et il faut que je précise tout de suite ce que j'entends par ce mot-là, “ écrivain ” : c'est celui qui travaille son langage.⁵³⁸ » Simon relate ensuite une anecdote pour illustrer son propos :

Peu de temps avant sa mort, Merleau-Ponty avait consacré l'une de ses conférences au Collège de France à certains de mes romans [...]. Et je ne vous cache pas que ce qu'il avait vu dans ces romans, en particulier en ce qui concernait les dimensions temporelles et spatiales, me dépassait un peu [...]. Après son cours, [...] [i]l m'a dit : « Alors, qu'est-ce que vous en pensez ? » Je lui ai répondu : « Ma foi, je pense que ce Claude Simon dont vous venez de parler doit être un type extrêmement intelligent. » Alors il m'a dit : « Oui,

⁵³⁷ « Un entretien avec Claude Simon », entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre 1975, p. 13 ; nous soulignons.

⁵³⁸ Entretien radiophonique avec Monique Jonguet, diffusé sur France Culture le 12 avril 1976, transcrit dans « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, loc. cit., p. 169.

mais ce n'est pas vous, c'est vous quand vous êtes assis à votre table et que vous travaillez, que vous travaillez votre langage. » *C'est ce personnage que nous suscitons tous par le travail, et qui se manifeste seulement tandis que nous travaillons à notre table [...].* Je crois que Merleau-Ponty avait prononcé le mot-clé : travail.⁵³⁹

L'écrivain est un *personnage* suscité par le *travail d'écriture*, une fois l'homme installé à sa table. Tel est bien l'écrivain constitué par la « recherche du temps perdu » simonienne. Tel est, également, la représentation simonienne de Proust dans *Le Jardin des Plantes*.

Lorsqu'il s'agit de contredire la conception romantique de l'inspiration, c'est à Balzac et à Proust que s'en remet Simon, à leur « travail » : « Au XIX^e siècle, on veut l'inspiration [...]. On croit que l'écrivain est inspiré. Ce n'est plus lui qui écrit. Je trouve d'ailleurs cette idée un peu humiliante pour l'écrivain. Et elle ne correspond en rien à la réalité. Il suffit de voir les manuscrits de Balzac. Ne parlons pas de Proust : un vrai travail de moine.⁵⁴⁰ » La réunion des auteurs de deux grandes œuvres cycliques n'est pas anodine. Simon ne le formule pas explicitement, mais il désigne à travers le travail de Balzac et de Proust une production supérieure, à laquelle l'entreprise cyclique n'est certes pas étrangère :

[...] enlevez le matériau même d'un roman, c'est-à-dire son écriture, qu'en reste-t-il ? C'est ce qu'on fait maintenant quotidiennement au cinéma et à la télévision où se poursuit une espèce de massacre de la culture, à tel point que le chroniqueur spécialisé du Monde écrivait, après une émission du feuilleton *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Balzac, c'est seulement ça ! » Il disait : « Rubempré, Vautrin, Esther semblent tout droit sortir des *Tricheurs* de Marcel Carné, il n'y manque que la jaguar blanche. » Évidemment, si Balzac ce n'était que ça, ce ne serait pas grand-chose. Et si Proust ce n'était, comme le croyait André Breton, que des histoires de gens du monde,

⁵³⁹ *Id.* ; nous soulignons.

⁵⁴⁰ « Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Eribon, *loc. cit.*, p. 73.

ce ne serait pas non plus grand-chose. Seulement voilà, [...] chez Balzac, chez Proust, il y a cette petite chose de rien du tout, ce à quoi les manuels de littérature ou les critiques consacrent un petit paragraphe en fin de chapitre ou de chronique après avoir longuement raconté les passionnantes histoires de Bérénice, de Soraya ou de Rubempré gigolo à jaguar, ou de Charlus Montesquiou... Cette petite chose qu'on appelle le style, l'écriture, cette écriture qui justement a produit Bérénice, Rubempré, Charlus, qui ne sont ni une épouse de roi milliardaire, ni un gigolo, ni un homme du monde à la mode, mais chacun pour sa part un monument ⁵⁴¹.

Les personnages de Balzac et de Proust sont plus que des personnages – comme leurs romans sont plus que des romans, constituant dans leur ensemble un monde – : ils sont des « monuments », ils se distinguent par leur caractère mémorable, gage d'authenticité de l'entreprise cyclique de laquelle ils procèdent ⁵⁴².

La figuration du mémorable est présente chez Simon, pourrait-on dire, comme aspiration nostalgique ; en témoigne l'animation momentanée de l'ancêtre marmoréen sur fond musical dans *Les Géorgiques*, le formidable colosse de marbre s'évanouissant aussitôt, ébranlé en son socle, s'enténébrant dans la lumière du soir. C. Pradeau a montré comment la *Recherche* « [s']enracine [...] dans la réalité historique en même temps que dans *La Comédie humaine*, qui s'[y] impose [...] avec l'intensité d'existence d'un monde, si bien que les trois univers se trouvent intriqués dans un même espace mémorable. ⁵⁴³ » À la fin de *L'Acacia*, la « recherche » simonienne s'enracine à son tour fermement dans la *Recherche*

⁵⁴¹ Entretien radiophonique avec Monique Jonguet, diffusé sur France Culture le 13 avril 1976, transcrit dans « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, loc. cit., p. 180.

⁵⁴² Le sixième chapitre de la thèse de C. Pradeau (*op. cit.*) porte sur le cycle romanesque comme entreprise de figuration du mémorable.

⁵⁴³ Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 595.

proustienne ; mais alors, précisément, elle ne renvoie plus à la réalité historique que telle qu'elle l'a déjà (ré)écrite. C'est ce qui se passe alors que le narrateur propose une nouvelle « version » de la mort de son père, comme nous l'avons vu dans le dernier chapitre. Après l'aporie finale des *Géorgiques*, le narrateur de *L'Acacia* en arrive au point où il renonce aux récits édifiants, archétypaux qui structurent la mémoire collective. Il fait table rase des témoignages entourant la mort de son père, et entreprend d'écrire cet épisode manquant de sa vie (transgénérationnelle). Mais alors ce qu'il écrit (le cadavre du père comme un de « ces tas informes [...] souillés de boue et de sang ») est ce qu'il a lui-même déjà écrit (les corps des soldats comme des « tas informes » sur les champs de bataille de la Deuxième Guerre), et qui est déjà une réécriture (de *La Route des Flandres*). En tant que cycle de l'écriture, le cycle simonien s'accomplit en ne renvoyant plus qu'à « son » monde, un monde proprement simonien ; et cet accomplissement se produit dans *L'Acacia*, alors que ce monde, précisément, s'enracine dans l'univers proustien. C'est Proust qui met finalement de l'ordre dans l'arbre généalogique simonien, comme l'atteste la scène finale de *L'Acacia* : l'arborescence généalogique est contenue, maîtrisée « à la base » par son enracinement dans l'entreprise romanesque proustienne.

Le passage du sujet proustien au sujet *transgénérationnel* simonien est l'idée centrale de cette thèse, à partir de laquelle nous avons tenté de démontrer l'hypothèse d'un cycle simonien. La « transgénérationnalité » se superpose à « l'extra-temporalité » proustienne ; c'est elle qui, de la sorte, permet d'articuler l'entreprise énonciative et le travail de l'archive dans l'œuvre simonienne.

Histoire est une tentative d'énonciation du sujet transgénérationnel court-circuitée par une quête fantasmatique, laquelle biaise le travail de l'archive. *Les Géorgiques* fondent l'identité du sujet transgénérationnel en intégrant l'archive dans un travail de l'analogie. En débouchant sur l'édification légendaire de l'ancêtre, ce travail échoue cependant. Il s'accomplit dans *L'Acacia*, où le congédiement des récits légendaires permet au narrateur d'assimiler à soi l'archive, de l'intégrer complètement dans sa propre matière romanesque. La lecture parallèle des « recherches » proustienne et simonienne aura permis de comprendre celle-ci comme un parcours *en écriture* orienté vers une utilisation libre de son matériau, où s'affirme l'autonomie du sujet-écrivain, prêt à devenir (dans *Le Jardin des Plantes*) un écrivain.

Le but de cette étude était de délimiter un *cadre* qui mette au jour le rapport de Simon à Proust dans son caractère englobant, structurant. Nous ne considérons pas ce cadre suffisant en lui-même, dans la mesure où, une fois délimité, il doit permettre de comprendre, dans tous les sens du terme, les différents aspects du rapport de Simon à Proust. Nous avons tenté de délimiter un cadre susceptible non pas de se substituer aux apports d'autres approches critiques (intertextuelles, thématiques, stylistiques), mais de permettre leur consolidation. La principale limite de ce cadre est son caractère exclusif. Il demeure problématique, en effet, d'exclure du cycle simonien certains romans, notamment *Le Tricheur*, *La Corde raide*, *Le Palace* et *La Bataille de Pharsale*, qui, bien qu'ils se distinguent des romans familiaux par leur entreprise narrative, y sont tout de même connectés par certains éléments diégétiques : le personnage de la mère de Louis dans *Le*

Tricheur, la présence de l'acacia dans *La Corde raide*, l'expérience espagnole dans *Le Palace*, l'enfance auprès de l'oncle Charles dans *La Bataille de Pharsale*. Dans la mesure où la « recherche du temps perdu » simonienne est définie comme un parcours *en écriture*, elle peut (doit ?) inclure d'autres formes d'écritures, même erratiques. D'un point de vue méthodologique, la définition de la « recherche du temps perdu » simonienne nécessitait de considérer les romans où elle s'effectue « de front ». Il apparaît à terme que sa définition comme parcours *en écriture* a délimité un cadre ouvert, susceptible d'être élargi. À défaut de procéder à cet élargissement, notre démonstration aura permis, croyons-nous, de préserver sa possibilité.

Partant d'un questionnement sur le rapport de Simon à Proust, nos hypothèses nous ont menée à poser l'œuvre simonienne dans le sillage des entreprises cycliques balzacienne et proustienne, dont les travaux de C. Pradeau ont montré la portée paradigmatique. Il y a là un long chemin parcouru, qui suscite plusieurs questionnements. *La Recherche du temps perdu* est l'œuvre emblématique de la littérature française du XX^e siècle ; elle marque un tournant dont des écrivains aussi différents que Julien Gracq, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Marguerite Yourcenar, Georges Perec, Jean Giono, Jean Rouaud, François Bon et Pierre Bergounioux, pour ne nommer que ceux-là, ont reconnu l'importance, le caractère incontournable. Cette étude aura pu démontrer par la bande le statut particulier de Claude Simon parmi ces écrivains. L'œuvre proustienne est plus qu'un incontournable pour Simon, un point de repère qu'elle convoque pour se situer ; elle est, intégralement, littéralement, l'œuvre à *re-faire*, à *re-mettre en œuvre*.

Dans sa thèse de doctorat, C. Pradeau désigne l'œuvre de Giono comme troisième paradigme cyclique, se superposant aux paradigmes balzacien et proustien. Il ne convient pas, au terme de cette étude sur Simon et Proust, de discuter si l'œuvre simonienne est plus ou moins apte que l'œuvre gionienne à constituer ce troisième paradigme, ou encore si elle doit être envisagée comme un quatrième paradigme, ou un paradigme parallèle. Il convient de remarquer, cependant, qu'elle occupe une place tout à fait privilégiée dans le discours des écrivains français contemporains, qui lui attribuent ainsi, quelle qu'elle soit, une place paradigmatique.

Le décès de Simon en 2005 a donné lieu à de nombreux hommages⁵⁴⁴ qui ont réuni des écrivains d'horizons divers, notamment Jean-Marie Barnaud, Pierre Bergounioux, François Bon, Richard Millet, Olivier Rolin, Assia Djebar. Parmi ces écrivains semble s'être établi un consensus sur la place capitale qu'occupe l'œuvre simonienne dans la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle. Cette place lui est attribuée chez l'ensemble de ces écrivains en raison de sa capacité à conjuguer la puissance de l'invention formelle et l'enracinement dans le passé littéraire. François Bon affirme, parlant des contemporains de Simon :

Les formes, ils les ont inventées à mesure, dans des directions différentes. Ce n'est pas une voie simple. On peut s'y effondrer : voyez Robbe-Grillet à l'Académie. On peut s'y soumettre jusqu'au plus tendu de l'énigme, ainsi Beckett. On peut en renouer le fil avec la très vieille origine de la littérature, depuis Gilgamesh ou la Bible ou Sophocle, dans l'épopée, opacité et fureur, de l'aventure des hommes. Et c'est l'honneur de Claude Simon que d'être allé là

⁵⁴⁴ Voir notamment le deuxième numéro des *Cahiers Claude Simon* (dir. Jean-Yves Laurichesse), intitulé *Claude Simon, maintenant* (dir. Dominique Viart, 2006), et le dossier « Claude Simon » du site internet remue.net, qui contient plusieurs hommages (<http://remue.net/spip.php?rubrique123>).

et avoir voulu s'y tenir, sans éclaircissement, mais en convoquant Tolstoï ou Balzac, en acceptant les effets de zoom et cadrage et cinématique du cinéma, ou la bascule du regard et du temps qui naît de la photographie.⁵⁴⁵

Olivier Rolin s'intéresse au rythme de la phrase simonienne, qui, pour lui, convie à l'écriture, insuffle littéralement le désir d'écrire, à travers les échos anciens qu'elle fait entendre : « L'œuvre de Claude Simon [...], ce grand souffle, grand arroi de mots, grand *pneuma* matériel, ce grand poème moderne en quoi résonnent les échos des littératures anciennes (parce que peu d'œuvres où se manifeste avec cette hauteur l'antiquité de la littérature), au sens où Barthes le dit, elle me *faut*.⁵⁴⁶ » Pierre Bergounioux fait de Simon « un des écrivains majeurs du XX^e siècle⁵⁴⁷ » : « Claude Simon est parmi les premiers à s'occuper de tirer au clair, de mettre au jour un certain nombre d'éléments de l'expérience. C'est une œuvre importante parce qu'elle tire de l'ignorance ce qui nous arrive et ce qui occupe notre esprit. Ils sont une poignée dans le siècle à l'avoir fait.⁵⁴⁸ » Parmi cette « poignée » d'écrivains, P. Bergounioux rapproche Simon de Proust :

Quand on est frappé d'une indécision extrême, quand les arêtes du réel ont perdu de leur netteté, alors des réseaux de filets syntaxiques se développent largement pour saisir le poisson de la chose. Il [Simon] est comparable à Proust, contemporain de la crise de la civilisation et de la conscience européenne. Ce qui fait que leurs phrases sont infiniment longues. [...] Ce sont des esprits rebelles, qui ne veulent pas admettre que le sens du monde leur échappe. Alors, ils inventent une syntaxe qui leur permet de s'emparer d'une réalité qui fuit⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ François Bon, « D'où vient la rage quand on écrit ? », dans *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves Laurichesse, no 2 : *Claude Simon, maintenant*, dir. Dominique Viart, 2006, p. 46.

⁵⁴⁶ Olivier Rolin, « Mine de plomb », dans *Claude Simon, maintenant, op. cit.*, p. 125-126.

⁵⁴⁷ Pierre Bergounioux, « Claude Simon, par Pierre Bergounioux », 14 juillet 2005, <http://remue.net/spip.php?article876>

⁵⁴⁸ *Id.*

⁵⁴⁹ *Id.*

Simon apparaît bel et bien comme une figure paradigmatique dans le discours de P. Bergounioux : « C'est une figure terrifiante parce qu'il a porté l'enjeu à une hauteur telle qu'on a envie de pleurer de manière enfantine. Il est déjà allé si loin. ⁵⁵⁰ » De même F. Bon, renvoyant à « ce flux impressionnant qu'est *Le Jardin des Plantes* » : « Vous feriez un livre de cela, vous ? Et vous seriez capable de tenir cette vision totalisée et fragmentée du monde [...] ? Claude Simon a tenu sa barre fixe depuis le début ⁵⁵¹ ». En ce début du XXI^e siècle, il semble que l'œuvre simonienne soit déjà bien ancrée dans la mémoire des écrivains.

Dans la préface des *Études de mœurs au XIX^e siècle*, Balzac écrit : « Si vous voulez vous implanter comme un cèdre ou comme un palmier dans notre littérature de sables mouvants, il s'agit donc d'être, dans un autre ordre d'idées, Walter Scott plus un architecte. ⁵⁵² » Simon clôt son *Discours de Stockholm* en désignant ces sables mouvants comme le lieu même de son œuvre, lieu de départ et d'arrivée, constamment reconfiguré :

Aussi ne peut-il [le chemin de l'écrivain] avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable, contemplant la carte approximative qu'il en a dressée [...]. Rien n'est sûr ni n'offre d'autres garanties que celles dont Flaubert parle après Novalis : une harmonie, une musique. À sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants. (*DS*, 31)

À lire les témoignages de plusieurs écrivains contemporains, il semble que l'œuvre simonienne ait réussi à dresser sur ces sables mouvants une figure stable

⁵⁵⁰ *Id.*

⁵⁵¹ François Bon, *loc. cit.*, p. 45.

⁵⁵² Christophe Pradeau, *op. cit.*, p. 554.

– celle d’un acacia sans doute, puisque Balzac propose lui-même la métaphore de l’implantation. Les écrivains s’accordent pour attribuer cette implantation à l’enracinement « en profondeur » de l’œuvre simonienne. Cette thèse aura tenté de déterminer la portée de l’enracinement proustien chez Simon, qui apparaît à son terme, pour reprendre la formule de Balzac, comme Proust plus un laborieux travailleur.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Corpus primaire*

1.1 *Œuvres de Claude Simon*

Le Tricheur, Paris, Sagittaire, 1945.

La Corde raide, Paris, Sagittaire, 1947.

Gulliver, Paris, Calmann-Lévy, 1952.

Le Sacre du printemps, Paris, Calmann-Lévy, 1954.

Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque, Paris, Minuit, 1957.

L'Herbe, Paris, Minuit, 1958.

La Route des Flandres, Paris, Minuit, 1960 ; réédité dans la collection « Double », 1982.

Le Palace, Paris, Minuit, 1962.

Femmes, Paris, Maeght, 1965.

Histoire, Paris, Minuit, 1967.

La Bataille de Pharsale, Paris, Minuit, 1969.

Orion aveugle, Genève, Skira, 1970.

Les Corps conducteurs, Paris, Minuit, 1971.

Triptyque, Paris, Minuit, 1973.

Leçon de choses, Paris, Minuit, 1975.

Les Géorgiques, Paris, Minuit, 1981.

La Chevelure de Bérénice, Paris, Minuit, 1983.

Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986.

L'invitation, Paris, Minuit, 1987.

Album d'un amateur, Remagen-Rolandseck, Rommerskirschen, 1988.

L'Acacia, Paris, Minuit, 1981.

Le Jardin des Plantes, Paris, Minuit, 1997.

Le Tramway, Paris, Minuit, 2001.

Œuvres, éd. Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006 ; contient *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, *La Route des Flandres*, *Le Palace*, *La Chevelure de Bérénice [Femmes]*, *La Bataille de Pharsale*, *Triptyque*, *Discours de Stockholm*, *Le Jardin des Plantes*.

1.2. Œuvres de Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 4 vol.

Correspondance, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, 1984, 21 vol.

1.3. Entretiens et conférences de Claude Simon (ordre chronologique)

« Instantané. Claude Simon », entretien avec Gérard d'Aubarède, *Les Nouvelles littéraires*, 7 novembre 1957, p. 7.

« Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », réponse de Claude Simon à une enquête, *Les Lettres françaises*, 24-30 avril 1958, p. 1 et p. 5.

« Un bloc indivisible », réponse de Claude Simon à la question « Pourquoi des romans ? », *Les Lettres françaises*, 4-10 décembre 1958, p. 5.

« Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960, p. 5.

« Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960, p. 9.

« Entretien avec Claude Simon », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 10 novembre 1960, p. 30-31.

« Claude Simon, Prix de la Nouvelle Vague : “ Je ne suis pas un homme orchestre ” », entretien avec Guy Le Clec’h, *Témoignage chrétien*, 16 décembre 1960, p. 19-20.

« Techniciens du roman. Claude Simon », entretien avec André Bourin, *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1960, p. 4.

« À la Sorbonne, Claude Simon part en guerre contre la “ signification ” », *Les Lettres françaises*, 19-25 janvier 1961, p. 5.

« Le jeune roman », entretiens d’Alain Robbe-Grillet et Claude Simon avec Madeleine Chapsal, *L’Express*, 12 janvier 1961, p. 31-33.

« Claude Simon parle », entretien avec Madeleine Chapsal, *L’Express*, 5 avril 1962, p. 32-33.

« Claude Simon, franc-tireur de la révolution romanesque », entretien avec Thérèse de Saint Phalle, *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967, p. 7.

« Le roman se fait, je le fais et il me fait », entretien avec Josane Duranteau, *Les Lettres françaises*, 13-19 avril 1967, p. 3-4.

« Claude Simon. Un écrivain qui ne veut être qu’un écrivain », entretien avec Celia Bertin, *Arts et Loisirs*, 19-25 avril 1967, p. 14-16.

« “ Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde ” », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 26 avril 1967, *Le Monde des livres*, p. V.

« Tradition et révolution », intervention de Claude Simon au colloque « Littérature : tradition et révolution » tenu à Vienne en 1967, transcrite dans *La Quinzaine littéraire*, no 27, 1^{er}-15 mai 1967, p. 12-13.

« Claude Simon a découvert à cinquante-quatre ans le plaisir d’écrire », entretien avec Guy Le Clec’h, *Le Figaro littéraire*, 4-10 décembre 1967, p. 22-23.

« Claude Simon : “ Il n’y a pas d’art réaliste ” », entretien avec Madeleine Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, 15-31 décembre 1967, p. 4-5.

« Document. Interview avec Claude Simon », entretien avec Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quarterly*, volume 16, no 2, 1969, p. 179-190.

« Pas de crise du roman français », entretien avec Richard Garzarolli, *Tribune de Lausanne*, 7 juin 1970, p. 25 et p. 27.

« Claude Simon : le jeu de la chose et du mot », entretien avec Guy Le Clec’h, *Les Nouvelles littéraires*, 8 avril 1971, p. 6.

Entretiens radiophoniques avec Francine Mallet, diffusés les 14, 15, 17 et 18 mai 1971 sur France Culture.

« La fiction mot à mot », intervention de Claude Simon au colloque de Cerisy sur le Nouveau roman en 1971, dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, dir. Jean Ricardou et Françoise van Rossum Guyon, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, t. 2 : *Pratiques*, p. 73-97 ; Simon intervient également dans le cadre d'une « Discussion », p. 99-116.

« Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, Rodez, Subervie, no 31 : *Claude Simon*, dir. Marcel Séguier, 1972, p. 15-29.

« Claude Simon, à la question », réponses aux questions des participants au colloque de Cerisy sur Claude Simon (1974), dans *Claude Simon : analyse, théorie*, dir. Jean Ricardou, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 403-431.

« Interview with Claude Simon », entretien avec Claud DuVerlie, *Sub-stance*, no 8, hiver 1974, p. 3-20.

« Un entretien avec Claude Simon », entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre 1975, p. 13.

Entretiens radiophoniques avec Monique Jonguet diffusés sur France Culture du 12 au 16 avril 1976, transcrits sous le titre « Entretiens avec Claude Simon » dans *L'en-je lacanien*, vol. 1, no 8, 2007, p. 165-196.

« Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *La Nouvelle Critique*, no 105 (nouvelle série), juin-juillet 1977, p. 32-44.

« Simon on Simon : An Interview with the Artist », entretien avec Randi Birn et Karen Gould, dans *Orion blinded : Essays on Claude Simon*, dir. Randi Birn et Karen Gould, Londres et Toronto, Associated University Press, 1981 [entretien réalisé en 1977], p. 285-288.

« Interview. Claude Simon : The Crossing of the Image », entretien avec Claud DuVerlie, *Diacritics*, vol. 7, no 4, hiver 1977, p. 47-58.

« Roman, description et action », conférence prononcée en septembre 1978 à l'occasion du 45^e Symposium des Prix Nobel, transcrite dans *Studi di letteratura francesce*, vol. 8, 1982, p. 12-27.

« De Claude Simon », entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, dans *Écriture de la religion. Écriture du roman*, dir. Charles Grivel, Groningue, Centre culturel français de Groningue, et Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, p. 87-107.

« Fragment de Claude Simon », entretien avec Didier Eribon, *Libération*, 29 août 1981, p. 20-22.

« Claude Simon ouvre *Les Géorgiques* », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 4 septembre 1981, p. 11 et p. 13.

« Les sentiers de la création », entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 22 septembre 1981.

« Claude Simon. Romancier », entretien avec Charles Haroche, *L'Humanité*, 26 octobre 1981, p. 15.

« Claude Simon : “ Il me faudrait commencer à rédiger ” », réponse de Claude Simon à la question « Tenez-vous un journal intime ? », *Le Monde*, 20 août 1982, p. 12.

« Claude Simon », intervention de Claude Simon au colloque sur le Nouveau roman tenu à New York University en 1982, dans *Three Decades of the French New Novel*, dir. Lois Oppenheim, trad. Lois Oppenheim et Evelyne Costa de Beauregard, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 71-86.

« Interview with Claude Simon », entretien avec Alastair B. Duncan, dans *Claude Simon : New directions*, dir. Alastair B. Duncan, Edimburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 12-18.

« Interview with Claude Simon : Autobiography, the Novel, Politics », entretien avec Anthony Cheal Pugh, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 5, no 1, printemps 1985, p. 4-13.

« Claude Simon : “ J’ai essayé la peinture, la révolution, puis l’écriture », entretien avec Claire Paulhan, *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984, p. 42-45.

« “Je travaille comme un peintre” », entretien avec Jean-Maurice de Montremy, *La Croix*, 19 octobre 1985 [republication partielle d’un entretien de 1979].

« Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Eribon, *Le Nouvel observateur*, 6-12 décembre 1985, p. 72-73.

« La route du Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 10 décembre 1985, p. 27-28.

« Claude Simon », entretien avec Raymond O. Élaho, dans *Entretiens avec le Nouveau Roman*, dir. Raymond O. Élaho, Sherbrooke, Naaman, 1985 [entretien réalisé vers la fin des années soixante-dix], p. 53-63.

« Attaques et stimuli », entretiens avec Lucien Dällenbach, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988 [entretien réalisé en 1987], p. 170-181.

« The Novel as Textual Wandering : an Interview with Claude Simon », entretien avec Claud DuVerlie, *Contemporary Literature*, vol. 28, no 1, printemps 1987, p. 1-13.

« “ J’ai deux souvenirs d’intense fatigue : la guerre et le Nobel ” », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, p. 28-29.

Entretien filmé avec Marianne Alphant, réalisation Roland Allard, *Océaniques : Les hommes-livres, Claude Simon*, série préparée par Jérôme Prieure, La Sept/INA, 1988.

« “ Et à quoi bon inventer ? ” », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, p. 24-25.

« Claude Simon : “ La guerre est toujours là ” », entretien avec André Clavel, *L’Événement du jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 86-87.

« Problèmes que posent le roman et l’écriture », conférence prononcée à l’université de Bologne, transcrite dans *Francofonia*, vol. 10, no 18, printemps 1990, p. 3-10.

« Roman et mémoire », extrait d’une conférence inédite, transcrite dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 220 : *Claude Simon*, dir. Guy Neumann, octobre-décembre 1990, p. 191-192.

« Le passé recomposé », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine Littéraire*, mars 1990, p. 96-103.

« L’inlassable réenracinement du vécu », entretien avec Mireille Calle, dans *Claude Simon: Chemins de la mémoire*, dir. Mireille Calle, Sainte Foy, Le Griffon d’Argile, et Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 3-25.

« Rencontre avec Claude Simon. “ La véritable littérature ne sert à rien ” », entretien avec Jean-Christophe Aeschlimann. *Écriture*, no 48, automne 1996, p. 214-222.

« “ La sensation, c’est primordial ” », entretien avec Philippe Sollers, *Le Monde*, 19 septembre 1997, *Le Monde des livres*, p. I-II.

« Claude Simon : parvenir peu à peu à décrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L’Humanité*, 13 mars 1998, p. 18-19.

« Entretien avec Claude Simon », entretien avec Christian Michel et Richard Robert, *Scherzo*, no 3, avril-juin 1998, p. 5-11.

« Dans l'arc du livre il y a toute la corde », entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, no 74, 1999, p. 55-58.

« Le présent de l'écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis*, no 13, 1999, p. 115-121.

« L'emphase entache trop souvent le style de Flaubert », entretien avec Alette Armel, *Magazine Littéraire*, no 401, septembre 2001, p. 57.

« Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Roger-Michel Allemand (2001-2003) », *Revue des lettres modernes*, série *Le « Nouveau Roman » en questions*, dir. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes Minard, no 5 : *Une « Nouvelle autobiographie » ?*, dir. Roger-Michel Allemand et Christian Milat, 2004, p. 235-239.

2. Corpus secondaire

2.1. Sur Claude Simon et Marcel Proust (ordre chronologique)

Françoise Van Rossum-Guyon, « De Claude Simon à Proust : un exemple d'intertextualité », dans *La marche romane*, vol. 21, 1971, p. 71-92.

Randi Birn, « Proust, Claude Simon and the Art of the Novel », dans *Papers on Language and Literature*, vol. 13, 1977, p. 168-186.

Michael Evans, « Intertextual Triptych : Reading across *La Bataille de Pharsale*, *La Jalousie*, and *À la recherche du temps perdu* », dans *The Modern Language Review*, vol. 76, no 4, octobre 1981, p. 839-847.

Robin Lefere, « Claude Simon et Marcel Proust », *Studi Francesi*, vol. 34, no 1, 1990, p. 91-100.

Mary Orr, « Simon and Proust », *Claude Simon. The Intertextual Dimension*, Glasgow, University of Glasgow French and German Publications, 1993, p. 106-137.

Marie Miguët-Ollagnier, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », dans *Bulletin d'informations proustiennes*, no 29, 1998, p. 129-140.

Laurence Besnouin-Cadet, *La filiation proustienne chez Claude Simon*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle en 2004.

Marie Miguet-Ollagnier, « Claude Simon face à Proust : exercices d'admiration », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 46, no 4, 2006, p. 100-112.

Yona Hanhart-Marmor, « De Proust à Claude Simon. Une esthétique de la rature », dans *Marcel Proust aujourd'hui*, dir. Sjeff Houppermans, Amsterdam et New York, Rodopi, no 6 : *Proust dans la littérature contemporaine*, éd. Sjeff Houppermans et al., 2008, p. 37-58.

Geneviève Dubosclard, « De Marcel Proust à Claude Simon. La mémoire de la création », dans *Marcel Proust aujourd'hui*, dir. Sjeff Houppermans, Amsterdam et New York, Rodopi, no 6 : *Proust dans la littérature contemporaine*, éd. Sjeff Houppermans et al., 2008, p. 59-79.

2.2. Sur Claude Simon

Bernard Andrès, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992.

Michel Bertrand, « De *Hommage à la Catalogne aux Géorgiques* : “ Et où irez-vous ? ” », *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 5 : *Les Géorgiques : une forme, un monde*, dir. Jean-Yves Laurichesse, 2008, p. 97-114.

Michel Bertrand, « Inscriptions de l'Histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves Laurichesse, no 4, 2008, p. 111-126.

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2005

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Bern, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010.

Mireille Calle-Gruber, « Claude Simon : le temps, l'écriture. À propos de *L'Acacia* », *Littérature*, no 83, 1991, p. 31-42.

Mireille Calle (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, et Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Trait d'union », 1993.

Mireille Calle-Gruber (dir.), *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon*, Paris, Nizet, 1995.

Mireille Calle-Gruber, *Le grand temps : essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

Alastair B. Duncan, « À propos de *La Corde raide* », dans *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque sur Claude Simon tenu à Cerisy en 1974, dir. Jean Ricardou, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 364-368.

Alastair B. Duncan, « Claude Simon : la crise de la représentation », dans *Critique*, no 414, novembre 1981, p. 1181-2000.

Alastair B. Duncan, « Claude Simon : le projet autobiographique », dans *Revue des sciences humaines*, no 220 : *Claude Simon*, dir. Guy Neumann, octobre-décembre 1990, p. 47-62.

Alastair B. Duncan, « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. IX-LV.

Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.

Michael Evans, *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*, New York, MacMillan Press, 1988.

Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peinture. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.

Luc Fraisse, « La gravure hypothétique de l'ancêtre dans *La Route des Flandres* », dans *Littérature et représentations artistiques*, dir. Fabrice Parisot, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 219-236.

Christine Genin, *L'écheveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Champion, 1997.

Sjef Houppermans, « L'Homme Couché et l'Homme Debout », dans *Claude Simon. Allées et venues*, dir. Jean-Yves Laurichesse, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004, p. 59-71.

Peter Janssens, « Ce que veut dire "manquer" une photographie », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 3 : *Lectures de Histoire*, 2000, p. 83-100.

Anne-Yvonne Julien, « Le dire du "rien" dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil », *Cahiers Claude Simon*, dir. Jean-Yves Laurichesse, no 4, 2008, p. 95-110.

Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Claude Simon. Allées et venues*, actes du colloque international de Perpignan (mars 2003), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.

Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Les Géorgiques : une forme, un monde*, *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, no 5, 2008.

Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Cahiers Claude Simon*, no 1, 2005 (dossier critique sur « Simon et Conrad »), no 3, 2007 (dossiers critiques sur « Simon et Sartre » et « Langue, parole »), no 4, 2008 (dossier critique sur « Claude Simon à la lumière de Georges Bataille »).

Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », dans *Entretiens*, Rodez, Subervie, no 31 : *Claude Simon*, dir. Marcel Séguier, 1972, p. 41-46.

Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours “ Sur Claude Simon ” », prés. Stéphanie Menase et Jacques Neefs, *Genesis*, no 6, 1994, p. 133-164.

Pascal Mougin, « La femme, l'histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 2 : *L'écriture du féminin/masculin*, 1997, p. 99-123.

Pascal Mougin, « Histoire : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 3 : *Lectures de Histoire*, 2000, p. 125-141.

Pascal Mougin, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, Paris, Lettres modernes, 1996.

Pascal Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris et Montréal, L'Harmattan, 1997.

Jacques Neefs, « Les formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, no 68, 1987, p. 119-128.

Guy Neumann (dir.), *Claude Simon*, *Revue des sciences humaines*, no 220, octobre-décembre 1990.

Guy Neumann, « Claude Simon. État des recherches 1989-1992 », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 1 : *À la recherche du référent perdu*, 1994, p. 121-145

Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam et New-York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2005.

Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon : Les Géorgiques*, Paris, PUF, 1996.

Nathalie Piégay-Gros, « La voix dans les romans de Claude Simon. Vocalité, représentation, expression », *Poétique*, no 116, 1998, p. 487-494.

Georges Raillard, « Les trois hautes fenêtres : le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », dans *Romans d'archives*, dir. Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987, p. 137-174.

Cora Reitsma-La Brujeere, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon. Étude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titre », 1992.

Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 2002.

Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque sur Claude Simon tenu à Cerisy en 1974, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975.

Ralph Sarkonak, « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon », dans *The Romanic Review*, vol. 82, no 2, 1991, p. 210-232.

Ralph Sarkonak, « L'effet d'archive », dans *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon*, dir. Ralph Sarkonak, Paris, Lettres modernes Minard, no 4 : *Le (dé)goût de l'archive*, 2005, p. 5-27.

Ralph Sarkonak (dir.), série *Claude Simon*, *Revue des lettres modernes*, Paris, Lettres modernes Minard, no 1 : *À la recherche du référent perdu*, 1994 ; no 2 : *L'écriture du féminin / masculin*, 1997 ; no 3 : *Lectures de Histoire*, 2000 ; no 4 : *Le (dé)goût de l'archive*, 2005.

Jean Starobinski, « La journée dans *Histoire* », dans Jean Starobinski et al., *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987, p. 9-32.

Michel Thouillot, « Claude Simon et l'autofiction : d'un acacia à l'autre », dans *Revue des lettres modernes*, série *Le « Nouveau Roman » en questions*, dir. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes Minard, no 5 : *Une « Nouvelle autobiographie » ?*, dir. Roger-Michel Allemand et Christian Milat, 2004, p. 111-136.

Jean-Claude Vareille, « *L'Acacia* ou Simon à la recherche du temps perdu », dans *Revue des lettres modernes*, série *Le « Nouveau Roman » en questions*, dir. Roger-Michel Allemand, Paris, Lettres modernes Minard, no 1 : *« Nouveau Roman » et archétypes*, 1992, p. 95-118.

Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1997.

Dominique Viart (dir.), *Claude Simon, maintenant*, *Cahiers Claude Simon*, no 2, 2005.

2.3. Sur Marcel Proust

Samuel Beckett, *Proust*, trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990.

Sophie Bertho (dir.), *Proust et ses peintres*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 2000.

Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt. Le pastiche du Journal dans Le temps retrouvé*, Paris, Lettres modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1996.

Roland Breeur, *Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000.

Jacques Chabot, *L'autre et le moi chez Proust*, Paris, Champion, 1999.

Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995.

Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998 [1964].

Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

Luc Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES, 1995.

Jacques Garelli, « De la cire de Descartes à la madeleine de Proust », *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Krisis », 1991, p. 149-167.

Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Geneviève Henrot, *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padoue, Cleup, 1991.

Anne Henry, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

Claude-Henry Joubert, *Le fil d'or. Étude sur la musique dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Corti, 1984.

Dominique Jullien, *Proust et ses modèles*, Paris, José Corti, 1989.

Dominique Jullien, « La préface comme auto-contemplation », dans *Poétique*, no 84, 1990, p. 499-508.

Françoise Leriche, *La question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 7-Paris Diderot en 1990.

Françoise Leriche, « Pour en finir avec “ Marcel ” et “ le narrateur ”. Questions de narratologie proustienne », dans *Revue des lettres modernes*, série *Marcel Proust*, dir. Bernard Brun, Paris, Lettres modernes Minard, no 2 : *Nouvelles directions de la recherche proustienne 1*, 2000, p. 13-42.

Georges Matoré et Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Paris, Klincksieck, 1972.

Jean Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985.

Jean Milly, *Proust et le style*, Genève, Slatkine, 1991 [1970].

Jean Milly, *La phrase de Proust*, Paris, Larousse, 1975.

Marcel Muller, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1965.

Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1984.

Jean-Yves Pouilloux, « Je ne sais ce que je vois qu'en écrivant », dans *Merleau-Ponty et le littéraire*, dir. Anne Simon et Nicolas Castin, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 93-103.

Christophe Pradeau, *L'idée de cycle romanesque : Balzac, Proust, Giono*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8-Vincennes Saint-Denis en janvier 2000.

Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2005 [1998].

Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. 2 : *La configuration dans le récit de fiction*, 1984.

Brian G. Rogers, *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz, 1965.

Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans la recherche du temps perdu*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000.

Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust », *Études de style*, trad. Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970 [1928], p. 397-473.

Sigbrit Swahn, « Le Je et le genre », *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles*, Lund, Études romanes de Lund, 1979, p. 50-77.

Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

3. Autres ouvrages cités

Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990.

Edmond de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Monaco, Imprimerie nationale de Monaco, 1956, 22 vol.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1964.

Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, éd. Richard Roos, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966.