



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La rhétorique chez Claude Simon

Alicia Piquer Desvaux

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD CENTRAL DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DE LICENCIATURA PARA LA OBTENCION
DEL GRADO DE DOCTOR EN FILOGIA ROMANICA
PRESENTADA POR : ALICIA PIQUER DESVAUX,
CON EL TITULO DE : LA RHÉTORIQUE CHEZ
CLAUDE SIMON.

DIRECTOR : Dr. GABRIEL OLIVER COLL.



0 - I N T R O D U C T I O N

0. 1 Objet de notre étude

0. 2 Agonie ou renouveau du roman ?

0.2-1 Les avatars du roman
au long du XXème. siècle

0.2.1-1 La querelle du roman

0.2.1-2 La révolution dans les
procédés narratifs

0.2.1-3 Tradition et création

0.2-2 Le Nouveau Roman : Une lecture nouvelle ?

0. 3 Claude Simon dans l'évolution du genre romanesque

0.3-1 Les livres et les jours

0.3-2 Le problème des sources

1 - TERMINOLOGIE ET MÉTHODES D'ANALYSE

1.1 Au niveau du discours

- 1.1-1 Le signe linguistique : quelques considérations théoriques
- 1.1-2 La notion de discours : Énoncé et énonciation
- 1.1-3 Application des méthodes linguistiques à l'analyse du discours narratif

1.2 Au niveau du récit

- 1.2-1 Définition du récit
 - 1.2.1-1 Récit et Histoire
 - 1.2.1-2 Récit et Description
 - 1.2.1-3 Récit et Discours
- 1.2-2 Procédés d'analyse du récit
 - 1.2.2-1 Le récit comme Histoire
 - 1.2.2-2 Le récit comme Discours
- 1.2-3 Procédés d'analyse utilisés dans notre étude de Claude Simon
 - 1.2.3-1 Le Temps du Récit
 - 1.2.3.1-1 L'ordre de progression du récit
 - 1.2.3.1-2 La durée du récit
 - 1.2.3.1-3 La fréquence narrative
 - 1.2.3-2 Le Mode narratif
 - 1.2.3-3 La Voix narrative
- 1.2-4 Des figures du discours aux figures du récit

2 - LES PROCÉDÉS NARRATIFS chez Claude Simon

2.1 L'organisation du récit

2.1-1 Temporalité narrative

2.1.1-1 La dynamique du récit

2.1.1-2 La durée

2.1.1-3 La répétition

2.1-2 Les modalités de narration

2.1.2-1 Types de discours

2.1.2-2 Focalisation

2.1-3 La voix narrative

2.1.3-1 Narration et Histoire

2.1.3-2 Niveaux narratifs

2.1.3-3 Le choix de la personne

2.2 Procédés de description

2.2-1 Caractéristiques

2.2.1-1 Thématique vide

2.2.1-2 Discours descriptif

3 - LE RÉCIT MÉTAPHORIQUE

3.1 Un ordre nouveau du récit? du récit
métonymique au récit métaphorique.
Le paradoxe analogique : l'Être et le Néant

3.2 Signification du récit métaphorique

- 3.2 -1 Reconstitution d'un retable baroque
- 3.2 -2 Eros et Thanatos
- 3.2 -3 La mise en relief de la fiction
littéraire

4 - CONCLUSION

4.1 À la recherche du roman perdu

5 - B I B L I O G R A P H I E

- 5-1 Sur la littérature du XXe. siècle
- 5-2 Sur le Nouveau Roman
- 5-3 Oeuvres de Claude Simon
- 5-4 Livres et articles consacrés à Cl. Simon
- 5-5 Linguistique et discours littéraire
- 5-6 Méthodes d'analyse littéraire
- 5-7 Sur la rhétorique et la poésie
- 5-8 Diffusion des ouvrages de Claude Simon
en Espagne

=====

0.-1 OBJET DE CETTE ÉTUDE

Nous voulons tout d'abord prévenir les éventuels lecteurs de cette étude que celle-ci ne prétend que s'appliquer à décrire le discours romanesque d'un écrivain français, en l'occurrence Claude Simon.

Cet avertissement, qui voudrait tenir lieu -gauchement, sans doute- de " captatio benevolentiae " , est dû à l'ambiguïté du titre qui peut désorienter. et, ceci, doublement. D'abord, parce que nous sommes plutôt habitués, de nos jours, à la dénomination de Poétique appliquée généralement à des études théoriques qui ne comptent pas s'occuper spécialement des oeuvres particulières. Ensuite, à cause de la propre notion de Rhétorique, lourde d'un passé trop riche en significations, souvent troubles, mais définitivement ensevelie, paraît-il, sous le poids de la modernité. C'est ce que manifestait naguère la critique littéraire de pointe, ou du moins ceux de ses membres les plus dynamiques et " terroristes " (le mot est de Jean Paulhan). En effet, ces terroristes s'accordaient sur un point qui semblait sans discussion possible :

le texte moderne abolit toutes les distinctions désuètes entre styles ou genres. Les écrivains rêvent du degré zéro de l'écriture (1), négation du langage littéraire d'autrefois. Ce ne sont encore que les conséquences d'une nouvelle interprétation du phénomène Littérature qui date de la crise de la fin du XVIII e. siècle (2). Cependant, l'écriture blanche de Camus, par exemple, ou l'écriture "parlée" de Queneau impliquent un choix qui n'est pas toujours synonyme de transparence.

Depuis une quinzaine d'années, nous voyons les critiques littéraires qui s'entêtent à rebrousset chemin et entreprennent même la réutilisation des formules que nous craignons à jamais reléguées à l'oubli sur les pages poussiéreuses de vieux livres d'histoire de la littérature. Puisqu'il s'agit, bien entendu, de la réutilisation d'un signifiant, celui de la rhétorique, son signifié étant certainement différent de celui de son homonyme de jadis.

Faire le point sur le système rhétorique ne pré-suppose pas la résurrection des valeurs allégoriques qui l'informaient, mais -outre sa meilleure connaissance- la mise au jour des aspirations de l'ancienne

(1) Cf. Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture, 1953, Paris, "Points", Seuil, 1972.

(2) Et qui trouve en R. Jakobson son meilleur porte-parole, cf. "Linguistique et Poétique" in Essais de Linguistique générale, Minuit, 1963, p. 209-248.

rhétorique, aspirations dont les théoriciens de nos jours se réclament. Si nous accompagnons ces théoriciens dans leurs réflexions, nous aurons certainement la possibilité de mesurer l'écart entre ces deux complexes disciplines et de découvrir, en même temps, leurs ressemblances profondes. Il est indispensable - même pour envisager une étude aussi particulière et modeste que la nôtre - de jeter un regard rétrospectif sur l'ampleur du phénomène antique, dans le but de saisir les tensions entre tradition et modernité qui dominent le panorama culturel de notre siècle, et qui semblent s'accroître ces derniers temps.

Tel qu'Aristote la concevait, la rhétorique était un art (une technique) de la persuasion (1), qui comptait plusieurs pratiques en évolution avec les époques. C'est, tout d'abord, un ensemble de règles d'argumentation, de composition et d'élocution pour construire un discours de façon à le rendre convaincant pour l'interlocuteur. Transmis, en ses débuts aux disciples et clients par un rhéteur, progressivement amputé dans sa partie logique (les preuves vraisemblables de l'argumentation et la topique) cet art

(1) Un " discours sur le discours ", cf. Roland Barthes, " L'ancienne rhétorique ", in Communications, 16 , Paris, éditions du Seuil, 1970. Le numéro est dédié en sa totalité aux recherches rhétoriques. Voir spécialement H. Lausberg, Manual de Retórica Literaria (1960), Madrid, " Bibl. románica hispánica ", Gredos, 1975.

est, par la suite, enseignée dans les institutions d'enseignement.

Cet art se fonde sur une observation des effets du langage (effets qui sont classés dans diverses listes de figures, spécialement au XVIIe. et au XVIIIe. siècles) suivant la modalité de leur écart avec le langage naturel (celui qui, en revanche, manque de véritable définition). Cette étude parvient à la constitution d'un langage figuré et émotif opposé au langage argumentatif. Pour sérieux que soit le système d'expression rhétorique((1), il se métamorphose en activité ludique et devient une parodie de lui-même, prêt à ridiculiser son caractère répressif.

En parlant de rhétorique nous ne pouvons nous empêcher de penser à la poétique, dont l'âme était la tragédie. Si nous nous remémorons la définition qu'Aristote en donnait (2), celle-ci consiste en une imitation des hommes en train d'agir. Le concept de mimésis (beaucoup plus restreint et relatif

- (1) Le système d'expression rhétorique aboutit, ceci est bien connu, à une organisation du goût et des idées, à une esthétique et à un ordre dans la pensée. Aussi la rhétorique se transforme-t-elle à la fois en une morale (respect pour les bienséances) et en une pratique sociale réservée aux classes dirigeantes.
- (2) Aristóteles, Poética, Barcelona, "Erasmus", éd. Bosch, 1977.

chez Aristote que chez Platon, qui l'applique à tous les arts) est à la poésie ce que la persuasion est à la prose publique.

Mais il ne faut pas donner pour équivalent à la notion de mimésis celle d'imitation tout court. Pour bien saisir la signification de la mimésis aristotélicienne nous devons la mettre en rapport avec la notion de fable (muthos).

Aristote, en parlant des éléments constitutifs de la tragédie (1), souligne leur fonction qui n'est autre que celle de constituer un réseau cohérent au service de la fable, celle-ci est constituée proprement par l'assemblage des actions qui s'accomplissent. C'est précisément la construction du mythe (de la fable) qui institue le principe de la mimésis. La fonction d'agencement des parties au tout permet le rapprochement de la poésie avec l'histoire. Celle-ci reste dans le particulier, tandis que la poésie devient universelle, étant donné la nature et la fonction de mythe: non seulement une re-présentation (dans une forme plus cohérente) des actions humaines, mais une composition qui les hyperbolise et les rend plus nobles.

(1) La fable (muthos), les caractères (êthê), l'élocution (lexis), la pensée (dianoia), le spectacle (opsis), et le chant (mélopoia).

Si la mimésis comporte une référence initiale au réel, celle-ci est inséparable de la fonction créatrice. S'éloignant de Platon, Aristote conçoit la mimésis, non comme une copie ou imitation simplement, mais comme un travail de composition imaginaire, originale et cohérente en vue d'un enseignement d'ordre pratique : la tragédie enseigne à voir la vie humaine "comme" ce que le mythe enseigne (1).

L'influence de la rhétorique sur la poétique est évidente, c'est elle qui apporte le souci de composition (dispositio). Il n'empêche qu'après avoir eu son époque de splendeur (où l'on privilégiait surtout l' inventio) pendant la période antique, elle se réduit progressivement à sa partie ornementale (elocutio).

Plus près de nous, lorsque Roman Jakobson, dans cette synthèse qui constitue son article "Linguistique et Poétique" (2) où il résume les travaux des Formalistes russes et du Cercle linguistique de Prague, réduit les écarts de langage et les différents genres à des répartitions variables de fonctions, le

(1) Cf. Paul Ricoeur, "Entre rhétorique et poétique", in La métaphore vive, Paris, "Poétique", Seuil, 1975, p. 13-63.

(2) Op. cit. p. 209- 248.

discours littéraire reste défini comme celui qui, centré sur lui-même, privilégie sa fonction poétique: c'est-à-dire sa cohérence interne en rapport avec une référence ou motivation qui ne doit pas être toujours portée vers le monde réel (motivation ou illusion réaliste), puisque parfois les mots précèdent les choses (motivation littérale).

Nous revenons aux problèmes de composition et aux rapports avec la mimésis. Mais l'attention portée à la littérarité (selon le mot de Jakobson, "ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art" (1) nous engage dans les régions quasi-vierges de la nouvelle rhétorique.

La rhétorique moderne demeure encore à l'état de discipline qui se cherche. T. Todorov faisait, en 1967(2) les distinctions nécessaires entre linguistique, rhétorique, poétique et critique littéraire: " la linguistique est une science de la langue et non pas du discours, qu'on pourrait appeler rhétorique (...). Une de(ses) parties traiterait du discours littéraire. Mais cette science qui serait d'inspiration linguistique ne pourrait pas s'occuper des oeuvres (...) et les poéticiens, parce qu'on pourrait appeler cette science la poétique, auraient à décri-

(1) *ibid.* p. 210.

(2) cf. T. Todorov, "Linguistique et Littérature". Débat organisé par H. Mitterrand, in Les Lettres Françaises, 20 Avril, 1967, p. 4.

re les propriétés du discours littéraire. Les virtuels beaucoup plus que les réels, les possibles de l'oeuvre littéraire plus que l'oeuvre réalisée. L'oeuvre réalisée relève d'une sorte de description qui fait partie de l'histoire ou de la critique littéraires".

Ainsi conçue, la rhétorique passe en tâtonnant de la linguistique à la sémiotique, pour essayer d'établir une typologie des différents discours, puisqu'elle ambitionne de devenir précisément une théorie applicable à tous les discours (1).

Le lecteur trouve à sa disposition actuellement des ensembles méthodologiques qui le guident dans ses possibles interprétations des textes. Parce que les théories de production sont en même temps des théories de lecture: toute lecture est une re-écriture du texte selon les diverses idéologies, les goûts, les appréciations et les situations des lecteurs. Il reste que ce jeu n'est possible que dans la mesure où le texte le permet, puisqu'il ordonne sa propre lecture, propose certaines interprétations, en refusant d'autres; le problème se pose pour l'écrivain - rappelons à ce sujet la maxime

(1) Tout discours comporte un énoncé et une instance d'énonciation qui tient compte du locuteur et de l'allocutaire (cf. infra 1.1-2 et 1.1-3). Nous retrouvons le schéma rhétorique antique.

de Flaubert: "chaque oeuvre à faire a sa poétique en soi, cu'il faut trouver" (1)- et pour le lecteur qui doit comprendre.

Nous parvenons -il était sans doute temps!- aux motivations qui informent notre travail et qui nous poussent à choisir notre titre. Nous sommes maintenant en mesure d'expliquer pourquoi nous avons envisagé notre lecture de C. Simon à la lumière d'une rhétorique de tous les temps, avec tout ce que la dénomination laisse présenter de nouveau dans l'étude du discours, mais surtout avec tout ce cu'elle nous laisse voir en transparence. L'oeuvre de C. Simon nous y conduit naturellement... puisque l'auteur a, d'abord, fait un choix, un jour, dans le répertoire de l'histoire des formes. Toute rhétorique implique un code commun à l'écrivain et au lecteur, il s'agit, en l'occurrence, du roman conventionnel.

Nous touchons ici au coeur du problème, qui est double: les écrivains du XXe. siècle se sont attaqués aux possibilités du roman, ils se penchent en médecin sur ce gros malade; tantôt ils s'interrogent sur l'origine de sa maladie et essayent de le guérir, tantôt le déclarent irréc-

(1) Lettre à Louise Collet, 23-24 Janvier 1854, in Extraits de la Correspondance, G. Bollème, Ed. du Seuil, 1963 p.136.

pérable et le quittent en faveur de la poésie ou du reportage. Les plus optimistes se questionnent sur son essence, son rapport avec l'illusion réaliste et ses limitations. Les plus pessimistes assistent au dépérissement progressif du roman conventionnel en considérant sa survie plutôt comme une survivance.

Il nous semble beaucoup moins arbitraire de rapprocher Claude Simon de Marcel Proust, de Gide, de Céline ou de Sartre que de Ricardou, par exemple. C. Simon prolonge la tradition critique sur le roman de ces illustres devanciers : le principe de son activité littéraire consiste, aussi, en la recherche d'une forme d'expression ajustée au sentiment éprouvé à l'égard de sa prise de conscience de l'existence humaine. Cependant, l'impuissance et la passivité généralisées par notre esprit de fin de siècle conduisent à refuser toute possible explication de salut au moyen de l'art. C'est pourquoi la nature du sentiment de C. Simon, tout en différant sensiblement de celle de ses prédécesseurs, n'a rien de spécialement original : Simon et Ricardou vont de pair sur ce point-ci. Mais c'est la modalité que prend ce refus chez Simon qui le sépare, en fait, des autres romanciers contemporains, dits nouveaux ou textuels. Son oeuvre romanesque constitue un rigoureux système d'argumentation, logique

et figuratif, accompagné d'un système de composition et d'expression également rigoureux, qui conteste les intentions et les moyens d'expression de cet autre roman qui fut naguère, lui-aussi, révolutionnaire. La série de procédés - ceux précisément du roman qu'il attaque, mais renversés puisqu'il s'agit de les parodier - mis en oeuvre dans le but de démontrer une certaine imposture, de réfuter une esthétique reçue et de gagner la conviction du lecteur composent une véritable dialectique romanesque. Pourtant C. Simon ne s'en tient pas seulement à la satire. En pleine "ère du soupçon" (Nathalie Sarraute) nous ne serions pas impressionnés par un type de critique qui s'amuserait uniquement à retourner le système pour le blâmer (la rhétorique antique en donnait bien l'exemple; du reste, combattre le roman avec le roman devient, de nos jours, un recours topique). Ceci faisant, Claude Simon construit un autre ordre romanesque mieux adapté, nous semble-t-il, aux circonstances actuelles, bien qu'en élaborant cette sorte de véritable roman-synthèse, nous nous demandons si le romancier se prend au sérieux, ou s'il se parodie finalement lui-même.

Les romans de Claude Simon exigent une double (sinon triple) lecture, car, d'une part, l'axe syntagmatique conteste le récit conventionnel, tout

en organisant un récit différent, que nous appelons métaphorique (qui pose, d'ailleurs, tout un univers référentiel), tandis que, d'autre part, l'axe paradigmatique constitue un sens second, hyperbolique et fantastique, métaphysique et symbolique, que nous dénommons le mythe d'Eros et de Thanatos.

Parmi les systèmes de lecture présentés par la néo-rhétorique, nous avons choisi la méthode proposée par Gérard Genette (1), puisqu'elle permet de décrire les techniques de composition du discours narratif à l'égard d'un modèle préétabli: le roman d'agencement linéaire, chronologique ou métonymique. Les problèmes de progression du récit, de durée, de répétition s'y trouvent considérés, de même que les questions concernant les modalités narratives. En suivant cette méthode, notre analyse des procédés de composition du discours du récit chez Simon nous permet de voir comment, un roman après l'autre, le romancier détourne toutes les conventions: chronologie, espace, personnage, histoire... Nous pouvons, par conséquent, mesurer l'écart qui le sépare du récit tra-

(1) G. Genette, Figures III, Paris, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1972.

ditionnel, parce qu'il parvient à l'élaboration d'un récit qui obéit au principe d'analogie généralisée à tous les niveaux. L'esthétique baroque nous a montré comment dans la similitude loge la différence, aussi le récit métaphorique tourne-t-il autour du conflit de l'Être et du Néant, véritable hantise baroque qui ne nous quitte jamais tout à fait.

Cette étude commence par une vue panoramique qui essaye de résumer l'évolution du genre romanesque au long de notre siècle, afin de pouvoir situer Claude Simon avec ou contre ses devanciers et de signaler la place qu'il occupe dans le développement du Nouveau Roman et de son héritier, le Roman Textuel (1).

Nous passons ensuite aux procédés méthodologiques (2); après avoir établi la terminologie, nous expliquons en détail les motivations qui nous poussent à envisager le récit comme discours, en nous écartant des interprétations sémiotiques.

(1) Cf. infra 0.2 et 0.3

(2) Cf. infra chap. 1.

Nous devons ajouter encore une précision : les procédés employés autrefois pour l'ornement du style, notamment poétique, sont utilisés de façon systématique par les romanciers modernes pour la dynamique du récit: les transferts de sens et de sons, l'amplificatio, la répétition, la synonymie, la gradation ... Nous en venons, donc, à considérer la fonction des figures dans la progression du récit (1).

Après l'étude des procédés narratifs chez C. Simon (2), nous rassemblons la pluralité des significations (métaphysique, symbolique, littéraire) propres au récit métaphorique (3). Ces interprétations se réclament, tout particulièrement, de Gaston Bachelard; c'est à la lumière de ses théories que nous parvenons à saisir le sens apocalyptique de l'univers que Simon prend plaisir à nous présenter.

Pour faire le point sur le roman et le romanesque d'après Claude Simon, nous devons souligner finalement la fonction du lecteur: C. Simon songe-t-il, peut-être, à ce nouveau lecteur, tel que Valéry le souhaitait déjà aux environs de 1900 !.(4) .

(1) Cf. infra l. 2-4.

(2) Cf. infra chap. 2.

(3) Cf. infra chap. 3.

(4) Cf. infra chap. 4.

0.2 - AGONIE DU RENOUVEAU DU ROMAN ?

Depuis plus d'un demi-siècle les critiques, les professeurs soulèvent de façon systématique un thème qui apparaît déjà dénué d'originalité : la crise du roman devient un poncif des manuels de littérature. La fin approche, dit-on, dans la mesure où le roman s'éloigne de son essence (la création d'un monde fictif, plus vrai que la réalité elle-même). Pourtant nous assistons -cela date en fait de la fin du XIXe. siècle- à un foisonnement d'expériences à propos des modalités narratives, des techniques de composition, à un renouveau des procédés rhétoriques et à des transformations thématiques qui se poursuivent tant bien que mal jusqu'au moment actuel.

Au surplus traiter la crise du roman peut paraître un peu trop abusif à une époque où la notion même de la littérature se trouve mise en question, assiégée par un excès scientifique qui préfère parler de "production" plutôt que de "création", et qui se plaît à substituer à la dénomination de "littérature" celle d'" écriture ".

Finalement envisager l'existence d'un "roman nouveau" présuppose d'ailleurs un comparant, mais ce "roman conventionnel" en quoi consiste-t-il au juste?. Balzac était un novateur pour son époque.

0.2 - 1 LES AVATARS DU ROMAN AU LONG DU XXe. SIÈCLE

L'histoire de la littérature distingue dans l'évolution du roman français plusieurs courants selon la manière que les romanciers ont de présenter le conflit entre le(s) personnage(s) et son (leur) monde romanesque. Cependant une condition se fait indispensable pour le fonctionnement du monde du roman: son rapport avec le monde réel selon les notions de vraisemblance ou d'illusion réaliste(1). La relation "moi-monde fictif-réalité"

- (1) Aristote déclarait que le sujet de la tragédie (et par extension de toute fiction) n'est ni le vrai ni le possible, mais le vraisemblable. Au cours de l'histoire on identifie le vraisemblable à la bienséance. En fait ces deux notions se rejoignent sous un même critère: le principe de respect à la norme; c'est à dire tout ce qui est conforme à l'opinion du public, opinion qui présuppose une vision du monde et un système de valeurs. La maxime générale explique la conduite attribuée à tel personnage. La maxime reçue comme vraie et admise par le public reste souvent implicite (cf. René Bray, Formation de la Doctrine Classique, Paris, Nizet, rééd. 1974). A côté de la motivation implicite existe la motivation explicite: le romancier justifie par une loi plus ou moins générale -supposée inconnue ou oubliée du lecteur- un fait particulier. Ce sont toujours des explications au service du récit pour atténuer son caractère arbitraire. Rappelons-nous les digressions moralisantes et les interventions d'auteur si étroitement liées au récit des événements chez Balzac, par exemple (cf. G. Genette, "Vraisemblance et Motivation", in Figures II, Paris, "Tel Quel", éd. du Seuil, 1969, p. 71-100.)

détermine la structure du roman. Nous pouvons lire, en suivant les époques, des romans d'analyse, des romans d'action ou d'aventures, des romans historiques, des romans réalistes, des romans naturalistes... Bien que les distinctions ne soient jamais tellement nettes, ce qui nous oblige à tenir compte des romans qui participent de deux ou de plusieurs systèmes d'organisation.

Le roman d'analyse présente l'évolution psychologique du héros, aussi bien à la première personne (roman par lettres, roman confession, roman autobiographique... Pensons par exemple à Adolphe) qu'à la troisième personne (La Princesse de Clèves).

Le roman d'aventures s'occupe de l'enchaînement des actions menées par les personnages; enchaînement qui relevera soit de l'emprise que ceux-ci ont sur le monde, soit du hasard fatal qui les écrase. Avec le roman d'aventures fantastiques, voisinent le roman d'aventures sentimentales et le roman de l'aventure intérieure (aussi bien relatif à l'expérience du réel - A la recherche du temps perdu -, qu'à la prise de conscience de l'absurde - La Nausée -).

Le roman historique se situe toujours dans le temps passé. Le romancier crée un monde imaginaire composé -et c'est ici son originalité paradoxale- à la fois d'éléments fictifs et d'éléments réels. La réalité peut se trouver dans le roman; c'est le cas de Notre-Dame de Paris, qui baigne dans le Paris grouillant du XVe. siècle, de Salammô et de L'Éducation Sentimentale où l'intrigue est intimement accordée à la trame histori-

que, au point qu'elles sont absolument indissociables l'une de l'autre.

La réalité peut se relier au romanesque, à une histoire fictive dont elle compose le cadre social et psychologique (Le Rouge et le Noir).

L'attitude des romanciers devant l'Histoire est aussi variable que possible: pensons, par exemple, aux romans du cycle du "monde réel" d'Aragon, ou à Les Thibault. Parfois, ce regard en arrière n'est qu'un regard tourné vers l'avenir (La Semaine Sainte).

L'admiration de Balzac pour l'oeuvre de Walter Scott est bien connue (cf. L'Avant-Propos de La Comédie Humaine). Balzac nourrissait le rêve secret de devenir le Scott français, pourtant à l'exception de Les Chouans (où il tire parti des guerres civiles à la façon de Scott), il demeure un romancier réaliste: la peinture des moeurs de son temps étant plus facile et rapide à reconstituer que la vie des époques révolues, qui exige toujours un travail de documentation considérable. Mais Balzac tient de Walter Scott le principe qui préside à l'élaboration de ses romans de moeurs: la subordination du romanesque à l'historique.

Le roman réaliste cherche donc à représenter le monde réel dans le monde de la fiction. Tandis que le roman naturaliste (l'école formée autour de Zola) se caractérise par son déterminisme, issu directement du positivisme philosophique: une loi pathologique explique l'attitude du personnage. A l'inverse du roman réaliste

nous passons du général au particulier.

Ces divers courants romanesques que nous venons d'esquisser grossièrement entraînent des choix différents dans l'agencement de l'oeuvre, notamment quant à la façon d'envisager la chronologie et la fonction des personnages. Sous cet angle des problèmes de composition (les techniques d'écriture), nous pouvons distinguer le roman linéaire, qui suit la chronologie de la vie réelle, du roman qui refuse cette référence pour instaurer son propre temps romanesque (fait d'ellipses, de retours en arrière, d'anticipations, de rallongements...). Mais nous avons à contempler encore une troisième composition en forme de rosace (M. Raimond) et de fugue musicale, roman circulaire par excellence, où tout se fait écho, et qui oblige le lecteur à poursuivre une lecture double, horizontale et verticale.

Le roman pose maints problèmes d'interprétation à celui qui veut l'étudier, par sa richesse et par sa complexité, par ses variantes et surtout par son ambiguïté, conséquence, sans doute, des conditions dans lesquelles le roman est né et s'est développé.

Genre relativement moderne, pour autant affranchi de la tradition, c'est peut-être dû au manque de critères d'analyse que le genre, méconnu quant à ses caractéristiques, passe pour informel et ne reçoit pas

de part de la critique l'intérêt qu'il aurait dû mériter. Le roman demeure relégué au second plan jusqu'au XVIIIe. siècle, où le succès obtenu auprès du public (la presse de l'époque aidant) confère au genre un prestige tout nouveau, ce qui soulève, vers la fin du siècle, l'intérêt pour essayer de connaître sa nature. Et pourtant, à la suite de l'épuisement des doctrines naturalistes et précisément à son époque la plus brillante, le roman est mis en question.

L'apport des littératures étrangères (russe, anglaise, américaine finalement), l'influence des techniques de composition picturales et musicales, et, tout spécialement, les voies ouvertes par le symbolisme sont à la base d'un mouvement fondé sur la recherche de l'essence du genre et du renouveau de ses techniques d'écriture.

Le mouvement symboliste, voué principalement à la recherche de l'essence de la poésie, soulève parallèlement une querelle à propos du roman. Aussi s'agit-il au long de notre siècle de déceler l'essence, ainsi que les particularités et les limites de ce genre aussi complexe et varié que le roman, qui n'avait subi auparavant d'autre contrainte que celle exercée par le goût du public.

La mise en question du roman dans le temps même où il est le genre le plus florissant pourrait faire penser à une généralisation trop hâtive de la part des cri-

tiques. Rappelons qu'un phénomène parallèle à la production littéraire s'organise: les revues littéraires se multiplient, chaque journal a son critique spécialisé; les débats pour ou contre le roman s'ensuivent. A travers différentes étapes et jusqu'à 1930 l'influence de la presse est décisive pour l'évolution du genre. D'ailleurs le fait quelque peu modifié reprend à partir de 1950, avec l'essor de la critique littéraire et des revues de poétique -dirigées néanmoins à un public restreint très spécialisé-.

Mais si la production romanesque est très abondante et l'intérêt du public se maintient vif grâce surtout au succès de la presse littéraire, la médiocrité devient en général la tonalité dominante. Valéry et les surréalistes, plutôt que de s'attaquer au roman, s'attachent à ce qu'il est devenu: genre fourre-tout (M. Raimond), qui s'accommode de préférence d'événements quotidiens, trop pleins de banalité.

Déjà Flaubert se proposait d'unir à la représentation d'une réalité vulgaire la dignité de l'oeuvre "belle".

Cette tension entre la vraisemblance et l'art va caractériser le roman français depuis lors, surtout ces romans appelés de création: devise commode, mais trop générale, puisqu'elle embrasse en réalité une grande diversité de propos, de goûts, voire de tâtonnements qui se contredisent parfois et dont le seul déno-

minateur commun et le désir de renouveler le genre. Nous passons de la réaction décadentiste de Huysmans au roman d'évasion et au roman sentimental; du subjectivisme de Proust et des élans lyriques d'Alain-Fournier, à la recherche du "roman pur" de Gide; de la "surréalité" de Breton, de Gracq, de Vian, de l'expressivité de Céline jusqu'au Nouveau Roman, pour aboutir à la vogue du roman textuel.

Mais avant d'aborder l'étude de ce Nouveau Roman proprement dit, examinons comment sa genèse s'explique tantôt par la recherche de nouveaux moyens d'expression, tantôt par la contestation des structures déjà existantes.

Malgré la diversité des apports, une certaine orientation commune se dégage: le désir de faire plus vrai. Désir qui ne va pourtant pas sans un paradoxe: nous sommes conduits de la prétendue objectivité du déterminisme naturaliste à la subjectivité de la conscience au moyen des techniques nouvelles issues d'une laborieuse réflexion sur l'art du roman. Réflexion qui, à son tour, mène l'écrivain à s'interroger sur les possibilités de son écriture.

Après avoir abordé l'essence de l'homme, l'existence de l'individu ensuite, c'est finalement du travail littéraire dont il s'agit. Rien de plus vrai, quoique de moins vraisemblable, que les textes du Nouveau Nouveau Roman! .

L'interrogation sur l'essence du roman conduit plutôt à dépasser cette notion au profit d'une unité supérieure, celle de l'essence de la littérature. Nous citons à ce sujet Maurice Blanchot, brillant porte-parole de cette idée qui caractérise, depuis la crise romantique du début du XIXe. siècle, les productions novatrices: " seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie ou roman, témoignages sous lesquels il refuse de se ranger et auxquels il dénie le pouvoir de fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule (...) et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant -comme s'il y avait donc une "essence" de la littérature"(1).

(1) Le livre à venir, (1959), Paris, coll. "Idées", Gallimard, 1971, p. 136.

O.2.1-1 LA QUERELLE DU ROMAN

On commença à parler de la crise du roman en 1887, date à laquelle finissait de paraître en feuilleton La Terre de Zola.

Les accusations d'immoralité, de mauvais goût et de manque d'imagination que la critique conservatrice avait adressées depuis toujours aux écrits de Zola, prenaient sous la plume de ses disciples ("le manifeste des cinq") une grande spectacularité, et ouvraient le débat entre les partisans de la conception du roman comme "vaste enquête sur la nature et sur l'homme", et ceux qui affirmaient voir dans l'art "quelque chose d'autre et de plus que l'imitation de la nature". (cf. les critiques de Brunetière, spécialement dans le Roman naturaliste, Calmann Lévy, 1883).

Accuser les oeuvres naturalistes d'insuffisance esthétique (1) semble un peu trop exagéré si l'on pense aux oeuvres de Flaubert, Maupassant, de Zola même... il n'en reste que le but idéal de l'école - jamais complètement atteint - était : "la reproduction brute de la réalité,

(1) Huysmans écrit en 1903 lors d'une réédition d'A Rebours : "Cette école qui devait rendre l'innoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher (...). Elle n'admettait guère (...) l'exception : elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune (...). Cet idéal s'était, dans son genre, réalisé dans un chef d'oeuvre qui a été, beaucoup plus que L'Assommoir, le prangon du naturalisme, L'Éducation sentimentale", cité par M. Raimond, La Crise du Roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt, 1966, Paris, José Corti, p. 28.

exempte de l'impression qu'elle cause, du sens qu'elle pourrait revêtir (1).

Une voie vers la peinture de l'intériorité s'était déjà ouverte avec les rêves de Huysmans, les inquiétudes de Bourget, le moralisme de Vogüé et la technique des frères Goncourt (qui s'attaquaient à l'essence même du roman, en juxtaposant des descriptions, des commentaires, au lieu de s'en tenir à raconter le fil d'une aventure). Mais c'est au moment où l'on découvre Mallarmé et Verlaine, où l'on réimprime Rimbaud et Laforgue, que les théories de Wagner commencent à être connues des français. L'idéal d'art wagnerien considère le théâtre comme le genre suprême, et par sa thématique (la confrontation des personnages avec leur destin), fait revivre l'idéal du mythe, du héros romantique.

Nous sommes en plein âge d'or du conte fantastique (Schwob, Villiers de l'Isle Adam, Poe), et , surtout grâce à la traduction de Hartmann (La psychologie de l'inconscient), les théories de l'idéalisme hégélien sont divulguées et apportent les éléments philosophiques qui vont dépasser finalement les propos positivistes: si le monde que nous connaissons par l'expérience habituelle de nos organes nous condamne à une erreur perpétuelle... ce qu'il y aurait d'intéressant dans l'oeuvre d'art ce serait spécialement la déformation du réel par l'esprit: le problème d

(1) Ibid. p. 29.

perception qui se pose une fois de plus.

C'est ainsi que le symbolisme, d'une part, et l'idéalisme hégélien, de l'autre, sonnent le glas du mouvement naturaliste.

Un des faits marquants dans notre inventaire -nécessairement insuffisant dans son excès de raccourci- des causes qui entraînent la crise du roman, est le mythe moderne de la poésie, né avec Nerval, Rimbaud, Mallarmé et Valéry.

Jusque vers 1884, Mallarmé restait un poète connu seulement d'un groupe restreint d'admirateurs. Huysmans précisément dans À rebours et Verlaine dans ses Poètes Maudits font connaître son oeuvre à un plus vaste public.

Mais, lorsque la poésie atteint son apogée se réalisant comme activité artistique entièrement vouée à la découverte de son essence, elle le fait par le biais d'une langue insolite, inondée de symboles: "langage du langage", selon la formule chère à Valéry. Le résultat ne se fait pas attendre: brillante et hermétique, la poésie s'éloigne du grand public (le fossé se creusera encore davantage avec le mouvement surréaliste), mais centre l'intérêt des écrivains et ouvre la voie à la littérature moderne -et au roman singulièrement- de recherches esthétiques.

Après la tentative de Baudelaire de tâcher de résoudre l'antinomie homme/ monde, Mallarmé, avec sa poésie laborieuse, réagit contre la poésie descriptive et déclare que la poésie doit "suggérer" les objets au lieu de les "nommer": "peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit" (1).

Cette recherche de la suggestion n'est vers 1860 qu'une démarche technique qui ne s'appuie pas encore sur une esthétique nettement formulée. Par la suite, la conception du Beau sur laquelle il fondera toute une métaphysique et son oeuvre doit beaucoup à Hegel qu'il fréquente assidûment (2).

La constatation de la seule existence de la matière qu'il refuse, le condamne à chanter le néant, son idéal poétique se trouve devant l'impasse de l'"aboli bibelot d'inanité sonore" (3). Cependant, la conception hégélienne du Néant comme l'envers de l'Être, qui permet de réaliser la synthèse entre le monde de la matière et celui de l'Absolu, tire Mallarmé de son échec. Dans Théodore de Banville il nous explique comment l'homme va " du fait à l'idéal" (4) au moyen de la transposition artistique: l'objet réel qui existe dans un premier temps se

(1) Réponse à l'"Enquête" de J. Huret sur "l'évolution littéraire", in Œuvres Complètes, éd. de la Pléiade, 1948, p. 869.

(2) cf. Suzanne Bernard, Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Nizet, 1976, p.255-327.

(3) in "Ses purs ongles très haut..."

(4) in Œuvres, Pléiade, p. 522.

trouve ensuite nié par le jeu de la parole (en tant qu'existant matériellement), puis recréé (dans une synthèse de cet être et de son néant) en tant que notion pure. C'est ainsi qu'il ne nous parle pas des fleurs, mais nous rend l'idée de la fleur: "musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets"(1)

Dans Crise de Vers (2) Mallarmé distingue la "parole brute", qui donne l'illusion des choses, renvoie au monde et disparaît après usage, de la "parole essentielle", langage de la pensée et de la poésie, qui s'impose sans rien imposer d'autre qu'elle-même. La littérature pour Mallarmé est "projection du monde dans l'Absolu: au-delà de l'existence impure des choses, elle découvre le système de leurs rapports; par là quand bien même tout le reste serait contingent et soumis au hasard, elle seule s'élève sur le plan du Nécessaire et de l'Universel" (3).

La sacralisation de la littérature devient un fait, et c'est, bien sûr, de son expérience que la croyance à la possibilité de transcendance dans et par l'acte d'écrire prend corps. Mais c'est aussi depuis ce moment que la notion d'"écriture" (où le sujet est évacué au profit du système linguistique, de l'inconscient et des

(1) "L'Avant-dire" (Préface) au Traité du Verbe de René Ghil, 1886, in Mallarmé par lui-même, Charles Mauron, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 1964, p. 74.

(2) in Œuvres, Pléiade.

(3) S. Bernard, op. cit. p. 267.

déterminismes sociaux producteurs de sens) commence à prendre le pas sur celle de "littérature" (concept qui implique l'existence d'un sujet "créateur" du discours qu'il tient).

Il ne faut pas oublier le fond philosophique bouleversé, outre par Hegel, par Marx, Kierkegaard, Nietzsche, Freud (et plus tard le structuralisme); ni le fond esthétique -peinture et musique-, qui renvoient à une mutation économique, scientifique et technique sans précédent (nous reviendrons là-dessus).

Cependant, on croirait entendre les théoriciens de Tel Quel quand Mallarmé proclame: " l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots par le heurt de leur inégalité mobilisés ils s'allument de reflets réciproques(...) remplaçant la respiration perceptible en l'ancien soufflé lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase" (1). C'est de l'alchimie du verbe qu'il s'agit.

Mais, il a beau dire, il reste que le poète est celui qui projette son moi et qui grâce à son inspiration crée un monde différent, "un contre-monde" (2).

(1) Crise de vers , in Oeuvres, Pléiade, p. 366.

(2) La formule est d'Albert Léonard: La crise du concept de littérature en France au XXe. siècle, 1974, p.43.

Ce contre-monde, réalité négatrice de toutes les autres, n'existe que par le langage et dans le langage. La fiction totale est réalisée (l' " illusion littéraire", dira plus tard Jean Ricardou), l'oeuvre pure existe.

Tout ceci n'est pas sans nous rappeler les générations d'écrivains d'avant-garde (groupés autour de l'étiquette "textualité" et des revues Tel Quel ou Change) qui écrivent pour d'autres écrivains ou pour la "nouvelle critique", s'isolant du public, qualifiant l'oeuvre littéraire de produit extrinsèque au moi-personnel: "activité objective productive de vérité" (1).

Il s'agit, de nos jours, de devenir "un penseur de l'écriture" plutôt que de demeurer "un écrivain de la pensée" (2).

Sans doute Mallarmé ne pouvait-il prévoir la déclaration future de Julia Kristeva: " pour la sémiologie la littérature n'existe pas. Elle n'existe pas en tant que parole comme les autres, et encore moins comme objet esthétique " (3), lorsqu'il définissait l'essence du poème, qui n'est autre que celle d'exister, mais ja-

- (1) Serge Doubrovsky: "La crise de la critique française", in Nouvelle Revue Française, Oct. 1970, p. 52.
- (2) Georges Perros: "L'idiote du village", *ibid.* p. 235.
- (3) "La sémiologie comme science critique", in Théorie d'ensemble, Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 92.

mais à la manière des êtres en général.

L'idéal de Mallarmé: une langue suprême, unique, sans accessoires ni référent extérieur à elle-même, se trouve paradoxalement à mi-chemin du rêve de Cratyle et de la définition de l'écriture automatique, qui se veut immédiate, délivrée des contraintes de la raison et des conventions sociales.

Si la crise du roman était ouverte, c'est surtout Paul Valéry qui va dresser contre le genre un des plus durs réquisitoires: oeuvre vulgaire et inférieure à la poésie, il est en plus "inconcevable". Valéry conteste dans l'activité du romancier son ambition de donner pour vrai ce qu'il sait être faux. C'est en disciple du symbolisme qu'il s'éloigne des reproductions du monde sensible et cherche à "éliminer la vie" (1). De ce fait, il avait publié en 1896 La soirée avec M. Teste où il renonçait aux éléments typiques du genre: personnage caractérisé, histoire à composition dramatique (exposition-noeud-dénouement), vraisemblance.

M. Teste est un esprit universel, l'intelligence portée à la plus haute puissance; d'où son manque d'attributs romanesques, bien que "chimère de la mytho-

(1) Préface du Promeneur sympathique de Maurice Courtois-Suffit, cité par A. Léonard, op. cit. p.125.

logie intellectuelle" il puisse observer le monde avec lucidité, sans s'arrêter aux apparences pour saisir les choses dans leur réalité.

Valéry s'attaque au roman représentation, à celui qui dessine un autre monde au même titre que le réel, lui préférant la poésie par sa rareté, par la forme synthétique et close (tandis que le roman peut se développer à l'infini), ainsi que par la vertu qu'elle a d'arracher le lecteur de la commodité et de l'habitude où la lecture du roman le plonge. Le lecteur de poésie s'institue lui-même en "demi-créateur" des symboles. C'est peut-être ici un souhait que Valéry exprime avec de tels propos: le roman futur serait capable d'apporter une signification poétique, métaphysique, symbolique... Déviendrait-il signe, une optique, un point de mire -au lieu de demeurer copie banale de la réalité?

Le mouvement surréaliste apportera les premières tentatives révolutionnaires au renouvellement du genre: les années 1916-1917 s'ériquent en date capitale pour notre compréhension de l'évolution du concept de roman et, sans doute aussi, de celui de la littérature.

Nous sommes dans les plus sombres moments de la première confrontation mondiale, face à l'absurdité et l'horreur des conditions de vie, un mouvement de révolte prend naissance contre les valeurs qui ont produit un tel état de choses: tradition et culture se voient

contestées avec une égale âpreté.

Le dadaïsme, essentiellement nihiliste, s'interroge sur les causes qui poussent l'homme à jouer cette farce appelée littérature. Dépassant ses précurseurs (Rimbaud, Lautréamont ou Roussel) le dadaïsme "note sans choix et sans distinction les élucubrations qui naissent de l'extériorisation des formes prélogiques de la pensée, sans intervention de l'intelligence ordonnatrice"(1).

Réfléchissons un moment sur les causes de ce nihilisme et, surtout, sur la valorisation soudaine de l'inconscient.

Les faits qui ont le plus profondément affecté la pensée française -et occidentale dans son ensemble- sont sans doute les événements historiques, mais à long terme, l'essor rapide de la recherche scientifique et sa répercussion sur le domaine culturel.

Si le XVIIIe. siècle et le début du XIXe. siècle ont érigé la science en dogme, considérant le mal simple produit de l'ignorance, le progrès devenant source de bonheur et de justice, la fin du siècle avec ses bouleversements sociaux, économiques et politiques, son élargissement des horizons dû à la découverte de nouvelles civilisations et les mutations de la pensée scientifique, la fin du siècle, donc, précipite une crise des valeurs traditionnelles acquises. Crise ressentie avec

(1) A. Léonard. op. cit. p. 35.

plus d'intensité de 1920 à 1940 face à l'essor de la physique (les travaux d'Einstein mènent à la réalisation de la fission nucléaire et aux travaux postérieurs sur l'énergie nucléaire) ; face à la biologie moléculaire; face au développement de l'électronique (qui fonde la science de l'information et la cybernétique) devant les progrès de la psychologie (Freud) et de la phénoménologie (Husserl) qui vont révolutionner l'étude du comportement... ce qui se généralise, par dessus tout, c'est la relativité des connaissances, la science devenant plutôt un ensemble systématisé d'hypothèses, bien éloigné du recueil de vérités dont le XVIII^e. siècle rêvait.

Le panorama culturel subit au long de ces années une longue suite de métamorphoses: des problèmes tels que la place de l'intellectuel et de l'artiste dans la société moderne; l'influence des méthodes scientifiques sur la pensée des écrivains; la transformation du public, les mass-media..., des questions donc ressenties et posées avec le mouvement dadaïste, d'abord... mais qui continuent encore à inquiéter les intellectuels des groupes "de pointe". Il nous semble que l'impasse actuelle, de la littérature notamment, est la conséquence -ultime ?- de l'itinéraire qui prenait son premier élan vers 1916.

Avec la glorification de la spontanéité par dessus tout , son nihilisme de nature affective et sa décision

de briser toute contrainte (toute oeuvre élaborée est assimilée à un mensonge(1) le dadaïsme tombe vite en excès qui vont déclencher entre 1920 et 1924 la scission et le postérieur développement d'un deuxième mouvement également révolutionnaire: le surréalisme.

La volonté d' "anti-sérieux" amène la rupture du groupe de Breton, lequel cultive toutefois les attitudes provocatrices de Dada (pensons à l' "urinoir-objet d'art" de M. Duchamp et aux machines érotisées de Picabia), et son goût du jeu, mais en leur donnant un but: changer le monde. L'influence de Marx se fait, ici, évidente.

Si nous essayons de définir le surréalisme et nous ne tenons compte que des poèmes, des récits, nous y voyons une école littéraire: " pour certains historiens c'est un mouvement révolutionnaire avorté qui a sombré dans la littérature" (2). C'est que la situation des écrivains en 1920 et les conditions de diffusion de la pensée sont totalement différentes. Les écrivains s'intègrent dans le système économique moderne. Les temps où ils étaient pensionnés sont bien révolus, de même que la situation romantique qui développa le mythe du

(1) Tristan Tzara, Sept Manifestes Dada, Paris, 3.-3. Pauvert, 1963, p. 34-35.

(2) C. Abastado, Introduction au surréalisme, Paris, Bordas, 1971, p. 39.

génie solitaire, sacré, maudit. Au XXe. siècle ils ont souvent un second métier. Ils jouissent de prestige et de considération dans la bourgeoisie, bien qu'ils ne sont pas acceptés par le prolétariat, qui se méfie des intellectuels (les surréalistes rencontreront bien des difficultés avec le parti communiste). Le déchirement moral est loin d'avoir disparu (cf. Jules Vallès, L'insurgé). Finalement, l'action des écrivains ne peut se concevoir individuelle et isolée. Le progrès de la culture et le suffrage universel modifient le rôle de l'écrivain qui doit agir sur l'opinion publique dans des journaux (les campagnes de presse) et à la radio,

L'action politique directe et l'écriture vont de pair. Les surréalistes refusent de séparer le rêve de l'action. Ils cherchent à résoudre dialectiquement l'opposition entre le poétique et le politique. D'après Bergson (qui avait mis l'accent sur l'importance de l'intuition) et d'après Freud, Breton proclame un "automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée" (1).

Ecrire, peindre, sculpter, c'est prendre position face au réel, c'est choisir un mode d'action (un engagement). La poésie est une manière de vivre. Propos applicable, en fait, à tous les arts, à la philosophie, à la politique, car il explore l'homme dans les profondeurs

(1) André Breton, Manifeste du surréalisme, Paris, Club français du livre, 1955, p. 24.

de l'inconscient pour mieux le délivrer du carcan de son éducation. Selon les surréalistes, l'homme, victime des conventions sociales et de l'utilitarisme dont vit une société privée d'imagination, est enfermé dans une médiocrité que les propres normes du langage lui imposent. Il s'agit de libérer le sub-conscient où sa vie plonge pour lui restituer tous les pouvoirs de l'esprit. Ces affirmations proposent une expérience bouleversante pour les lecteurs: les écrivains posent un regard neuf sur les choses, sur le monde, sur le rêve, sur l'érotisme... le quotidien et l'imaginaire se rejoignent dans le foisonnement des images.

En 1919, dans Les Champs Magnétiques, Breton et Soupault écrivaient sous la dictée de l'inconscient -adaptation de la technique employée par les médecins psychiatres, spécialement par Freud-. Le subjectivisme libéré de toute contrainte aboutit bien tôt à un déferlement de textes médiocres que surtout Aragon et Eluard, Breton ensuite, qualifient de purement expérimentaux. Déjà en 1924 Poisson soluble présente une organisation sans priver pour autant les mots d'un agencement surprenant. Ce qui change, c'est la priorité donnée aux moyens du vocabulaire pour dépasser les associations admises. Ce n'est plus de "l'alchimie du verbe" mais, selon Breton, "une véritable chimie des mots" qui révèle des vastes zones jusqu'ici inconnues du public et qui leur permet de croire à la puissance révolutionnaire de la poésie.

Mais la libération de l'homme serait-elle possible sans une démolition préalable de la société périmée?.

De là que la littérature-moyen d'expression individuelle soit vite délaissée pour être employée comme expérience capable d'élaborer une nouvelle manière de vivre, de transformer la situation de l'homme pour atteindre la surréalité. Le surréalisme, en faisant -à la suite du symbolisme- un moyen de connaissance de la poésie (parallèle à l'activité scientifique) et un moyen de salut pour l'humanité, aboutit finalement à une impasse.

Néanmoins, malgré le renouveau esthétique et littéraire, ses apparences audacieuses et ses occupations d'ordre philosophique et psychanalytique, le surréalisme pourrait-il s'inscrire dans la tradition?. Tradition qui, depuis le romantisme, souligne la subjectivité de toute activité littéraire. En fait, la justification à priori de toute idée -même incohérente-, la négation des possibilités d'activité logique de l'intelligence, ainsi que le refus de la prétendue utilité du langage ne font qu'insister sur l'impossibilité de l'homme d'élaborer un discours objectif. Cependant, si pour les surréalistes le langage s'est libéré de sa fonction référentielle "réaliste" et il sert à exprimer un monde recréé, métamorphosé au gré de l'écrivain, il n'en est pas moins question de la nature du phénomène poétique (ce n'est pas seulement d'inspiration qu'il s'agit, on met également l'accent sur le travail créatif), ainsi que des rapports du lecteur avec le texte-énigme à décrypter: il faut déchiffrer les textes surréalistes,

analyser leurs images et leurs jeux de mots.

L'intérêt suscité par le surréalisme est, donc, avant tout littéraire. Beaucoup moins que par leurs théories (l'éloge de l'enfance, de l'homme naturel...) Dada et le surréalisme nous intéressent par leurs activités de mise en question du langage littéraire et quotidien comme instrument de représentation de la réalité, d'abord par l'influence qu'ils exercent lors de la crise du roman, ensuite parce qu'ils se révèlent l'une des causes principales des tensions entre langage et littérature exhibées par l'écriture actuelle.

Voyons, en premier lieu, les dures critiques contre le roman que Breton faisait en 1924 ... C'est lui précisément qui rend célèbre la phrase de Valéry (1), et comme son illustre devancier, lui-aussi s'attaque au "style d'information pure". Pour Breton, le roman, en dépit de son apparente liberté, se plie à des conventions d'autant plus rigoureuses qu'elles se présentent comme des normes du vrai, comme une science au lieu d'une esthétique.

Le Second Manifeste du Surréalisme, en 1929, trace les voies d'un roman de l'avenir fondé, il va de soi, sur la surréalité.

(1) "Naguère, à propos des romans, (Valéry) m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire. "la marouise sortit à cinq heures...", in Manifestes du Surréalisme, Paris, "Idées", Gallimard, 1972, p. 15.

Genre de transition entre le roman et le poème (1), le récit surréaliste revient en quelque sorte au récit mythique des époques antiques et moyenâgeuses (2). Dans le récit médiéval les aventures sont présentées à la fois comme réelles et allégoriques. Le récit allégorique vise le réel par le détour d'un mythe, dont la signification est bien connue du public. Le code préétabli fait défaut pour l'interprétation des images surréalistes. Parfois, les mythes rapportés de la tradition sont tellement déformés que leur compréhension s'avère incertaine; d'autres fois ils sont inventés et frôlent même la banalité (3).

Si la fonction du mythe, à l'origine, est de "révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives" (4), l'usage que de la mythologie font les surréalistes, au lieu de nous livrer la clé d'un secret, fait vaciller nos

- (1) Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, Paris, coll. "Ecriture", P.U.F. 1978, p.7: "le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et celles du poème".
- (2) A propos de la Quête du Graal, cf. T.Todorov, "La Quête du récit", in Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971.
- (3) De Breton à Desnos et à Aragon, de Gracq à Mandiargues le mythe de la femme et de l'amour se répète constamment. Nerval avec Sylvie et Aurélia avait initié la poursuite de la femme rêvée que les surréalistes systématisent. Une des manifestations les plus réussies de fantaisie mythologique est, à notre avis, Le Paysan de Paris.
- (4) M. Eliade, Aspects du Mythe, Paris, Gallimard, 1963, p.18

certitudes. En tout cas le monde romanesque retrouve grâce à ces tentatives son origine magique et son pouvoir d'émerveillement. C'est la métaphore l'instrument privilégié pour rendre au roman son don d'incantation (1).

En dépit de son ambiguïté, le récit, s'écartant de tout ce qui peut sembler "matériel ou intellectuel", (2), espère se constituer en récit d'initiation sur l'avenir: Nadja raconte l'attente de quelque chose qui relèverait le sens caché de la vie... mais se clôt par un échec: " il peut y avoir de ces fausses annonces, de ces grâces d'un jour, véritables casse-cou de l'âme, abîme, abîme où s'est rejeté l'oiseau splendidement triste de la divination " (3).

En évitant les "spéculations littéraires"illicites" (Breton), les surréalistes substituent le Moi au personnage imaginé. Puisque seulement le vrai est révélateur, les anecdotes et les noms propres doivent être authentiques. Sans personnages le roman ne peut qu'exhiber la présence du narrateur, le masque derrière lequel se cache l'écrivain. Le narrateur se raconte, s'interroge sur les faits insolites qu'il rapporte et dont il assure la véracité: la vie devient énigme à déchiffrer, le roman enquête.

(1) Breton, Nadja: " sous quelle latitude pourrions-nous bien être livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie quelquefois au démon de l'analogie ", Folio, p. 147-148.

(2) Breton, L'Amour fou, Folio, p. 144.

(3) Nadja, p. 91.

L'organisation du récit romanesque semble répondre aux questions essentielles posées par la pensée surréaliste. Les modifications apportées à la structure du récit sont considérables, d'abord le temps n'est plus celui du lent compte rendu d'une vie, il se met au service de la quête des instants privilégiés - temps qui va de la durée de l'attente à l'éclair de la rencontre -; le rythme suggère tantôt la majestueuse épopée tantôt l'accélération propre au thème érotique ou à la poésie; mais c'est surtout la répétition de l'événement unique vu à travers ses manifestations variées qui brise le déroulement du récit.

Si les personnages sont effacés, une place de choix est réservée au décor -urbain ou naturel-, non sous la forme d'une représentation-tableau, car il se transforme en voyage, en itinéraire (La presqu'île, Le Paysan de Paris...) et devient la révélation-même, puisqu'il s'agit d'un espace toujours situé "ailleurs", qui change, glisse et bascule au fur et à mesure de la lecture. Sa forme et signification définitives ne sont acquises que par rapport à l'ensemble du récit, car leur portée est toujours d'ordre symbolique. La fonction de la description est, en définitive, une fonction narrative: le désir devient événement (Giono: Noé)

Sauf quelques personnages archétypes du roman noir ou des récits moyenâgeux livrés à la conquête (AU château d'Atqol), à la poursuite d'un idéal de guerre ou

ou d'amour (La Presqu'île,) les personnages, donc, n'ont pas de réalité (1), pas plus d'ailleurs que le narrateur, sans apparence physique ni état psychique précisé, souvent dédoublé ("je" observateur et "il" observé), s'adressant à un "tu" inexistant (la femme-mythique).

Il est bien différent cet itinéraire vers la sur-réalité des voyages vers des pays nostalgiques du roman décadentiste (Barrès, Bourget, Larbaud). Nous continuons à trouver comme centre de cet univers romanesque des être encore proches de l'enfance (Alain-Fournier, Giraudoux, Cocteau), mais l'univers sur-réaliste demeure de préférence dans une chambre et n'échappe que rarement de la ville. Le narrateur n'a d'autre existence que le spectacle qu'il se donne et qui s'anime et se constitue grâce aux associations d'images et de mots qui paradoxalement le déréalisent. L'adaptation au récit des procédés de la poésie (les parallélismes de sons et de sens) : les associations d'images, les variantes répétitives, les assonances, les allitérations, les reprises d'une même structure syntaxique... établissent -sous l'apparente spontanéité de la langue automatique ou sous l'apparente monotonie des phrases - un système de rapports et d'échos qui se constituent en un récit symbolique, qui apporte le sens définitif à l'anecdote première.

(1) cf. A.-P. de Mandiargues, Marbre, Laffont, 1953, p.17.

Les héritiers du surréalisme (parmi lesquels il faut bien compter les nouveaux romanciers et les romanciers textuels) vont s'écarter des spéculations métaphysiques si chères à Breton, mais vont poursuivre les recherches sur les procédés d'élaboration du récit, singulièrement quant à l'application des ressources de la poésie au roman.

0.2.1-2 LA RÉVOLUTION DANS LES PROCÉDÉS NARRATIFS

Au cours des années vingt une renaissance du roman s'est produite, qui apporte finalement une nouvelle conception de l'essence du genre romanesque : Virginia Woolf, Dorothy Richardson (Pilgrimage), Marcel Proust, Joyce, J. Dos Passos, Faulkner, Gide, Döblin, T. Mann , R. Musil (L'homme sans qualités), romanciers très différents les uns des autres, mais qui suivent tous un même principe : celui d'exprimer la vie intérieure du "personnage", saisie à travers le fonctionnement de sa conscience, selon des niveaux ou des états différents (demi-sommeil, réveil, fascination, obsession...).

Ce principe qui se révèle par la suite commun à toute expérience romanesque novatrice, renverse la vision que l'écrivain offrait du monde dans le roman traditionnel et, du coup, exige une esthétique ou organisation nouvelle du récit, qui puisse rendre évidente non les actions du personnage, mais ses réactions.

Cette nouvelle expérience du réel qu'il faut traduire par des formes spécifiques, trouve son origine dans le refus d'une réalité bourgeoise (pourtant subie), moins le capitalisme proprement dit, que ses conséquences : l'industrialisation, les grandes concentrations urbaines (Manhattan Transfer), la commercialisation qui réduit l'individu à l'état d'unité sociale. dépourvu de personnalité, écrasé par la "vie moderne", les rapports sociaux

n'étant que des pures conventions.

C'est en 1924, lors d'une conférence à Cambridge, que V. Woolf esquisse un type nouveau de personnage romanesque.

Puisque le personnage bien caractérisé, aux actions durables ne correspond plus du tout à l'époque, pourquoi, alors, continuer à s'inspirer des modèles qui ne se retrouvent plus dans le monde réel ?.

Le personnage moderne saisi dans sa complexité profonde, "foyer de myriades d'idées saugrenues et sans suite" (1) doit dévoiler le caractère occasionnel des attitudes et des situations humaines.

Le romancier choisit comme point de départ de son histoire la considération d'une situation (l'opposition entre la conscience et le monde extérieur), non d'un état, le romancier attentif à l'évocation de ce nouvel aspect du réel ne tire pas ses thèmes d'une circonstance historique et sociale exemplaire (2), ni cherche à expliquer par des motivations psychologiques l'inadaptation du personnage au système social : son héros est passif, réceptif, il observe un monde, qui n'est pour lui que représentation, spectacle informe et absurde - non un champ de possibilités pour l'exercice de sa volonté d'agir -.

(1) Michel Zérafra, La révolution romanesque, p. 52, "10/18".

(2) A la différence des romanciers du XIXe. s. Ceux-ci occupés à la "promotion" du héros devaient décrire simultanément l'organisation de son groupe social, un rapport logique s'établissait entre le héros et la société.

Perception et réflexion s'alternent: le personnage est attiré soudain par tel aspect de son environnement, il revient, ensuite à soi-même par un jeu d'association d'idées ou d'images, vite interrompu par un autre détail qui captera son attention quelques instants... et ainsi de suite. Ces constantes oscillations ne parviennent à aucune conclusion définitive ni sur le héros, ni sur autrui, ni sur le monde. V. Woolf, Joyce, D. Richardson accentuent le caractère de discontinuité du personnage et la relativité de sa vision: contrairement à Mme. Bovary où Flaubert façonne le monde selon le désir d'Emma (mais L'Education Sentimentale ou Bouvard et Pécuchet sont informés par une vision plus moderne), l'optique de Joyce ne tend nullement à dégager les contours d'un état psychologique déterminé en fonction duquel le roman pourrait se développer.

Cette conception du personnage -en fait de l'homme moderne- suscite d'autres modalités narratives, l'expression du personnage et l'agencement du récit étant deux faces d'un même problème: quelle sera l'organisation d'un roman dont les personnages ne sont jamais constitués?

Si à l'organisation chronologique et causale de l'histoire on substitue la durée de la contemplation et de la réflexion; si l'expérience directe du monde fait oublier les impératifs d'ordre social; si les impressions que le dehors produit dans la conscience ne revèlent aucune signification...bref, si à la construction on oppose la dissociation à tous les niveaux, que reste-t-il du roman?.

Il reste que, vu le principe d'indétermination, la primauté accordée au subjectif et le refus du "personnage" classique, dont il résulte une négation de l'événement en tant que signe d'une réalité historique, l'écrivain, en choisissant pour champ romanesque des fonctions psychologiques, il pénètre dans le domaine (poétique) de l'interprétation : " Le roman, en fait, était recomposé et restructuré selon des principes nouveaux (...), une forme, une structure originales dérivent de deux nécessités, l'une est historique - suscitée par un état du réel - (les romanciers) sont impressionnés de la même façon par les apparences du monde. L'autre est proprement esthétique et technique (...) dans la mesure où il fallait traduire une continuité discontinue du mental qui venait à chaque instant contrarier, blesser la discontinuité continuelle du Dehors " (1).

Et précisément les technique de composition picturale et musicale contemporaines et le cinéma vont inspirer au romancier les moyens d'organisation du récit.

D'un côté, le cubisme montre comment le composé peut être induit du décomposé, les touches n'ayant de sens que par rapport à l'ensemble du tableau. De même les éléments dispersés le long de la lecture, une fois rassemblés, vus en rapport avec la totalité du roman, vont apporter sa compréhension globale.

De l'autre côté, le problème d'inscrire dans la progression linéaire du langage la multiplicité temporelle

(1) M. Zérafra, op. cit. p. 128

(la "continuité discontinue ") trouve sa solution avec l'adaptation des schémas de composition: la médiation musicale permet à la fois la traduction linéaire par la mélodie et la traduction simultanée par l'harmonie; deux principes qui peuvent se relier d'ailleurs par le contrepoint. Ainsi, un récit qui progresse par intervalles, interruptions, répétitions trouve dans le leit-motif son explication esthétique et thématique: le lecteur a l'intuition de la totalité fuyante de l'être du personnage.

Deux autres techniques vont devenir les tentatives les plus intéressantes parmi celles qu'au lendemain de la guerre, vers 1920, se proposaient de renouveler le roman: celle du monologue intérieur et celle du point de vue.

Dénomination quelque peu contradictoire que celle du monologue intérieur étant donné qu'elle indique simultanément un acte de la parole et un en-deça de la parole. Cette dénomination apparaît employée pour la première fois, semble-t-il, par Paul Bourget dans son roman Cosmopolis, les traductions anglaises font cependant mieux apparaître son caractère essentiel de "déroulement" des états de conscience ("stream of thought", "stream of consciousness", "thought train"). Bien que la dénomination soit moderne, son usage était connu des romanciers depuis longtemps (Sterne, Constant

Le monologue intérieur se présente comme un anti-discours qui tend à exprimer les réactions spontanées du personnage face à une situation fortuite, inattendue.

Loin d'analyser l'inconscient, on le laisse parler. Le lecteur peut suivre ainsi l'expérience mentale directe du personnage au contact du monde extérieur et les réflexions qu'il en tire.

C'est justement la traduction à travers le langage, l'expression de l'impression qui provoque les plus divers commentaires (pensons à Giraudoux qui se livre dans Juliette au Pays des Hommes à une parodie du monologue intérieur), critiques qui sont loin de diminuer le succès éclatant de cette technique ... bien que ses meilleures manifestations se trouvent dans le roman américain.

Généralement à la première personne (parfois aussi à la troisième personne, ce qui est appelé le " monologue indirect ") le monologue intérieur est toujours au présent, car il ne s'agit surtout pas d'une remémoration de souvenirs, mais de la transcription immédiate et actuelle de l'impression.

L'ambition principale du " monologue intérieur " est de rendre explicite la notion de discontinuité des états de conscience, qui s'affirme précisément dans la continuité du courant de conscience. On le voit bien, le " monologue intérieur " se propose d'être l'expression littéraire des données psychologiques et scientifiques de Bergson, de William James (le flux vital) et de Freud (dévider le courant de conscience sans ordre, en mettant tous les éléments sur le même plan, se livrant à la libre association d'idées, comme dans une cure psychanalytique).

Ambition, aspiration de l'homme à se retrouver et à se connaître, d'autant plus qu'il se sent aliéné par la vie moderne.

Mais rarement ce mouvement de " décomposition " est suivi d'une synthèse des résonances mentales suscitées devant les apparences du dehors. A l'exception de M. Proust (sa structuration des phrases l'éloigne du reste de la technique "du tout venant"), ni Joyce, ni Virginia Woolf ni Faulkner dégagent l'idée d'une individualité qui puisse apporter la cohérence au récit.

C'est que le monologue intérieur, s'il désintègre d'abord la notion de personnage classique, enferme dans sa propre réalisation l'anéantissement de l'idée qui le fonde : quand on brosse le tableau d'une totalité psychique plus on traduit la complexité mentale, plus l'on entraîne finalement la dissolution de l'idée de conscience.

Dissolution répétée de façon systématique chez les nouveaux romanciers.

Néanmoins qu'il parvienne ou non à ressembler le personnage, le monologue intérieur, en suivant le fonctionnement psychologique -non celui d'une psychologie déterminée-, nous rend une vision critique du monde -non une représentation-. De ce fait le personnage devient enquêteur, tandis que le récit, par son aspect dérégulé, se constitue en image de la complexité fuyante du " réel ".

La technique du point de vue permet de renoncer à l'omniscience du narrateur, en organisant le roman autour de la vision d'un ou de plusieurs personnages.

Si l'on choisit l'optique centrale d'un seul personnage, le roman devient la découverte progressive que du monde extérieur fait le protagoniste. Alors que, si les points de vue sont multiples, la confrontation des visions différentes et des avis contraires est nécessaire pour aboutir à un récit cohérent.

Bien que l'adoption de la vision du protagoniste soit un procédé "classique" (nous pensons, par exemple à B. Constant, à Stendhal...), les romans reconnaissaient implicitement cette optique comme la seule possible, la " bonne ". Sous l'influence des techniques anglo-saxonnes, le romancier cultive spécialement l'écart entre la réalité et l'idée que le héros en manifeste (Emma Bovary , Marcel). D'ailleurs, le héros, plutôt que raconter son aventure et sa possible évolution, se limite à la vivre le long du roman (Thérèse Desqueyroux, par exemple), la conscience devenant le milieu à travers lequel le lecteur " voit ".

La tentative la plus poussée à cet égard est celle de Les Faux Monnayeurs, ouvrage structuré sur la diversité des points de vue de ses personnages.

La multiplicité et la répétition s'installent au coeur du roman.

Nous connaissons les événements selon les personnages divers, chaque conscience étant, à son tour, le point d'optique autour duquel s'organisent les données des événements, ce qui implique, inversement, que chaque personnage soit connu et tel qu'il apparaît successivement aux autres.

Nous sommes en mesure de douter de l'aboutissement logique du récit, vu sa relativité au niveau des événements et des personnages. De là le rôle déterminant du narrateur. Rôle explicite, car il commente les scènes, en soulignant les complexités psychologiques ou en suggérant des hypothèses; ou rôle implicite, s'il nous dit ce qu'aucun des personnages n'a pu voir. En même temps il nous montre la scène successivement du point de vue des protagonistes, à l'aide du monologue intérieur, des bribes de dialogue, de l'emploi du discours indirect libre au présent -procédé qui nous rend les propos du personnage fondus dans un récit impersonnel, genre "focalisation externe". Techniques, toutes, qui présentent le personnage "sujet-en-train-de-percevoir" et "objet-perçu".

La répétition à la base de la structure du récit et la primauté du narrateur, non omniscient, mais organisateur tout de même du récit, voici encore deux aspects que le Nouveau Roman développera à son tour.

N'oublions pas l'importance acquise par le cinéma.

La description de quelques techniques cinématographiques nous aide à mieux comprendre certains procédés littéraires, vu l'analogie des effets recherchés et quant à la progression du récit et quant aux caractéristiques de la description.

Nouveau roman et roman textuel vont suivre de près les modifications apportées par le cinéma, nous rappelons à cet égard Robbe-Grillet, qui combine le métier d'écrivain avec celui de metteur en scène.

Le récit cinématographique fait éclater l'ordre de succession en y substituant la simultanéité des images, à l'aide du téléobjectif, qui rapproche les distances entre les objets.

Au rapport de causalité on substitue celui d'association : le " fondu enchaîné " permettant la transition d'une image à l'autre de manière progressive et lente (l'image se substituant à la précédente qui s'efface doucement); le "découpage", au contraire, réalise la transition de façon soudaine.

Quant à la description cinématographique nous soulignons l'alternance des "gros plans" avec les "vues panoramiques", qui apportent la vue d'ensemble, la profondeur de champ étant alors suggéré par le "flou" .

Tandis que le " zoom " permet de combiner le plan d'un objet pour converger ensuite sur un seul détail précis, avant de revenir à l'image totale du début, qui est de ce fait, modifiée puisque le détail est à ce moment mis en valeur. Le " ralenti " et le " freeze " (au rôle équivalent sur l'axe temporel à celui du " zoom " sur l'axe spatial) permettent le passage, le premier, d'une scène en mouvement à un instant figé de ce mouvement, pour reprendre ensuite la continuation du mouvement; la seconde technique, le " freeze ", produisant l'effet inverse, le passage du figé au mouvement et le retour au figé.

Au moyen de procédés différents, puisqu'en utilisant le langage et la disposition typographique, nous verrons en détail par la suite les ressemblances frappantes entre le récit cinématographique et celui du Nouveau roman, aussi bien au niveau de leur dynamique que, lors des descriptions, leur mise en valeur du détail ou de l'instant figé.

0.2.1-3 TRADITION ET CRÉATION

La crise de l'humanisme et l'affirmation de l'angoisse existentielle vont informer en France la période d'entre les deux guerres, où la littérature prend un tournant décisif. Les polémiques de l'époque visent deux buts essentiels : l'avenir de l'Europe et la crise de l'esprit, cette dernière, qui prit naissance dès la fin du XIXe. siècle, se voit logiquement accrue après les années de violence et de misère. A partir de 1.920 de nombreuses études sur les doctrines orientales sont publiées (1), l'essor orientaliste d'une minorité se heurte à la survivance d'un nationalisme défavorable, hostile même, à d'autres cultures. Après un séjour en Indochine, et fortement influencé par Nietzsche, André Malraux, dans son livre La Tentation de l'Occident (1926), pose le problème de la crise spirituelle dans un contexte non plus national, mais mondial. Analysant le processus révolutionnaire en Chine et en Europe, il s'interroge sur les possibilités d'avenir de la "condition humaine" dans une situation qui excède par son irrationalité. Cette notion de l'avenir de l'homme n'est plus posée -et nous le soulignons- en termes de valeurs

(1) Nous pensons notamment à l'ouvrage de Romain Rolland sur Gandhi, en 1.923.

idéales, mais à partir de l'expérience directe de la vie.

D'autre part, le recours au passé si employé et si caractéristique de la conception classique de notre civilisation, s'avère infructueux d'après les théories de Spengler (Le Déclin de l'Occident) et de Benedetto Croce. Ce passé "mythique" que l'on disait le nôtre, ne serait que pure création de l'esprit par rapport aux faits. En considérant que la culture d'une civilisation définit la pensée et les activités de ses membres, les cultures constituant le long de l'histoire des systèmes clos, autonomes et équivalents (voici l'apport de l'anthropologie et sa révélation des "mythes"), la notion classique de l'homme, transmise de génération en génération, se trouve du coup ébranlée, ne représentant plus qu'un moment relatif dans la durée historique. Pour l'historien de l'art, ce qui est à dégager ce ne sera pas le degré de conformité de l'oeuvre à un modèle esthétique, mais sa puissance de représentation des valeurs spirituelles qui ordonnent une civilisation.

On se demande, Malraux en tête de sa génération, si un cycle de civilisation n'est pas en train d'approcher à sa fin. Le sentiment existentiel devant le non-sens de la vie humaine (de ce fait les intellectuels occidentaux rejoignent l'idée orientale du

peu de chose qu'est l'homme dans l'ensemble du cosmos), sentiment auquel vont se rattacher tradition (pensons au christianisme comme "expérience intime" de Gabriel Marcel, ou bien à celui plus social de Mounier), et modernité, tel sentiment, donc, va laisser son empreinte profonde dans toute manifestation littéraire de l'époque, quant au roman singulièrement, aussi bien chez les écrivains d'un certain âge, dont la production s'est initiée au début du siècle, sinon avant (Gide, par exemple), que chez les nouvelles générations engagées, occupées à présenter l'homme-en-situation, depuis les moralistes du roman-fleuve (1), en passant par les romanciers d'action genre Malraux, ou Saint-Exupéry, d'autres comme Bernanos ou Céline, pour aboutir au courant existentialiste. En réalité la situation du moment est telle qu'elle force les écrivains, chacun selon son style, à se prononcer, soit pour refuser la réalité au nom du passé, soit pour l'assumer au nom d'un avenir incertain. Il s'agit de savoir -puisque le rapport de l'homme avec le monde n'est déjà plus déterminé d'avance par la tradition- si la littérature peut aider l'homme à vivre dans la vérité, soit critiquement en s'attaquant aux anciennes conceptions, soit, de façon plus constructive, en pre-

(1) La publication de Les Thibault de R. Martin du Gard s'étend de 1922 à 1930; celle de la Chronique des Pasquier de G. Duhamel de 1933 à 1941; celle de Les hommes de bonne volonté de J. Romains de 1938 à 1950.

nant conscience de ce que c'est que cette situation nouvelle liée au monde et de ce que c'est qu'un homme.

Etant donné le but qui justifie cette vue d'ensemble tellement raccourcie, qui n'est autre que celui de situer Claude Simon dans l'évolution du roman, nous allons nous arrêter quelques instants sur M. Proust, Gide, Céline et Sartre.

Il est certain que la volonté diffuse chez tant de romanciers de donner un sens concret aux aventures de leurs héros, aventures présentées comme autant d'étapes d'une recherche spirituelle, trouve assurément chez Marcel Proust le moyen d'exposition le plus conscient et le plus complet. La genèse de la future A la Recherche du Temps perdu, a été longue (1), mais l'effort du romancier valable puisque la critique lui accorde un rôle privilégié dans l'histoire du roman: "C'est avec ce livre que le roman prend clairement la fonction mystique que la poésie avait assumé (...) avec Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, qu'il devient de façon

(1) Cf. Michel Raimond, Le Signe des Temps, I, Paris, Sedes, 1976, p. 11-104.

éclatante ce que la littérature tend obscurément à être dès le début du XIXe., ce qu'elle est chaque jour plus manifestement pour nous: un exercice spirituel" (1). Nous pouvons aujourd'hui douter de cet avis sur la fonction de la littérature proclamé aux environs de 1950, cependant il met bien en évidence la double fonction de la Recherche: une exploration du "moi" et des apparences nouvelles des choses, et une recherche de l'Absolu qui dépasse l'accidentel pour apporter à l'homme (à l'artiste) sa véritable dimension.

Nous venons de le dire, la genèse de l'oeuvre a été longue. Dans les brouillons de Jean Santeuil nous pouvons déjà retrouver les thèmes essentiels: les expériences de la mémoire involontaire, les souvenirs d'enfance, l'amour et les angoisses de la jalousie, l'accès aux salons aristocratiques... La lecture de la Correspondance de M. Proust nous indique que la Recherche, commencée aux environs de 1909 est achevée en 1912 en trois volumes, les deux derniers (sur le temps retrouvé) s'opposant au premier (sur le temps perdu). Proust lui-même insiste à plusieurs reprises sur la disposition de son oeuvre.

Nous voyons selon cet arrangement comment aux premiers appels incertains de la vocation répondent

(1) Claude-Edmonde Magny, Histoire du roman français depuis 1918, (1950), Paris, coll. "Points", éd. du Seuil, 1971, p. 150.

les révélations de la dernière matinée chez le prince de Guermantes. Structure en diptyque (composition en deux volets) et structure circulaire, puisque la fin, où le narrateur décidé de se mettre au travail pour rédiger son livre, rejoint le commencement, de sorte que si le début engendre la fin, la fin enclenche un nouveau commencement. Mais le roman est aussi linéaire, car il est conçu comme le récit d'une initiation, et malgré les distorsions temporelles et les ellipses l'auteur suit, à sa façon, l'ordre de la vie (l'enfance, l'adolescence, la jeunesse, l'âge mûr). Pour M. Proust l'intérêt porté au signifié de l'initiation va de pair avec l'intérêt qu'il porte à la forme de son expression (1).

Les immenses ajoutages qui provoquent l'accroissement tellement considérable de l'oeuvre de 1912 à 1922, loin de déformer le dessein originel, approfondissent les intentions délibérées de l'auteur. Toujours dans sa Correspondance, Proust insiste avec vigueur sur la rigoureuse composition de son oeuvre; nous lisons, d'ailleurs, dans Le Côté de Guermantes: " ces oeuvres d'art achevées, où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne" (2), doit être interprétée, par un effet de mise en abyme, comme une théorie de la composition. Les gran-

(1) cf. J.-Y. Tadié, Proust et le roman, Paris, N.R.F., Gallimard, 1971.

(2) Pléiade, II, p. 537.

des lignes de la structure du roman relèvent d'une série d'effets de symétrie, de répétitions, d'analogies et d'antithèses (1) auxquels sont soumis les personnages, les situations, les lieux... Cependant, en dépit de la disposition générale des parties, presque géométrique, la structure narrative également systématisée, voisine avec une recherche de la surprise et de l'inattendu obtenue au moyen de la métaphore, qui devient l'équivalent, en littérature, de la reminiscence (mémoire affective ou involontaire) en psychologie.

Un tel agencement du récit répond à des intentions bien précises: Proust conçoit l'oeuvre d'art comme l'expression du moi profond, il en fait un moyen d'accès privilégié aux secrets de l'âme. Son héros, Marcel, se donne pour mission non de transformer le monde, mais de le déchiffrer et de le comprendre à travers les signes de la mondanité, de la passion et de l'art (la révélation ultime). Le monde du romanesque ne se présente plus comme quelque chose à conquérir, mais comme une série d'apparences à élucider, une découverte graduelle du monde qui correspond à l'évolution intérieure de Marcel. Le narrateur perçoit -mais sa perception est souvent limitée-, présuppose, se trompe, déduit, comprend finalement.

(1) Voir à ce propos, G. Genette, Figures III, Paris, coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1972.

Les expériences de la mémoire involontaire que Proust rapporte ne constituent pas un motif littéraire nouveau, lui-même cite le passage du chant de la grive chez Chateaubriand (1). Ce genre d'expérience repose sur l'identité d'une sensation commune à deux moments séparés, sensation qui provoque le télescopage du présent et du passé, faisant revivre soudain au héros toute une période de sa vie qu'il croyait oubliée. L'originalité de Proust est de faire de ces expériences "assez rares" le fondement de toute son oeuvre (2). C'est ainsi que l'expérience de la reminiscence commence non par la saisie d'une identité de sensation, mais par un sentiment de plaisir dont on ignore la cause (et parfois Marcel l'ignorera toujours, c'est par exemple le passage des arbres de Hudimesnil); la cause retrouvée, elle s'accompagne toujours d'une suite de sensations voisines qui procèdent non par analogie, mais par contiguïté (ou "irradiation" (3), et constituent finalement "l'édifice immense du souvenir", une chambre, tout Combray, un pays... souvenirs, tous, qui ébranlent la solidité du monde présent l'espace d'une seconde. D'autre part, la série des moments privilégiés du Temps retrouvé (les pavés inégaux de la cour de Guermantes, la serviette empesée, le bruit d'une fourchette...) amènent la décision finale du narra-

(1) La Recherche, Pléiade III, p. 919.

(2) Pour Chateaubriand cette expérience, si bouleversante soit-elle, représente seulement un instant de la vie affective, évoqué pour faire débiter le récit.

(3) La Recherche, Pléiade, III, p. 873.

teur, sorte de révélation qui l'écarte des plaisirs mondains pour le consacrer à son activité littéraire.

Nous pouvons distinguer, par conséquent, deux étapes dans l'expérience du narrateur. Dans la première il essaye de déchiffrer le message qu'il suppose contenu dans les propres objets (1). En suivant les théories du cratylisme, Marcel s'abandonne à la rêverie sur les noms propres de pays ou de famille (Balbec, Florence, Parme, Guermantes...); ou bien la contemplation réveille en lui une association motivée par le contexte spatial ou textuel (2): les clo-

(1) Le cratylisme suppose que l'essence des choses se trouve suggérée dans le sens caché des noms: la sonorité du signifiant (au moyen de l'audition colorée, par association lexicale ou par évocation culturelle) donne l'image du signifié: cf. G. Deleuze, Marcel Proust et les signes, Paris, P.U.F., 1964; G. Genette, "Proust palimpseste" in Figures I, Paris "Points", 1966, p. 39-68; R. Barthes, "Proust y los nombres", (1967), in Nuevos ensayos críticos, Buenos Aires, éd. Siglo XXI, 1973, p.171-191; G. Genette, "L'âge des noms" in Mimologiques, Paris, "Poétique", éd. du Seuil, 1976, p. 315-328.

(2) N'oublions surtout pas qu'il s'agit tantôt du point de vue de Marcel, tantôt du point de vue du narrateur devenu écrivain. C'est ce dernier qui organise les descriptions, de là les effets tirés du langage, ainsi que l'attention portée aux façons de parler des personnages, relevant de l'ignorance, du snobisme ou d'un trait particulier: cf. G. Genette, "Proust et le langage indirect" in Figures II, op. cit., p.223-294 et "La métonymie chez Proust", in Figures III, op. cit., p.46-68. Genette parle des "métaphores diégétiques", qui trouvent leur motivation dans le contexte, l'univers spatio-temporel du récit. Ricardou dit plutôt "métaphore

chers deviennent des épis, des flèches-galets, des poissons selon l'endroit campagnard ou maritime où ils se trouvent; l'Opéra se transforme en "crypte sous-marine" par l'effet de polysémie du mot "baignoire"; l'"eau durcie" des carafes de la Vivonne, "cristal liquide et courant", sont le résultat d'un échange de compléments plutôt par contiguïté que par analogie; d'autre part, la vision en transparence due aux effets de superposition brouille les contours des choses regardées: les reflets du soleil sur la bibliothèque à Balbec, les projections de la lanterne magique sur les murs de la chambre de Combray, les visages des personnages, qui s'associent aux lieux de rencontre (Albertine c'est la mer) ou se confondent (Albertine et Gilberte)... Que la confusion soit motivée par la propre fonction de la métaphore - l'échange systématique des attributs, les référents étant suggérés, mais jamais décrits- (1), ou par le hasard de l'histoire, les apparences sont trompeuses (les deux côtés de Guermantes et de Méséglise ne font qu'un finalement) et se dé-réalisent.

Finalement Marcel comprend la véritable signification de la perception et de la réminiscence: "seule la perception grossière et erronée place tout dans

(1) C'est le propre de la métaphore d'établir une analogie en soulignant une différence, sinon elle deviendrait une tautologie. Pensons aux métaphores "picturales" des tableaux d'Elstir, nouvelle mise en abyme de la composition littéraire.

l'objet quand tout, au contraire, est dans l'esprit"(1). Les objets ne font que réveiller une sensation, après quoi ils disparaissent (c'est Venise qui apparaît tandis que la cour de Guermantes s'efface), mais les sensations ressenties dans ces moments privilégiés abolissent le Temps (présent, passé). C'est l'essence extra-temporelle du Moi qui importe: l'intuition des essences éternelles et la permanence du Moi. La recherche du temps perdu est, donc, le moyen d'arriver au monde des essences "comme si notre vraie nature était hors du temps faite pour goûter l'éternel" (2). A partir de ce moment, Marcel sait que sa mission est celle de l'artiste: saisir les essences et les fixer pour l'éternité au moyen de la transfiguration (la métaphore), pensons à "la couche d'or" que Bergotte, mourant, regrette de ne pas avoir étalée sur ses tableaux afin d'éviter leur sécheresse.

Aussi bien la disposition du récit que son écriture sont expliquées: nous assistons simultanément à la genèse du roman et à son résultat. Par ce détour M. Proust nous livre sa théorie sur la fonction de la littérature.

Enraciner une aventure intellectuelle ou spirituelle dans l'épaisseur des contingences de la vie est le sens de À la Recherche du Temps perdu, sens

(1) Cf. Temps retrouvé, Pléiade, II, p. 75.

(2) Cf. Jean Santeuil, Pléiade, p. 401-402.

prophétisé déjà par l'évolution qui avait été celle de Maurice Barrès entre le Culte du Moi et Les Déracinés; c'est le sens de l'esthétique du roman d'aventure de Jacques Rivière ou l'intention qui préside à l'élaboration de Les Faux-Monnayeurs. L'abandon du symbolisme et la récupération du réel, en termes nietzschéens, du sens du tragique dans la vie, est le fait tout spécialement de Gide et de la revue littéraire qu'il contribue à fonder: la Nouvelle Revue Française (N.R.F.), sorte d'Académie du Roman (1), d'où Gide condamne le traditionnel roman français d'analyse lui préférant les romans russes ou anglo-saxons; d'où il attire l'attention du public sur certains écrivains étrangers, en particulier sur Dostoïevsky et fait connaître des lecteurs les écrivains français du moment.

L'avenir du roman ne serait donc plus la construction d'un monde en trompe-l'oeil, homologue au nôtre, ennuyeux, monotone, infect ou abject, souvent révoltant. Il tendrait graduellement à devenir un sur-roman: la tranche-de-vie restituée serait évoquée, non pour elle-même, mais afin de nous transmettre une signification poétique, métaphysique ou mystique. Il ne s'agirait plus seulement d'un agencement d'événements contingents, mais d'un agencement de significations attribuées à chacun de ces événements, et unies entre

(1) M. Raimond, Le Signe des Temps, op. cit. p.116.

elles "par une nécessité à peine moins véhémement que celle qui cimente les mots du poème" (1), aspiration qui amènerait la disparition du roman en tant que genre reposant sur l'observation et l'illusion réaliste. En même temps, le souci de rigueur technique correspondrait à la volonté d'orientation métaphysique, puisque les deux contribueraient à faire du roman une forme littéraire qui se suffise à elle-même.

André Gide avait fréquenté, dans ses débuts littéraires, les Mardis de Mallarmé, était devenu un bon ami de Paul Valéry: c'est l'époque où il écrit les Cahiers et les Poésies d'André Walter, d'orientation symboliste, mais sa renommée ne dépassait guère le milieu qu'il s'amusa à décrire de façon ironique dans Paludes. Déjà dans cet ouvrage, qui date de 1895, Gide s'interrogeait sur la nécessité qui pousse l'écrivain à écrire -la même question sera posée par Sartre quelques années plus tard-. Le narrateur, romancier fictif, reconnaît, étant donné ses principes esthétiques, son impuissance à imaginer une histoire, à la placer dans un temps et dans un milieu précis. Pourtant, tout en critiquant la foi en le salut par l'exercice de la littérature, il ne fait que nourrir l'intrigue, car Paludes n'est autre chose que l'histoire d'un roman: la vie et les caractères des personnages sont réduits à la plus simple expression, l'une plonge dans la mo-

(1) C.-E. Magny, "Impasses et ambitions du roman", op. cit., p. 204.

notonie, les autres dans la médiocrité. Le quotidien n'est pas saisi au niveau du décor ou des attitudes, mais grâce à l'agenda où le narrateur note ses impressions. La fonction de l'agenda, à côté du récit direct correspond à la multiplicité des intentions de l'ouvrage, et permet de varier les perspectives dans lesquelles apparaît le personnage (1). Paludes est à la fois une satire de la monotonie de la vie, mais aussi une satire de ceux qui croient y échapper par des solutions faciles -un voyage-. Du reste, la composition est circulaire, car c'est la répétition des mêmes actes, non leur progression, qu'il faut souligner.

L'évolution graduelle de Gide vers le "roman pur" passe par une série de "récits" (La Porte étroite, L'Immoraliste, Isabelle, La Symphonie pastorale) qui présentent toujours une attitude éthique en fonction d'une perspective opposée au réel; de même la "sotie" (Paludes, Les Caves du Vatican), bien que celle-ci pose le problème à l'inverse, nous donnant la caricature de ces attitudes (s'apparentant aux pièces satiriques du Moyen Âge, dont elle tite le nom), ce qui permet au romancier d'ironiser sur des thèmes sérieux, tels que la famille, la liberté, l'éducation... Aussi bien les récits que les soties tournent autour d'un

(1) La complexité des niveaux (la mise en abyme de la production romanesque, les points de vue divers) permet d'écrire un roman tout en critiquant d'avance sa propre composition. Nous retrouvons le même procédé avec Les Faux-Monnayeurs, le Journal d'Edouard et le Journal des Faux-Monnayeurs.

personnage-type: le "héros-égoïste" (1), occupé à l'utilisation raisonnable de toutes ses facultés, mais toujours en contradiction avec la nature, dominé par une idée fixe qui le conduit fatalement à l'acte gratuit et à la catastrophe.

Lorsque Gide envisage des héros moins simples, il écrit Les Faux-Monnayeurs, roman qui présente au lecteur l'impasse où se trouve le romancier qui songe à la fois à un roman aussi complexe que le réel (2), et à un roman pur qui surpasserait la réalité et serait constitué uniquement par des éléments romanesques (pour Gide "romanesque" indique le contraire d'"anecdotique" (3)). De ce fait, Gide écrit un roman avec de nombreux personnages et des intrigues diverses, tout en mettant en abyme les problèmes de composition d'un roman pur: un des personnages, Edouard, essaye d'écrire précisément Les Faux-Monnayeurs. En théoricien du roman, il songe à l'agencement du récit: les actes ou les événements ne seraient jamais l'effet d'une cause préalable, mais liés par rapport à un effet esthétique ou à une idée symbolique... Pourtant, dans le vrai roman, nous voyons les intrigues se nouer autour

- (1) La dénomination est d'Elaine Davis Cancalon, Techniques et personnages dans les récits d'André Gide, Paris, "Archives des Lettres modernes", Lettres modernes, 1970 (9).
- (2) A la façon de Dostoïevsky: peindre une époque, une série de personnages divers, un destin qui les dépasse et le foisonnement de la vie autour d'eux.
- (3) "Purger le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman", Le Journal des Faux-Monnayeurs, N.R.F. Gallimard, 1927 (28) p. 89.

du suicide final de Boris (précisément parce que Bernard dès la première page avait soulevé le marbre d'une commode). Aussi le roman devient-il une démonstration de ce qu'il espérait éviter.

En combinaison avec la mise en abyme de la création romanesque, Gide multiplie les points de vue divers (1), afin de rendre la réalité plus ambiguë. Du coup, en soulignant la relativité de toute perspective, fût-ce celle du propre romancier qui intervient comme narrateur, Gide les considère toutes valables et licites.

Sur le plan romanesque, l'élaboration même d'un récit où tout se tient (2) contredit l'épaisseur rêvée par le propre romancier (3), qui n'arrivera jamais à élaborer son idéal d'avance manqué (3). Tout comme

- (1) "Je voudrais que les événements ne fussent jamais racontés directement par l'auteur, mais plutôt exposés en plusieurs fois, sous des angles divers, par ceux des acteurs sur qui ces événements auront eu quelque influence", Gide, *ibid.* p. 95.
- (2) "J'ai senti le besoin d'établir une relation continue entre les éléments épars; je voudrais pourtant éviter ce qu'a d'artificiel une "intrigue" ", Gide, *ibid.* p. 20.
- (3) "J'hésite depuis deux jours si je ne ferai pas Lafcadio raconter mon roman. Ce serait un récit d'événements qu'il découvrirait peu à peu et auxquels il prendrait part en curieux, en oisif et en pervertisseur (...) cela rétrécirait la portée du livre? (...) cela me retiendrait d'aborder certains sujets (...) une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m'enseigne la vie (...). Je suis un musicien qui cherche à juxtaposer et imbriquer, à la manière de César Franc un motif d'andante et un motif d'allegro". Gide, *ibid.*, p. 10.

son personnage, Edouard, qui rêve, lui, d'un roman "sans sujet", sur l'essence même de l'être - nous rencontrons l'écho de Paul Valéry-. Edouard avoue l'ennui qu'il éprouve au moment de décrire ses personnages ou de leur accorder un état civil.

Le but du roman consiste à démontrer l'impasse où le roman aboutit dès qu'il essaye de se donner une esthétique cohérente (1).

Du côté du roman qui place l'homme-en-situation, nous rencontrons l'oeuvre eschatologique de Louis-Ferdinand Destouches, Céline. Les péripéties de sa vie ont orienté définitivement sa production vers ce que la critique considère un "humanisme à rebours" (2): l'idéal humaniste montre l'homme lucide, cohérent, autodidacte... vieille conception mythique que Céline dénonce avec véhémence. L'anti-héros célinien, si bien il s'efforce de conserver la lucidité qu'il possédait au commencement de son aventure, apprend trop vite que

- (1) "Le roman doit s'achever brusquement, non par épuisement du sujet, qui donne l'impression d'inépuisable, mais par son élargissement, son évocation de contour, son éparpillement (...) Puis, mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération: addition, soustraction, peu importe: j'estime que ce n'est pas à moi de le faire. Tant pis pour le lecteur paresseux: j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. Le public préfère toujours qu'on le rassure. Il en est dont c'est le métier. Il n'en est que trop", Gide, *ibid.* p. 111.
- (2) Paul Martin, "Céline et l'humanisme", in Humanisme contemporain, Les Belles Lettres, 1964, p.150-155.

toute tentative de surmonter l'incohérence du monde est vouée d'avance à l'échec.

Quoique Céline a puisé dans sa propre existence de quoi nourrir la vie de son double littéraire (Ferdinand Bardamu), chaque livre évoquant une période précise de sa vie, ses derniers ouvrages glissant même vers la chronique, Céline, comme Proust, rejoint l'autobiographie, mais sait préserver la part de l'imaginaire (1) qui prend, dès le début de sa carrière littéraire, deux fondements esthétiques: la laideur (2) et l'hyperbole noircissante (3). Son univers est donc une représentation de la réalité dont il fausse les perspectives habituelles, afin de transformer les situations concrètes en symboles.

Son premier roman, Voyage au bout de la nuit, connu, outre le prix Renaudot en 1933, un succès de public incomparable, le scandale provoqué dans le jury du Goncourt y étant pour quelque chose. Céline débutait son récit avec une strophe de la "Chanson des Gardes Suisses", 1793, mise en exergue (4) et qu'il prolongeait par cet avertisse-

- (1) Céline déclarait qu'il "était beaucoup plus poète que prosateur" et "qu'il écrivait pour transposer", Lettre à Milton Hindus, in Céline, II, L'Herne n° 5, 1965, p. 72.
- (2) "Autant d'art possible dans la laideur que dans la beauté (...). C'est un genre à cultiver", Céline, Voyage au bout de la nuit, Gallimard, "Livre de poche", 1952, p. 62-63.
- (3) "Il faut noircir et se noircir", *ibid.* p. 54.
- (4) "Notre vie est un voyage/ Dans l'hiver et dans la Nuit/
Nous cherchons notre passage/ Dans le ciel où rien ne luit".

ment: " Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. Tout le reste n'est que déceptions et fatigues. Notre voyage à nous est entièrement imaginaire. Voilà sa force. Il va de la vie à la mort. Hommes, bêtes, villes et choses, tout est imaginé. C'est un roman (...). Tout le monde peut en faire autant. Il suffit de fermer les yeux. C'est de l'autre côté de la vie" .

Ce voyage imaginaire entrepris pour échapper aux contingences de la vie, n'empêche pas moins pour autant de voir le Temps emporter "la ville entière, et le ciel, et la campagne et nous"(1). Nous plongeons dans un sentiment de dégoût et de haine bien caractéristique de Céline, qui enduit chaque passage, chaque phrase, métamorphose situations et personnages, déforme le monde évoqué. Tout un système d'images et de figurations caricaturales (empruntées aux hybrides et monstrueux tableaux du Moyen Age, de Breughel et de J. Bosch) contribue à transposer la réalité en un univers second apocalyptique et monstrueux. Au lieu de peindre la réalité, c'est l'hallucination que cette réalité (guerres, maladies, misère, violence...) provoque chez Bardamu qui lui fait "voir", à échelle cosmique, le spectacle de la matière et de l'esprit devenus malades et en décomposition. L'infection généralisée dans laquelle baigne l'atmosphère de Mort à crédit n'est pas loin de l'exploitation que du système de contagion fait Albert Camus dans La Peste en 1947 (le roman de Céline date de 1936). Mais Céline ne s'attache pas uniquement aux visions

(1) Ibid. p. 472.

poisseuses de la Mort-en-marche, il tourne son regard, parfois, vers les possibilités offertes par l'utilisation délibérée de la fantaisie: c'est la danse qui l'aide à s'arracher à la contemplation des contingences de notre lourd monde en décomposition. La danseuse, incarnation de l'art pur, le ballet, la femme, la beauté, ce sont quelques notes féeriques qui, sorte d'antithèse rejouissante, contribuent à la création d'un mysticisme voluptueux autour d'Eros et de Dionysos. Manifestation somme toute de la vie qui s'oppose à l'immobilité de la mort.

Céline estime, sans doute, que le romancier n'a rien à apprendre à son lecteur au sujet de la vie (les journaux ; la radio et la télévision sont bien plus effectifs), c'est pourquoi il supprime dans ce qu'il écrit ce qu'un lecteur sait avant de lire, les conventions d'ordre grammatical et syntaxique: " De là tous les trous qu'on voit dans mon style (...) ce qui reste c'est la dentelle: la ligne essentielle, les points caractéristiques; et autour: des trous...La dentelle, ça me connaît: ma mère était dentellière (...) On fabrique maintenant de la dentelle à la machine. De la littérature aussi" (1) , mais il explore

(1) "Louis-Ferdinand Céline vous parle", disque Festival FLD 149, 1958, cité par Philip Stephen Day, Le Miroir allégorique de L. F. Céline, Paris, "Bibl. du XXe. siècle", Klincksieck, 1974, p. 127.

sans cesse les limites de son imagination, s'enivre (et nous enivre) de mots, de néologismes, de barbarismes, surtout d'images qui se correspondent. Préjugés mis à part, idéologies, situations bien différentes, Céline, sorte d'Ovide moderne, peut être considéré en quelque sorte le frère aîné de Claude Simon, seulement ce dernier refuse de danser. Tous les deux deviennent des allégoristes de la Chute humaine. Pour eux il n'existe dans le monde d'autre projet cohérent que la mort: voir mourir revient au même sentiment lucide et intime, la sensation de sa propre mort, qui est déjà le commencement de l'agonie.

Aux environs des années quarante, un nouveau courant de pensée se dessine qui apporte une orientation philosophique précise au sentiment ambiant. L'étiquette d'"existentialisme", mise à la mode par les journalistes vers 1.945, indique à l'origine un mouvement qui appartient à l'histoire de la philosophie et fort peu à celle de la littérature.

Les philosophes de l'existence, Heidegger en particulier (à la suite de Husserl, de Kierkegaard), continuent à étudier la conduite de l'homme; ils appliquent les méthodes phénoménologiques toujours par rapport aux problèmes de la perception (en fait, de la prise de conscience). La conscience est un regard en perspective

sur le monde, une "visée" chargée d'intentionnalité, donc de sens. Si le freudisme se proposait de reconstruire un processus subjectif, la phénoménologie s'oriente vers le contexte social et idéologique que sous-entend la perception individuelle. C'est une pratique qui débouche sur une interrogation sociale et métaphysique.

Mais la philosophie ne nous intéresse, ici, que dans la mesure où elle donne à la littérature un visage nouveau : la relation de l'homme (et du personnage) avec le monde et avec autrui va être mise en cause une fois de plus.

L'image de l'écrivain et de la littérature que proposait Sartre à cette époque s'inscrit dans la tradition humaniste qui fait de la littérature le lieu privilégié d'une réflexion sur l'homme, le livre étant le moyen d'apporter un sens à la vie. Tous ceux qui défendaient le propos de lier la création littéraire et l'action politique, si vigoureuses qu'aient été leurs proclamations, ils n'en faisaient pas moins figure -aux lendemains de la Libération- de continuateurs plutôt que de novateurs.

La Nausée (1. 938) est une méditation sur l'homme et une dure critique sociale en forme de journal.

Roquentin, après avoir éprouvé un sentiment d'abandon, de déréliction, prend conscience de l'absurde de l'existence. Il tend, dans un premier moment, à identifier la vie de l'esprit avec celle des choses (l'existence en-soi). L'horreur de sombrer dans le monde des choses, de s'enliser, le pousse à s'évader, à tout prix, hors du monde. Ce souhait aurait pu, logiquement, se terminer par le suicide... s'il n'y avait pas eu un air de jazz pour transformer la vie. Version modernisée de la sonate de Vinteuil (Proust), nous retrouvons le recours traditionnel à la création artistique pour trouver à l'existence humaine une justification, d'ailleurs incertaine: Sartre, lui-même, récusera plus tard son espoir en la vertu salvatrice de l'art (cf. Les Mots, 1963). Roquentin, après l'instant privilégié de sa prise de conscience (1) transformera sa vie. Puisque toute conscience d'exister, de vivre dans l'absurde, est une mauvaise conscience, il faut "se purifier", "chasser l'existence hors de soi". La conscience s'affirme comme négation de l'existence, comme "être", pure pensée néantisante, projetée par son acte (le cogito) au delà du monde (la réalité en-soi). Mais pour échapper au vertige du vide absolu, l'homme qui se perçoit dans sa liberté a l'"obligation perpétuellement renouvelée

(1) "...le disque se raye et s'use, la chanteuse est peut-être morte, moi, je vais m'en aller, je vais prendre mon train. Mais derrière l'existant qui tombe d'un présent à l'autre, sans passé, sans avenir, derrière ces sons qui, de jour en jour, se décomposent, s'écaillent et glissent vers la mort, la mélodie reste la même, jeune et ferme, comme un témoin sans pitié", La Nausée, Gallimard, "Livre de Poche", 1967, p.245-6.

de refaire le Moi qui désigne l'acte libre" (1). Le cogito de la liberté pousse Roquetin à écrire quelque chose "qui serait au-dessus de l'existence", pour Sartre ce sera une attitude surtout éthique: il faut justifier par ses propres actes une existence en elle-même injustifiable. L'homme ayant à faire son être, quitte son passé, traverse son présent pour créer son avenir (2). Libre de choisir dans des situations concrètes. et responsable, par conséquent, de ce qu'il devient, la somme des choix libres va constituer sa vie et l'histoire humaine. Avec sarcasme Sartre blâme les bourgeois: des "salauds" dans la mesure où leur mauvaise foi les rend conformes à des conduites où l'exercice du libre choix n'est pas possible, et où l'angoisse de ce choix demeure abolie.

Heidegger, Marx... mais aussi la pensée d'Alain inspirent Sartre à propos du destin de l'homme et du sens de l'Histoire.

Les personnages du théâtre sartrien illustrent la formule de Heidegger "un être-pour-la-mort", si bien parfois même ils passent de l'autre côté de la mort, c'est le cas des damnés de Huis-Clos.

La fondation par Sartre en 1.944 de la Revue Les

- (1) Cf. L'Être et le Néant, Paris, "Bibl. des Idées", N.R.F. Gallimard, 1966, p. 72.
- (2) Cf. Georges Poulet, "Sartre" in Etudes sur le temps humain: le point de départ (vol.III), (1965), Monaco, Les Editions du Rocher, Plon, 1976, p. 216-236.

Temps Modernes, annonce la naissance d'une littérature considérée exclusivement par rapport à sa fonction sociale, ainsi que par rapport à un type nouveau d'écrivain engagé. Loin des exercices de virtuosité de la période surréaliste, cet écrivain "en situation" préfère à la question du "pourquoi écrit-on?" celle de "pour qui écrit-on?". Le rôle de l'écrivain étant celui d'aider le développement de l'homme dans l'Histoire.

Ainsi, la production littéraire imbue de la morale d'engagement existentialiste (et les problèmes qui en découlent : le conflit avec autrui, l'embarras du choix, la mauvaise foi...) vient rejoindre la littérature "d'action", proprement dite, d'un Malraux, d'un Montherlant ou d'un Saint-Exupéry, plutôt contraires à la fascination exercée par les méthodes phénoménologiques (et les "secrets" du subconscient) sur l'imagination des écrivains.

Que ce soit Heidegger, Marx ou Nietzsche ... la littérature à dominante métaphysique ou éthique, dans ces années-là, reste attentive à sauver l'homme de la tentation du désespoir et du nihilisme. Littérature de penseurs ou de moralistes, profondément pessimiste mais consciente de la nécessité de trouver les assises d'un ordre nouveau qui puisse restaurer la notion d'Homme.

Toutefois, à la question de savoir qu'est la littérature?, Sartre apporte sa réponse hostile à ses contemporains Georges Bataille ou Maurice Blanchot, hostile à toute littérature aux buts "esthétiques", il s'élève notamment contre la poésie: " Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes, le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière... le langage tout entier est pour lui le Miroir du Monde" (1).

Ce qui importe c'est les relations de l'auteur avec son public: "L'écrivain "engagé" (...) a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la société et de la condition humaine (...) il a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet mis à nu leur entière responsabilité " (2).

Si les surréalistes, qui avaient essayé de combiner littérature et action révolutionnaire, avaient retenu paradoxalement l'attention du public sur leurs jeux de

(1) Cf. Situations II, Paris, Gallimard, 1948, p.64-65.

(2) Ibid. p. 73.

mots plutôt que sur leurs rêves de changement, la littérature de la "praxis" -cette pratique littéraire réduite au manifeste et à la propagande idéologique-, qui avait connu un succès rapide et retentissant, connaît également vite l'écoeurement du lecteur et de Sartre lui-même, les événements historiques aidant, car, à partir des années cinquante, ils viennent mettre en doute, une fois de plus, la confiance accrue dans le pouvoir de la littérature. Encore une voie nouvelle sur laquelle le roman s'était engagé et qui aboutit à une impasse.

Le structuralisme, l'ensemble de méthodes appliquées à l'étude de phénomènes divers, bien qu'utilisées avant 1.914 en anthropologie et en linguistique, prend dans les années cinquante un essor qui se maintient encore de nos jours. Le structuralisme prétend l'élaboration d'une science de l'homme qui s'éloignerait aussi bien des spéculations idéalistes des philosophes, que de la dialectique marxiste et de sa conception inhérente de l'Histoire comme un développement progressif, linéaire et unique. De ce fait, il étudie les rapports établis entre les choses et les êtres, pour dégager, ainsi, le fonctionnement de chaque élément à l'égard de l'élaboration d'un modèle hypothétique. La multitude de combinaisons s'éloigne précisément de la démarche marxiste vers un seul modèle.

Le structuralisme (élargi dans son application à la linguistique par l'apport des travaux de Lacan sur le langage du subconscient, et par ceux de Lévi-Strauss sur le langage des mythes -le fonctionnement inconscient et collectif du langage symbolique-), bouleverse décisivement les objectifs de la critique littéraire. Eloigné de toute conception métaphysique, le texte littéraire se voit réduit à un système linguistique pour le décodage.

Avec les apports philosophiques du structuralisme, un nouveau mouvement littéraire prend naissance animé principalement par la revue Tel Quel, fondée en 1.960, dont quelques-uns des représentants les mieux connus sont Philippe Sollers, Jean Ricardou, Julia Kristeva, Jean-Pierre Faye...parmi d'autres (1). Malgré les orientations philosophiques soulignées ci-dessus, le surréalisme est en grande partie encore vivant -croyons-nous- dans les théories de ce groupe déjà nombreux d'écrivains. Outre prôner les mêmes devanciers (Lautréamont, Roussel, Valéry), ils s'interrogent à la suite de Blanchot sur l'avenir du livre, la liberté des genres et la liberté d'expression; ils adoptent G. Bataille et font une large part à l'érotisme dans leurs sujets. Mais, surtout, ils se proposent de modifier la

(1) Avec la collaboration des revues Change et Promesse.

relation de l'homme avec le monde en transformant son langage. Vieil idéal que celui-ci de transmettre un élan révolutionnaire à toute entreprise littéraire... et qui, pour l'instant, passe assez inaperçu du public qui continue à lui préférer les écrits du genre de ceux de Patrick Modiano ou de Henri Troyat.

Prenant comme point de départ les travaux sur le roman de l'ensemble hétérogène d'écrivains que l'on a convenu de grouper sous la rubrique "Nouveau Roman" (1), ces jeunes romanciers: Jean Ricardou, Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Jean Thibeaudeau, Pierre Rottemberg, Maurice Roche... (édités désormais aux éditions du Seuil), portent tout d'abord leur activité sur le roman, bien que leur intérêt dépasse vite celui-ci pour s'occuper du "discours littéraire" dans sa totalité. Tel Quel se constitue encore de nos jours en avant-garde du renouveau littéraire français, dont les principes théoriques influencent par ricochet la pensée des précurseurs eux-mêmes (nous pensons principalement à Claude Simon et à son dernier roman publié, qui date de 1.975, Leçon de Choses).

L'interaction structuralisme-linguistique-littérature, trouve plus que jamais ses moments de gloire dans la

(1) Tout en montrant les différences entre le Nouveau Roman et le roman selon Tel Quel, Jean Ricardou, dans Pour un Nouveau Roman (1963), affirme qu'il y a une "radicalisation par Tel Quel de l'activité du Nouveau Roman"; repris in Le Nouveau Roman, Paris, "Ecrivains de toujours", Seuil, 1971, p. 171.

période 1960-1975. Une certaine unité idéologique et esthétique règne chez ceux des écrivains (et des critiques) qui s'attachent surtout à la création littéraire et qui proposent une nouvelle organisation des textes (en fait, des hypothèses plutôt que des modèles à suivre (1), en vue de contester la société dans ses habitudes de langage et de culture.

Le refus de toute forme établie, le dépassement de la limitation des genres, la définition du "texte littéraire" comme une structure de mots (2), l'abandon de toute "illusion naturaliste" où "le livre est pris pour la vie même" (3)... ce sont quelques uns des principes qui dirigent leur "activité productrice", libre, par définition, de tout sens précédant sa pratique. Au réalisme, Ricardou oppose le "scripturalisme" : " l'essentiel est situé dans le langage (...) le sujet du livre est toujours en quelque manière sa propre composition (...) on ne saurait songer à aucun sujet préétabli. "

(1) Comme le souligne Philippe Sollers, il ne s'agit pas " de réduire la pratique à la théorie, ou pire, d'illustrer par la pratique(...) une théorie préalable", in Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, "Tel Quel", p. 70.

(2) Nous rappelons à ce sujet la formule célébrée de Ricardou à propos du Nouveau Roman, qui devient moins " l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture", in Pour une théorie du Nouveau Roman, Paris, "Tel Quel", Seuil, 1971, p. 28.

(3) Ibid. p.36.

Nous voici ramenés, en matière de roman, de la fiction au langage, de l'histoire à l'écriture productrice de contenu: " l'intrigue est le produit intégral des développements d'une écriture". L'écrivain n'a rien à dire, disait naguère Robbe-Grillet; Ricardou ajoute: "il n'a rien à dire, il a à écrire". Le roman donc ne peut être engagé: " le livre qui se veut vraiment livre, c'est-à-dire, texte, n'a plus à informer, à convaincre, à démontrer, à raconter, à représenter" (1).

Mais si la littérature d'aujourd'hui se ressemble par une conception identique de la fiction entendue comme manifestation révélatrice d'une écriture, nous voici ramenés également du "réel" à la subjectivité de la conscience, de l'objet au sujet: aventures du langage, mais aventures aussi du sujet écrivain (2). Ceci n'est pas sans nous rappeler les "jeux de l'écriture" surréalistes (sinon Mallarmé), bien que, cette fois-ci, les "jeux" sont des manifestations délibérément étudiées, avec la prétention d'élaborer une "théorie d'ensemble", une science de la littérature résultant

(1) Cf. Philippe Sollers, op. cit. p. 72.

(2) Cf. la préface d'Orion Aveugle de Claude Simon, Paris, collection " Les sentiers de la création", éd. Skira, 1970.

tante de l'application à l'écriture de l'analyse marxiste dans le domaine économique (1).

Nous sommes peut-être en mesure de comprendre cette " crise du roman " dont nous parlions au commencement de ce chapitre.

- (1) Cf. le concept d' " intertextualité " : " Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur ", Philippe Sollers, *op. cit.* p. 73. Voir également : Lucien Dällenbach, " Intertexte et autotexte ", in Poétique n° 27, Paris, éd. du Seuil, 1977; et Leyla Perrone-Moisés, " L'intertextualité critique ", *ibid.* p. 372-383.

0.2-2. LE NOUVEAU ROMAN : UNE LECTURE NOUVELLE

Le panorama du roman français depuis 1945, n'a rien perdu de sa complexité d'autrefois: La naissance du Nouveau Roman a donc lieu à un moment où foisonnent plusieurs tendances romanesques de factures très diverses, voire opposées. C'est ainsi qu'à côté du roman conventionnel, nous rencontrons le roman engagé de l'après-guerre, qui provoque comme réaction contraire l'apparition d'une nouvelle orientation néo-classique, plutôt désinvolte ... Ouvrages qui sont accueillis généralement avec plaisir de la part des lecteurs. De même, le développement du Nouveau Roman n'empêche pas les " autres " romans de continuer leur succès auprès du public, tandis que les oeuvres "nouvelles" ne connaissent qu'une faible audience.

Cependant, ce roman-là, plus que tout autre, appelle les débats et devient le "roman dont on parle (...) plus qu'on ne le lit" (1), aussi bien en France qu'à l'étranger.

Bien que, l'on pourrait considérer comme une extension du Nouveau Roman, l'activité littéraire de quelques écrivains italiens (Sanguineti, Balestrini, Porta), américains (Kerouac, Salinger), ou allemands (Günter Grass, notamment), l'activité de ce mouvement resté localisé en France (2).

(1) Bothorel, Dugast, Thoraval, Les Nouveaux Romanciers, Bordas, 1976, p. 16.

(2) Renato Barilli, L'azioni e l'estasi, reproduit en partie dans Nouveau Roman : hier et aujourd'hui, I, 10/18, 1972, p. 107-117.

Les manifestations des écrivains représentatifs, parfois même une lecture hâtive de leurs romans, peuvent nous apporter une impression soudaine de rupture avec tout ce que nous sommes habitués à lire, comme s'il s'agissait non d'un des aspects parmi tous ceux qu'on a signalé sommairement de ce genre fourre-tout, multiforme, mais comme si vraiment c'était quelque chose de " nouveau ". Pourtant le Nouveau Roman s'inscrit de plain-pied dans l'histoire littéraire en prolongeant les séries de transformations qui ont caractérisé le roman expérimental le long de notre siècle. Les écrivains même se considérant les héritiers de Flaubert, de Poe, de Dostoïevski, de Joyce, de V. Woolf, de Kafka, de Proust, de Borges, de Roussel... et des écrivains restés quelque peu à l'écart: Julien Gracq, Boris Vian, Queneau et Céline, qui ont influencé le Nouveau Roman par leur liberté scripturale et leur richesse imaginative.

Quelques uns des écrivains qui ont été considérés, au début " nouveaux romanciers", avaient publié bien avant la guerre, c'est le cas de Samuel Beckett dont Murphy apparaît - en anglais - en 1.938 (en français en 1.946) et de Nathalie Sarraute, dont Tropismes date de 1.938, Portrait d'un inconnu de 1.948; en 1.946 Claude Simon publie Le Tricheur et en 1.947 La Corde Raide.

Rien, à ces moments, ne peut nous indiquer des relations d'influence. Chacun poursuit ses travaux séparément (Cl. Simon entreprend d'écrire ensuite un roman de facture tout à fait traditionnelle : Gulliver).

C'est entre 1.950 et 1.955 que Beckett publie Molloy, Malone meurt, L'innommable, N. Sarraute Martereau, Robbe-Grillet Les gommes et Le voyeur; M. Buttor Passage de Milan; R. Pinget Entre Fantoine et Aqapa, ... les éditions de Minuit publient la plupart de ces ouvrages, ce qui pousse la critique à parler de " l'Ecole de Minuit ". D'autres dénominations se suivent : " Chapelle de Minuit ", " Romans de la table rase ", " Romans blancs ", " l'Anti-Roman ", " L'Ecole du Regard ", " Le Nouveau Roman " finalement.

Quelques écrits théoriques des romanciers eux-mêmes n'apparaîtront que jusqu'en 1.960, (seule exception : L'ère du soupçon de N. Sarraute, 1.956). Par la publication en 1.963 de Pour un Nouveau Roman, Robbe-Grillet devient face aux rares lecteurs, chef de file du mouvement. Refusant ce rôle, Robbe-Grillet, n'en a pas moins réfléchi sur les problèmes posés par la production romanesque. Un article de 1.961, " Nouveau Roman, homme nouveau ", constitue une mise au point de son travail et devient dorénavant pour la critique spécialisée un des points sujets à discussion pour ou contre le Nouveau Roman (car une nouvelle querelle s'est produite dans l'histoire littéraire française à ce propos) (1).

(1) P. de Boisdeffre, La cafetière est sur la table, Contre le Nouveau Roman, 1.967, La Table Ronde.
J.B. Barrère, La cure d'amaigrissement du roman, 1.964, Albin Michel.

Jean-Michel Bloch, Le présent de l'indicatif, 1.963 Gallimard.

M. Mansuy et autres, Positions et oppositions sur le roman contemporain, Klincksieck, 1.971.

M. Butor ne publiera ses Essais sur le Roman que plus tard, en 1.969. Par la suite le Nouveau Roman attire les critiques (R. Barthes, Ludovic Janvier, L. Goldmann à l'Université de Bruxelles), les débats (M. Foucault dirige le débat organisé par Tel quel n° 17), les numéros des revues littéraires consacrés au Nouveau Roman (Esprit, Juillet-Août 1.958; la Revue des lettres modernes n° 94-99 : Un nouveau roman; recherches et tradition. La critique étrangère; Cahiers internationaux de symbolisme, n° 9 et 10, 1.965-1.966 (à propos des oeuvres littéraires et cinématographiques du Nouveau Roman etc..)).

Un nombre élevé de critiques qui va s'accroître encore davantage dès la radicalisation vers 1.960-1.965 des positions de certains romanciers, qui, groupés autour de Tel quel, vont constituer une deuxième génération (le "nouveau-Nouveau Roman") : Ph. Sollers, J. Ricardou, J-L. Baudry, P. Rottemberg, M. Roche... génération qui influencera quelques uns des dévanciers: Claude Ollier, Claude Simon et Robbe-Grillet principalement.

Que recouvre-t-elle donc cette étiquette adoptée par l'ensemble de la critique ? Une définition claire et concise serait souhaitable, mais nous ne sommes pas en mesure de la déceler. Car, d'une part, les romanciers parviennent difficilement à cerner leur objectif avec précision et d'autre part, les oeuvres, en dépit de leur appartenance à une même " ère du soupçon ", empruntent des voies si divergeantes que l'on arrive péniblement

à leur trouver un dénominateur commun.

M. Butor reconnaît : " la notion de roman est assez confuse. Le nouveau roman, ça désigne au fond un certain nombre d'œuvres dont on s'est mis à parler en même temps vers 1956-1957 et ces œuvres ont des relations, certainement, elles ont des points communs, mais il n'est pas si facile de savoir lesquels et les auteurs de ces œuvres sont d'âges très différents " (interview accordée à L. Peillard, 1963, cité par Réal Guellet). (1). Claude Simon ajoute : " Je n'ai jamais entendu parler d'un programme. Nous ne nous connaissions pas , et nous avions tous déjà pas mal écrit avant de nous trouver réunis aux Editions de Minuit. Je crois que ce que l'on peut dire c'est que nous nous trouvions spontanément d'accord pour rejeter un certain nombre de conventions qui régissent le roman traditionnel. Mais à partir de là, chacun de nous œuvre selon son tempérament ".

Et Robbe-Grillet : " Si j'emploie volontiers, dans bien des pages, le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école, ni même un groupe défini et constitué d'écrivains, qui travailleraient dans le même sens; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est à dire à inventer l'homme ".

(1) Les critiques de notre temps et le Nouveau Roman,
Garnier, 1972. p.9.

Après la déclaration de Robbe-Grillet, qui n'est pas sans nous rappeler l'esprit surréaliste, nous pouvons dire que ce qui unit les écrivains c'est plutôt leur point de départ, le refus du conventionnel, un désir de renouvellement et de recherche de formes romanesques. Chaque écrivain décide son orientation, chaque nouvel ouvrage remettant en cause son précédent. Mais cela n'exclut pas, bien entendu, de nombreux points de convergence, comme par exemple, selon P. -A.G. Astier (1), une certaine forme de réalisme phénoménologique, avec les procédés narratifs qui le véhiculent et, depuis 1961 surtout, une affirmation de l'autonomie du monde romanesque par rapport au monde "réel", un déplacement de l'illusion référentielle par l'illusion littérale. " Dans une oeuvre où forme et contenu s'engendrent mutuellement, la fiction invente ses propres lois. Il ne s'agit plus de savoir comment la littérature peut parvenir à rendre compte des nouvelles relations que l'homme établit avec le monde, mais de découvrir les nouvelles lois de la " natura fictionis " ".(2) De ce fait, ce roman " textuel ", inspiré par l'écriture, substitue la " bataille de la phrase " (selon l'anagramme de La Bataille de Pharsale fait par J. Ricardou) à l'expression du " moi " ou au conflit entre les personnages. L'espace romanesque sera désormais constitué par l'organisation scripturale du texte auquel ses " générateurs " donnent sa dynamique propre.

(1) La crise du roman français et le nouveau réalisme, Nouvelles Ed. Debresse, 1969.

(2) Réal Ouellet, Op. cit. p. 11.

Pas de définition donc, Pas de théorie générale non plus. On prédisait, vers 1960, la mort du Nouveau Roman par son ambiguïté et ses tendances divergentes. Cependant, en poursuivant une évolution constante, outre manifester encore une étonnante vitalité, il nous incite à porter un regard différent, voire " nouveau " sur la littérature, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'une pratique d'écriture, mais aussi d'une pratique de lecture. Examinons attentivement ce dernier aspect.

Si les néo-romanciers refusent une disposition linéaire et ordonnée à la façon dramatique, nous sommes loin de considérer leurs écrits dépourvus d'organisation, bien au contraire. Le lecteur peut même retrouver une " histoire ", en se livrant à un travail de reconstruction.

L'histoire demeure, cependant, toujours fragmentaire, puisque le but du Nouveau Roman, n'est pas de rapporter une " intrigue " dont le caractère : ferait défaut (ce qui reviendrait à un problème technique de point de vue : la subjectivité du héros focal); la finalité est plutôt de faire participer le lecteur à l'expérience du romancier en train d'écrire.

Quelle-est cette nouvelle organisation de la narration (du discours du récit) ? Elle privilégie deux aspects : la transformation du temps romanesque (effet de la disparition du récit linéaire, chronologique) et la transformation du " personnage ", qui subit un processus de dégradation physique et intellectuelle se réduisant à la catégorie de " personne " grammaticale (" je ", " il ").

0.2.2-1. LE NOUVEAU TEMPS ROMANESQUE.

Que ce soit dû au choix du sujet, tourné vers le passé, comme c'est le cas des romans de la mémoire (Butor, Simon, Beckett); ou exprimant l'hypothèse, comme les romans d'intrigue policière (Robbe-Grillet); ou à cause des techniques narratives (monologue intérieur, soliloque, " parlerie " ou " sous-conversation "; focalisation sur le personnage); ou bien par recours à la disposition symétrique ou aux répétitions des séquences, des chapitres, des différentes parties du livre, la notion de " temps " est nuancée de façon diverse. D'abord, nombreux sont les romans qui exhibent une datation (1) : des jours, des mois, des années, des heures. Mais ces indications si précises se brouillent bientôt, le romancier privilégiant à l'actualisation chronologique (passé-présent-futur), les notions aspectuelles de durée, d'itérativité, avec les modalités qui découlent de leur usage : le temps intérieur, l'habitude, la répétition, le présent d'écriture.

- (1) La modification, Quelqu'un, Les gommés, se déroulent en vingt-quatre heures. Passage de Milan se déroule de sept heures du soir à sept heures du lendemain matin. L'emploi du temps représente un an. Degrés, une heure de cours d'histoire dans un lycée. La marquise sortit à cinq heures se déroule pendant une heure au carrefour de Buci à Paris. L'agrandissement " à peine deux minutes ", le temps d'une sonnerie de téléphone. Histoire occupe les vingt-quatre heures d'une journée du narrateur. L'Herbe, une dizaine de jours. Le Vent exactement sept mois.

C'est-à-dire, nous assistons, d'une part, à une succession chronologique des événements (le temps délimite le cadre dans lequel l'histoire se déroule) : Dans La Modification, l'horaire précis d'un voyage Paris-Rome. Dans Degrés, le travail dans un lycée. Dans L'emploi du Temps, la rédaction d'un " journal ". (Même procédé dans La mise en scène). Dans Le square et L'après-midi de M. Andesmas, l'écoulement d'un après-midi.

D'autre part l'évocation que le narrateur fait du passé glisse dans son " présent ", le déformant selon les lois d'association de la mémoire : les ruptures du fil de l'histoire, le discontinu, le rapprochement brusque des sujets (La Modification, L'oubli, Histoire, L'Herbe ...). Ensuite, d'est l'abondance des scènes imaginées (hors du temps chronologique), ou reconstituées tant bien que mal au fur et à mesure des découvertes du narrateur (Les gommes) ou des brins de conversation des personnages (Le Vent), ce qui permet au narrateur de répéter, de corriger, d'apporter des légères modifications.

Finalement, le temps de l'Histoire, (la description de tableaux ou de photos anciennes) ou l'appel à la mythologie (Les corps conducteurs, Les gommes) font éclater tout ordre chronologique: le temps du récit est celui d'une activité psychique de reconstitution du réel, à la

fois remémoration et imaoination. Mais c'est surtout le temps de l'écriture de cette entreprise : " La récurrence des apparitions des mois, loin d'imiter un prétendu désordre mental, tend à des schémas arithmétiques réguliers, de complexité croissante mais de formule volontairement simple. (1). C'est ainsi que La Modification présente une structure polyphonique : " Le temps narré est découpé en périodes de plusieurs jours et les suites narratives qui leur correspondent sont soumises à une double structuration formelle et thématique ". (2). La succession chronologique ne constitue partant aucun principe d'organisation, puisque : " Introduites progressivement comme les diverses voix d'une fugue, les suites narratives s'imitent et se répondent, en canon, selon des rythmes très précis ". (3).

Même organisation complexe et musicale dans L'emploi du Temps : " Le livre est construit tout entier comme un canon , un canon au sens musical, un immense canon temporel " . (4).

Dans Passage de Milan, le principe organisateur est la simultanéité donnée dans un cadre spatio-temporel :

- (1) G. Raillard, "L'exemple", article critique en post-face à l'édition 10/18 de L'emploi du Temps
- (2) Françoise Van Rossum-Guyon, Critique du Roman, Paris, Gallimard. 1966, p. 246.
- (3) ibid. p. 249.
- (4) cf. Bothorel, Dugast, Thoraval, op. cit. p. 23.

Un immeuble parisien de six étages décrit à travers : une succession d'heures. Dans Degrés la simultanéité devient plus complexe; le roman commence comme le "journal" d'un professeur, se poursuit comme celui d'un élève, se termine comme le journal d'un deuxième professeur, mais le livre entier se dévoile finalement "projet" de description d'une classe le long d'une journée précise.

La simultanéité devient le procédé préféré aussi par Claude Mauriac (L'Oubli, La marquise sortit à cinq heures, L'agrandissement), la typographie aidant à distinguer les niveaux. Simultanéité aussi chez Robbe-Grillet (Le voyeur), qui combine - au lieu de niveaux temporels, de lieu ou de personnages différents - des symboles délateurs de l'obsession du personnage: l'anneau, la ficelle, le huit, la chambre.

Pour résumer, la structure temporelle faite de variations, de contrastes, de répétitions, d'inversions ..., exhibée dans ces oeuvres s'inspire de la composition musicale. L'arithmétique, la symétrie permettent des jeux de formes qui constituent la thématique. On parle d'"architecture", de "montage" du roman. Albérès montre que ce ne sont pas des textes linéaires, continus, mais un ensemble qu'il faut aborder selon plusieurs angles (comme les mobiles de Calder).

A côté des romans au cadre chronologique extérieur (mais grossi par le souvenir, développé par l'imagination

se déployant en espace d'écriture du fait de son retour cyclique), il existe une série de romans proprement a-chronologiques, qui tâchent de transcrire le présent continu du flux de conscience par le biais du monologue intérieur ou du soliloque : " Le temps cesse d'être le courant rapide qui poussait en avant l'intrigue, pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes décompositions " (Nathalie Sarraute, L'ère du soupçon).

La transcription de ce temps intérieur où l'on perd " la mesure de l'instant " (G. Poulet), fait des fluctuations incessantes et rapides - les tropismes - d'états en perpétuelle transformation, se heurte au langage "établi", plein de définitions et de dénominations. Comment faire accéder ces " sous-conversations " qui sans cesse se dérober au lecteur ? : " à peine cette chose informe, toute tremblante et flageolante, cherche-t-elle à se montrer au jour qu'aussitôt ce langage si puissant et si bien armé, qui se tient toujours prêt d'intervenir pour rétablir l'ordre - son ordre - saute sur elle et l'écrase " (1).

Si Nathalie Sarraute cherche à nommer l'innomé, Beckett fait parler ses personnages pour ne rien dire : Molloy soliloque (2), il évoque des souvenirs (son voyage chez sa

(1) N. Sarraute, "Ce que je cherche à faire" : in Nouveau Roman : hier aujourd'hui, vol. 2, p. 37.

(2) Les dernières phrases du roman nous révèlent qu'il s'agit en réalité d'un présent figé d'écriture : "... j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas ".

mère) plein d'incertitudes, sans arriver à reconstituer son passé, ce qui fut sa vie. Errance dans l'espace (le voyage) et dans le temps, ce qui dédouble encore avec le soliloque de Morau (parti, lui, à la recherche de Molloy). Mais l'errance dégrade, fait vieillir les personnages : En outre, la superposition des deux histoires fait penser à " une carte à jouer où s'inscrit une figure double composée de deux moitiés semblables et anti-thétiques, mais jamais contradictoires " (Ludovic Janvier, Pour Samuel Beckett). On pourrait superposer encore mille fois la même histoire, celle du genre humain.

Dans Malone meurt, Malone parle pour passer le temps en attendant sa mort. Il s'agit pour lui de se raconter " sa situation présente ", de faire " l'inventaire de ses possessions ", ou bien de " se raconter des histoires ", interrompues encore par des retours au moment présent... jusqu'à ce qu'il ne dit plus rien, instant où le livre s'achève.

L'Innommable n'est qu'une voix, une " parole " sans visage, sans corps, enfermée, obligée de dire des choses pour exister. Mais ce qui existe vraiment dans ce roman sans temps, sans personnage, sans lieu (même pas la chambre au lit de mourant), ce n'est que l'écriture.

Durée de l'innomé, " parole-vaine ", dégradation ... Ce sont quelques unes des transformations subies par la perspective temporelle, qui agonise finalement Dans le labyrinthe où l'on joue la conjugaison des verbes: " De-

hors il neige, Dehors il a neigé, il neigeait, dehors il neige ", ou la variation lexicale, " Dehors il pleut ... Dehors il fait froid. Le vent souffle... Dehors il y a du soleil ".

Négation de toute succession, le labyrinthe se fait spatial et temporel : le lecteur s'égaré dans le temps narratif.

Bref, si la déchronologie n'est pas invention propre aux néo-romanciers, c'est bien eux qui en ont fait un procédé systématique de narration poussé à l'extrême.

Simultanéité au lieu de continuité, due au besoin thématique ou aux formes de disposition des séquences (variations paradigmatiques, similitudes, oppositions).

L'écriture mime les compositions picturales et musicales pour essayer d'échapper au carcan de sa linéarité.

Aspect au lieu de temporalité. Nous plongeons dans le présent du narrateur (présent du lecteur, aussi), temps personnel dégagé du temps objectif dont la durée fait coïncider l'événement et la parole qui l'invente; ce faisant la parole s'auto-représente, se désigne elle-même comme illusion littéraire.

Mais l'abolition de la succession et de la temporalité est loin de faire songer le lecteur à la disparition du dramatisme.

Le temps romanesque passe, d'élément subordonné à l'

histoire (son cadre chronologique), à se métamorphoser en thème typique chez quelques néo-romanciers (Robbe-Grillet, Beckett, Cl. Simon, Butor) : on assiste à la multiplication des références à l'écoulement du temps (les horloges, les ombres qui se déplacent par l'effet du soleil ...) et aux effets de son passage (le vieillissement). Le temps devient obsession.

Mais si la succession temporelle n'est pas à la base de la progression du récit, comment celle-ci se produit-elle?

Les rapports de causalité sont de même exclus : les scènes se juxtaposent sans une relation de cause à effet (ce qui est particulièrement frappant dans des romans tels que Le libéra, L'inquisiteur qui portent sur un procès). Parfois c'est le changement d'identité du personnage qui brise la cohérence (La maison de rendez-vous; Projet pour une révolution à New-York); ou les répliques des dialogues qui restent inachevées (L'oubli, Les fruits d'or).

C'est le "démon de l'analogie" (G. Genette) qui fait "proliférer" le récit, aussi bien au niveau thématique (association mémorielle), qu'au niveau de l'écriture (les jeux d'association du signifiant, pensons à Entre la vie et la mort (1).

- (1) N. Sarraute montre un enfant qui aime jouer avec les mots. Il s'amuse à faire des calembours avec le mot " Hérault " (le nom du département) : héros, erre haut, héraut, R. O. etc. il imagine des représentations, et le récit se constitue.

De ce fait, les nouveaux romans apparaissent comme une organisation de variantes aussi bien thématiques que structurales. Jouant sur les caractéristiques similaires et dissimilaires des signifiés et des signifiants, on transpose les possibilités de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. On reconnaît bien sûr l'influence de R. Jakobson et de ses études sur la fonction poétique du langage (1).

Si le roman traditionnel sélectionne un "possible" en éliminant ses semblables et combine les éléments choisis dans une séquence temporelle ou causale, le Nouveau Roman promeut l'équivalence au rang de procédé constitutif de la séquence narrative. "Une disposition si particulière du discours romanesque suppose évidemment divers artifices d'organisation capables de justifier aux yeux du lecteur cette modulation sélective en successif" (2).

Ces "artifices" seront d'abord d'ordre thématique. Il existe une analogie naturelle (les rues, les carrefours se ressemblent. Pensons à Les gommes, Le voyeur, Le labyrinthe), mais aussi une analogie "artificielle" : des photographies, des affiches de cinéma, des tableaux .. etc. qui appartiennent au décor d'"histoire", dont la narration s'interrompt plus ou moins brusquement pour

(1) " Poétique " in Essais de linguistique générale.
Ed. du Seuil, Points, 1.963.

(2) G. Genette, " Vertige fixé ", in Figures I,
Ed. du Seuil. Points, 1.966, p. 85.

offrir plus spontanément la fiction offerte: les personnages sortent du tableau, et se mettent à agir. (cf. La maison des rendez-vous, Projet pour une révolution à New-York, Le labyrinthe). Le monde du réel et celui du possible se confondent. Finalement, un autre aspect de l'analogie thématique est constitué par les variantes du récit : " C'est ici (...) qu'intervient la fameuse subjectivité, qui fournit comme un alibi temporel, une justification de l'anachronisme, des ratés ou des libertés prises par le récit avec sa propre chronologie ". (1) C'est pourquoi des scènes semblables se juxtaposent, sans souci de datation : elles peuvent appartenir à un passé "réel" ou "mythique", à un présent d'écriture ou d'hallucination, à un avenir hypothétique.

Ce rapprochement des semblables qui confond les plans temporels, sans souci ni de chronologie, ni de causalité (d'où l'incohérence apparente), ni de vraisemblance romanesque (d'où la confusion du réel et de l'imaginaire), aboutit bien sûr aux transformations de la structure narrative : " Cette interférence constante entre les diverses versions " objectives " et " subjectives " de l'action a naturellement pour effet de multiplier les répétitions, les reprises, les échos, et par conséquent de souligner les différences subtiles et les ressemblances troublantes non seulement entre objets ou personnages, mais entre les épisodes même du récit. L'action ne se déroule pas, elle s'en-

(1) G. Genette, *ibid.* p. 86.

roule sur elle-même et se multiplie par variations symétriques ou parallèles, dans un système complexe de miroirs ". (1)

Divers procédés analogiques président aussi à l'organisation du récit :

- on confond les voix narratives : le narrateur devient personnage et viceversa, le " je " se transforme en "il".
- on passe brusquement d'un niveau narratif (du récit d'une première histoire) à un autre niveau (récit d'une histoire secondaire).
- on fait un usage abusif de la "mise en abyme" (2) représentant tantôt un résumé thématique (transposé dans un autre art : tableau, bande dessinée, ou bien "roman" dans le roman), tantôt un résumé du fonctionnement du récit.
- on dispose les séquences, les parties de l'ouvrage selon un retour cyclique.

Dans notre titre on ajoutait à côté de l'expression "Nouveau Roman", celle de "lecture nouvelle". Il est

(1) G. Genette. Op. cit. p. 87.

(2) Expression tirée du vocabulaire héraldique que Gide met à la mode à propos de Les faux-monnayeurs: elle désigne une partie de l'ouvrage qui contient en réduction les éléments essentiels de l'ensemble, "une sorte de modèle réduit et analogue " que l'on découvre dans le roman.

évident que. la conception du récit s'est vue bouleversée, par conséquent, une nouvelle lecture est demandée au public qui verse surtout sur le fonctionnement du récit, devenu plus intéressant que le récit lui-même.

A l'encondage précis de l'auteur doit correspondre désormais une attention accrue du lecteur pour décoder au cours de la lecture tellement d'éléments de la composition. Composition qui, rappelons-nous, passe du déroulement linéaire (métonymique) à l'accumulation analogique (métaphorique) au double plan du récit et de l'histoire.

" ... J'ai voulu ce livre et ceux qui l'ont suivi d'une lecture d'autant moins facile que leur sujet était plus attirant, pour ne pas dire plus excitant. La composition fut rigoureuse sous des apparences relâchées. Minucieux agencements. Equilibres subtils. Symétries cachées (...). Vrai jeu de patience pour lecteurs attentifs. Telles des grilles de mots-croisés, mes quatre livres, qui en font un seul, peuvent être commencés n'importe où, lus et relus dans tous les sens. Essais plus que romans. Essais romanesques, peut-être, genre à créer. Créé ... " (Cl. Mauriac, L'Aggrandissement).

Récit métaphorique, jeux de miroirs, récit " baroque " (Albérès) ... le roman se met à "fonctionner" comme la poésie. C'est vraiment le Roman du roman (Jacques Laurent), celui qui ne renvoie qu'à soi-même.

0.2.2-2. LA " PERSONNE " ROMANESQUE.

Le récit dramatique de l' "aventure" d'un personnage est bien loin de correspondre à l'organisation du nouveau roman. La notion de " personnage " résulte de même incompatible avec le but proposé :

Cependant on peut rapprocher ce genre de récit du récit policier. D'abord une atmosphère généralisée de mystère se retrouve dans la plupart des ouvrages (L'emploi du temps, La mise en scène, Les Gommés, L'inquisiteur ...), ainsi que le personnage est souvent présenté en train de mener une enquête ou bien en tâchant de reconstituer son passé. Bien des fois un récit policier mis en abyme, révèle la composition du nouveau roman (Projet pour une révolution à New-York) : les réflexions de l'enquêteur sur ce qu'il fait, les reprises de l'investigation, doublent le travail du romancier (le néo-romancier, voici son thème préféré, exhibe la réflexion qu'il apporte sur les procédés narratifs : il rend apparente la genèse du roman).

Maints facteurs rendent impossible une véritable expression dramatique : Outre " la mise en scène " du travail de l'écrivain; la disposition du récit, empêche la progression vers un but; les événements " dramatiques " - meurtre, viol - sont, d'ailleurs, donnés plutôt comme des hypothèses ou bien ne sont que suggérés; finalement les allusions au " jeu " si nombreuses au niveau de l'

anecdote et encore plus nombreuses au niveau du fonctionnement du récit, font apparaître le Nouveau Roman comme un jeu de puzzle, un jeu de marelle, une série de devinettes posées sans donner des solutions. Jeux de construction et jeux sur le langage. Le dramatisme est remplacé par les jeux de l'écriture, par une activité ludique. Procédés déjà employés par les surréalistes à la suite des théories de Freud.

Quel est le rôle à jouer par le personnage dans un récit dédramatisé ?.

Dans un récit " classique ", la notion de personnage est essentielle au roman qui prend souvent comme titre le nom du héros et raconte son " destin ". Le personnage agit, le lecteur s'identifie à lui : " Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un " caractère ". Un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte des actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain (...). Car il faut à la fois que le personnage soit unique et qu'il se hausse à la hauteur d'une catégorie ". (A. Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman).

Or, ce personnage si bien dessiné, " rien ne lui manquait, depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe veinée au bout de son nez " (N. Sarraute, L'ère du soupçon) perd de façon progressive tous ses attributs : le nom, l'aspect physique. Son passé, ses possessions... Molloy a du mal à se rappeler son propre nom; L'innomable a, dès le titre, perdu le sien. Parfois il désigne le personnage par le prénom (Robbe-Grillet), par des appellations (Portrait d'un inconnu, Moderato Cantabile) par une initiale ou par un pronom (Le " vous " de La Modification).

L'aspect physique généralement stéréotypé, ne révèle rien, il suggère plutôt l'obsession de l'observateur (La Jalousie, le Voyeur...) par la façon caractéristique de regarder, d'écouter, d'épier, mais une analyse psychologique du personnage fait défaut.

Sans antécédents, ces personnages existent la durée du roman : on ignore leur passé, ils n'arrivent jamais à le reconstituer.

Leurs biens, leurs possessions sont dérisoires (Malone meurt, le Vent).

Le personnage demeure dans l'ambiguïté, simple projection du narrateur. Ni ses gestes, ni ses propos, ni ses actions servent à incarner un type de conduite déterminée.

Ce personnage sans identité, par une série de procédés narratifs, subit maintes transformations qui abolissent finalement son existence : par exemple, il change souvent d'apparence, de sexe, d'activité d'une page à l'autre (La maison de rendez-vous); les noms se ressemblent tellement que le lecteur - parfois le narrateur même - les confond : Robeson ou Robertson; Johnson ou Jonstone; Mortin, Morin, Magnin, Marin, Marchin...

Selon la formule de Ricardou : " personne n'étant exactement soi-même, chacun est toujours un peu tout le monde ". D'autant plus que des statues, des portraits, des photos s'" animent " et doublent les personnages " vivants ", tandis que ces derniers s'immobilisant, se pétrifient. (Cl. Simon).

Mais si l'on supprime l'" épaisseur vivante " de personnage-sujet de l'action, et celui-ci n'est en somme que la projection du regard du narrateur, c'est en fait le sujet de la narration qui se trouve du coup privilégié. Après avoir été successivement " type ", " caractère ", " conscience ", le personnage n'est plus que " signe ".

Comme dit M. Zaraffa (1), la destruction du personnage est liée depuis 1920, à une crise de la personne. L'homme ne se sent plus le centre du monde, ayant perdu les certitudes qui informaient sa vie et son avenir : "Le roman du personnage appartient bel et bien au passé; il caractérise

(1) cf. Personne et personnage, Paris, éd. Klincksieck, 1969.

une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu..." alors que " l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule " (Robbe-Grillet, Pour un Nouveau Roman).

Malgré la perte de son identité et la mise en doute de son existence, les anti-personnages du Nouveau Roman ont en commun leur condition de marginaux. Que se soit des aristocrates déclassés (Cl. Simon, R. Pinget); des bonnes (Le square, Le Vent); des voyageurs de commerce - caricature du " picaro " -; des étrangers à la ville (Le Vent) ou au pays (L'emploi du temps, La mise en scène), des " coloniaux " (La jalousie), des juifs... ou bien des individus malades, des sadiques, des intellectuels ratés - souvent l'écrivain qui n'arrive pas à achever le roman qu'il prétendait faire - (Le planétarium, Les fruits d'or); des individus qui hésitent tout le temps, (La modification, L'emploi du temps, Degrés, Martereau, Le Vent ...).

Bref, ces anti-personnages sont, tous, des déplacés. D'autant plus qu'ils nous sont présentés la plupart des fois de façon indirecte, mêlés à la description du cadre, puisque ce qui attire vraiment l'attention du narrateur ce sont les objets qui le côtoient. (Nous reviendrons sur cet aspect par la suite).

Et pourtant, dans le récit apparemment dramatisé, l'anti-personnage constitue un noeud de significations pour le lecteur qui, faute de s'identifier à lui, peut tout de même essayer de l'interpréter au travers de ses

actions: regarder, imaginer, subir des échecs divers.

Pour les néo-romanciers (à la suite des existentialistes) le "regard", le "point de vue", ne constitue pas seulement un aspect thématique, mais un problème de composition: ici, nul s'en doute, c'est du problème de la description-objectale ou phénoménologique qu'il s'agit.

Une rondelle de tomate, une cafetière sur la table, une planche anatomique, une bouche d'incendie, un jouet mécanique, une machine agricole, une chaise ou une table dans un café, une boîte de cigares, les objets sont décrits avec minutie malgré leur insignifiance. De façon délibérée on élimine tous les détails anthropomorphiques, on ne retient que des formes, des volumes, des couleurs. Privés de toute résonance psychologique, les objets sont là, vus du dehors, décrits en surface.

A côté de ces descriptions qui visent à amenuiser la présence du personnage du fait que les objets les plus banals existent isolément, sans plus, nous relevons un procédé de description qui renvoie de façon indirecte au narrateur: le choix des objets décrits, l'angle de vision, l'importance des effets de miroirs, des visions réfléchies, des jeux d'ombre et de lumière... nous révèlent des états psychologiques variés (état de veille ou de demi-sommeil, angoisse, méfiance, dégoût, ennui, hallucinations). La description remplace ainsi la narration, en apportant tous les indices des actions, des états qu'on ne nous raconte pas directement.

C'est la façon de "regarder" du personnage-narrateur-même s'il reste anonyme qui nous suggère une "histoire", une "ambiance", un "décor".

Mais surtout le narrateur imagine: à partir de la "vision" d'un objet: que d'analogies, d'oppositions, d'hypothèses nous sont rapportées... qui nous éloignent finalement de la chose vue! (Pensons à Dans le labyrinthe).

Bien que la description se constitue par association de sons, de formes, de couleurs... étant surtout une entreprise poétique, un jeu de langage (1) qui ne renvoie pas du tout à un sens extérieur, à une possible anecdote, le nombre de variantes sur un même thème parvient à "créer chez le lecteur une sorte d'hallucination poétique qui le fait pénétrer dans un monde fantastique, de type kafkaïen!"(2)

Les visions, les cauchemars, les rêves du narrateur nous sont transmis en même temps que sa condition d'infériorité, et du sentiment qu'il en a: nous avons déjà remarqué comment les personnages sont soumis au passage du temps. C'est au travers de leur décadence physique et psychologique que le narrateur nous transmet son angoisse de la mort.

(1) Robbe-Grillet nous présente un objet et nous fournit le lexique possible pour le qualifier entre parenthèses. Au lecteur de choisir et de développer " sa " description.

(2) N. Bothorel, F. Dugats, J. Thoraval, op. cit. p. 112.

Notons d'ailleurs que plusieurs romans rendent compte explicitement d'une affaire judiciaire, d'un interrogatoire (Autour de Mortain, L'inquisitoire, Le libera), dont se dégage un sentiment de culpabilité et de doute. Bien que la mise en accusation, la culpabilité, le châ-timent ne prennent pas toujours un rattachement à l'appareil judiciaire, maints romans nous présentent les réflexions amères du personnage (La modification, L'emploi du temps), ses remords, (L'oubli, L'agrandissement); les trous de mémoire, l'incohérence des débits nous font songer parfois à la culpabilité du personnage; mais souvent celui-ci n'a que des remords imaginaires : les personnages de Beckett expient une faute dont ils ont tout oublié (le péché originel ?). De toute façon, le personnage du Nouveau Roman souffre persécution, est acculé au désespoir... et à toutes sortes d'échecs : l'échec sentimental (Portrait d'un inconnu, La modification, La jalousie, Martereau, Le planétarium, Quelqu'un ...); l'échec dans les actions de sa vie quotidienne, ou de ses projets; l'échec au niveau de la connaissance (la quête impossible de la vérité, du passé...); l'échec de l'écrivain surtout : les allusions aux difficultés auxquelles se heurte le narrateur dans son travail se multiplient. Tantôt ~~est~~ la mémoire qui se brouille (Deqrés, L'emploi du temps, Quelqu'un); tantôt l'impossibilité de demeurer " objectif ", de trouver le mot juste, ou bien il s'interroge sur ses recherches techniques. Les réflexions sur le roman se manifestent déjà chez Beckett : Molloy,

Moran et Malone sont aussi des narrateurs de leurs aventures : ils se sentent mauvais observateurs, ils ironisent sur leur style, doutant sans cesse de ce qu'ils racontent. Réflexions qui constituent le thème central de la plupart des ouvrages " textuels " (Ph. Sollers, Drame - le titre est bien évocateur des difficultés d'écrire -.

Nous pouvons ajouter, pour venir à bout des intentions du Nouveau Roman et de son héritier textuel, que l'effort d'abolition des contraintes narratives conventionnelles et de leur substitution par d'autres (la répétition, certains procédés descriptifs, intertextualités) tout aussi conventionnelles, du moins pour ce groupe d'écrivains, n'empêche le lecteur de construire son propre mythe : le Nouveau Roman élabore au moyen de sa pratique de langage une structure narrative, une forme esthétique, au service d'une thématique en accord avec notre temps.

En essayant d'échapper à l'"illusion représentative", le roman devient plus " mimétique " qu'auparavant, qu'il se voulait " réaliste " (1).

Il se peut que les efforts des écrivains textuels pour élaborer un roman différent et rechercher un lecteur dis-

(1) cf. à propos de la "mimésis" grammaticale, littéraire, etc. G. Genette, Mimologiques, Paris, "Poétique", Seuil, 1976.

tinct aussi (suivant les propos de Valéry.), soient vains. L'essence du roman demeurant encore celle de servir de " miroir ", d'exemplification de l'homme et de l'écrivain ... C'est Sollers qui apporte le dernier mot : en effet, le livre achevé est propriété du lecteur, à lui seul de l'interpréter, même s'il ne fait que le récupérer pour l' " idéologie dominante " .

0.3 CLAUDE SIMON DANS L'ÉVOLUTION

DU GENRE ROMANESQUE .

0.3-1. LES LIVRES ET LES JOURS.

Né en 1.913 à Tananarive (Madagascar), Claude Simon fait ses études à Paris, qu'il poursuit à Oxford, puis à Cambridge. Après avoir pris parti pour les républicains espagnols dans la guerre civile, il est mobilisé en France l'année 1.939 dans un regiment de cavalerie, fait prisonnier par les allemands, en 1.940, il parvient à s'évader fin Octobre. Tout de suite après il termine son premier roman, Le Tricheur, qui ne sera publié qu'en 1.945, aux Editions du Sagittaire.

Résidant à Paris, il séjourne néanmoins de longs mois à Salses, dans les Pyrénées-Orientales. Depuis 1.960, à la suite de l'obtention du prix littéraire décerné par la revue L'Express pour son roman La Route des Flandres, sa vie est axée sur son travail d'écrivain. Histoire reçoit le prix Médicis en 1.967 et en 1.970 l'Académie allemande de Darmstadt choisit la traduction de L'Herbe (Das Gras), comme le meilleur livre du mois de Novembre. A partir de 1.971, c'est à la critique littéraire française de s'occuper de son évolution littéraire. De nombreuses revues spécialisées et des colloques lui sont consacrés en entier, surtout lorsque Jean Ricardou - qui le

considère comme un des devanciers du Nouveau Roman- l' invite à se joindre aux débats théoriques organisés à ce sujet (1).

La critique étrangère s'occupe en détail, aussi, de l'évolution de sa production romanesque (2).

Et voici, à quelques détails près, tout ce que Claude Simon laisse connaître sur sa vie.

Pourtant, c'est l'évidence même, des chapitres (et des romans) sont écrits sous la dictée de ses souvenirs et de ses expériences. Nous pensons notamment à La Corde Raide, Le Sacre du printemps, Histoire, Le Palace, qui abordent les aventures menées à Barcelone, lors de la guerre civile; de même La route des Flandres a été inspirée par sa participation à la conflagration contre l'Allemagne.

L'oeuvre de Claude Simon offrirait d'ailleurs un champ notable pour l'exercice de la critique psychanalytique, qui releverait certainement l'importance de l'enfance et de l'érotisme, véritables "fantasmes" autour desquels gravite, en fait, une grande partie de sa thématique. Mais, comme Valéry le soulignait, la curiosité biographique peut être nuisible, puisqu'elle nous détournerait facilement de l'étude approfondie de l'oeuvre en soi.

- (1) Cf. le n° 31 de la revue Entretiens, 1972; le Colloque de Cerisy-la-Salle, 1975, et Le Nouveau Roman: hier et aujourd'hui, 1972.
- (2) Voir l'abondante bibliographie présentée par la Revue des Lettres Modernes n° 94-99, 1964, sous le titre "Un nouveau roman? Recherches et tradition".

Notre propos s'éloigne aussi bien d'une critique psychanalytique que de toute critique idéologique.

Certes, avec ironie amère, l'écrivain ne manque pas de nous avertir sur ce qu'il pense de l'homme, de la guerre, de l'art, bref : sur l'absurdité de la vie.

Après avoir lu La Corde Raide, nous avons fait le tour de ses réflexions... Il n'y a pas d'évolution sur ce point là, aucun changement (on n'est plus dans le temps d'un Anatole France). Idées et sentiments sont en réalité accordés à leur temps : l'heure de la passivité s'est installée, une fois dépassée la situation qui favorisa les thèses existentialistes de l'engagement. Claude Simon prend précisément plaisir à tourner en dérision toute philosophie de l'"Acte" : par exemple, Louis (Le Tricheur, p. 243) s'écrie .

" Mais c'est bien de ça qu'il s'agit ! ou bien de savoir si moi je le veux, et si je peux ou non, ah ! mais alors, mais alors... Maintenant. Rien qu'un acte, vouloir ma main retrouvant le geste primitif. Sa sale figure de salaud satisfait ! Mais j'imagine que les actes suffisent à s'engendrer d'eux-mêmes, il y a bien quelque chose qu'on appelle la génération spontanée ou je ne sais quoi, sans fils ni père, naissant, vivant et s'éteignant, sans avoir le temps de se regarder frapper ni mourir " .

C'est aussi dans Le Sacre du Printemps (p. 265) :

" Et voilà qu'un beau jour j'ai découvert que je m'étais payé quelque chose (...) que ne pouvait pas s'offrir un docker qui probablement avait des meilleures raisons que moi, des raisons qui n'avaient, elles, rien de gratuit, pour désirer aider ses semblables de Barcelone à traverser la rue où ils étaient engagés, et qui pourtant était

obligé de demander quadruple salaire pour transborder des caisses d'armes justement à destination des dockers de Barcelone, Je ne m'étais pas payé le luxe d'une voiture, mais je m'étais offert d'être un révolutionnaire de luxe, tu comprends ? C'était ce que tu voudras : peut-être le Diable (...) Peut-être avais-je trop lu Nietzsche, espéré, cru, rêvé corriger le sort, et ainsi triché ".

Amère réflexion celle de ce roman où les générations s'affrontent mais se ressemblent étrangement : L'étudiant-révolutionnaire-de-luxe de jadis, devenu père-résigné devant ce fils qui veut mener "sa" vie de faux étudiant pauvre ("mais tu n'est pas vraiment pauvre"), faussement amoureux ("car tu n'est pas vraiment amoureux"), faussement innocent ("car tu savais très bien ce que tu faisais, et pourquoi tu le faisais...") (p.276)

Ces premiers romans Le Tricheur, La Corde Raide, Gulliver, Le Sacre du Printemps combinent les mêmes éléments : la mauvaise foi (pensons à Louis quittant son amie pendant qu'elle dort, ou tuant le curé subrepticement s'arrêtant " comme pour pisser ") ; une jeunesse d'après guerre qui agit avec la même violence et surtout la même absurdité que ses géniteurs (cf. Gulliver) ; et par dessus tout le hasard (pensons à Bernard prêt à tout pour une bague qu'il croit volée, quand il l'a simplement égarée au fond de sa poche...)

La mise en scène des "anti-héros", la dénonciation de l'hypocrisie, de leur naïveté ou de leur ridicule

face à un destin médiocre et farceur, cette conception de l'homme à la fois victime et coupable, nous semble en somme assez banale : c'est le sentiment de toute une époque déçue. D'autres l'ont mieux exprimé... apparemment, semble-t-il. Claude Simon, même, ne manque pas l'occasion de blâmer ses oeuvres de jeunesse. Il s'écrie à propos de La Corde Raide : " (le roman) m'agace par un ton d'assurance et de provocation qui tient aux circonstances dans lesquelles il a été écrit et l'âge que j'avais alors. Lorsque l'on est jeune on n'est pas très sûr de soi ni des choses, et l'on éprouve le besoin de se rassurer " (1) et à propos de Gulliver : " désorienté par les critiques qui avaient accueilli Le Tricheur, peu sûr de moi, j'ai cherché alors à prouver - entreprise absurde ! - que je pouvais écrire un roman de facture traditionnelle. Excellente et fertile erreur au demeurant, le résultat était édifiant : je ne pouvais pas ! ". (2)

Aussi faudrait-il, peut être, considérer la production romanesque de Claude Simon depuis Le Vent, qui, du reste, face à la tonalité des livres antérieurs, inaugure la façon " nouvelle ".

Tout nous y invite. La " nouvelle critique " d'abord, qui fixe son attention sur les procédés de " bricolage " du langage. Et surtout, l'écrivain lui-même lorsqu'il insiste sur les motivations " profondes " qui le poussent à écrire :

(1) cf. Entretiens n° 31, p. 16

(2) ibid, p. 17

" Ecrire pour représenter (...) m'apparaissant de plus en plus douteux (...) je crois qu'on écrit avant tout pour écrire - cet étrange plaisir solitaire -, comme un peintre peint avant tout pour disposer des couleurs sur une surface "; ou bien quand il fait référence à ses oeuvres : " C'est seulement en écrivant Histoire que j'ai commencé à avoir une conscience plus nette des pouvoirs et de la dynamique interne de l'écriture et à me laisser guider plus par ce que l'écriture "disait" - ou découvrait - que par ce que je voulais lui " faire dire " - "ou recouvrir" - " (1).

En dépit de sa détermination " à laisser l'écriture et la pensée suivre leur propre trace (...) car il y a une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadence de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, " figures ", tropes - car notre langage ne s'est pas formé au hasard) (...) logique selon laquelle doivent s'articuler ou se combiner les éléments d'une fiction, (...) en même temps, fécondante et par elle-même engendrante de fiction " (2); malgré son obstination à "vider"

(1) Déclaration qui n'est pas sans nous évoquer celle de Valéry dans Mémoires d'un poète : "Si donc l'on m'interroge, si l'on s'inquiète (...) de ce que j'ai "voulu dire" dans tel poème, je réponds que je n'ai pas "voulu dire", mais "voulu faire" et que ce fut l'intention de "faire" qui a voulu ce que j'ai "dit"..."

425 Cl. Simon, " La fiction mot à mot " in Nouveau Roman: hier, aujourd'hui p. 78. C'est nous qui soulignons.

de toute intention idéologique sa production romanesque :
" Si je compare ce ferment qu'étaient mes intentions premières avec ce qui, finalement, grâce à cet ensemble de contraintes, s'est produit au cours de mon travail, je suis de plus en plus à même de constater à quel point ce produit élaboré mot à mot va finalement bien au delà de mes intentions " (1). Nonobstant nous décelons dès son premier roman Le Tricheur, toute une problématique qui se maintiendra jusqu'à son roman le plus récent Leçon de Choses.

Nous insistons sur ce point-ci : l'oeuvre de Claude Simon commence avec Le Tricheur, et non avec Le Vent (2). Bien que ce qui centre vraiment notre intérêt soit la rupture de ton qui a permis d'inaugurer la " façon " Nouveau Roman, seulement si nous envisageons toute l'oeuvre en perspective nous pouvons apercevoir en quelle mesure un changement de modalité narrative s'est imposé par un besoin d'expression. En réalité ces procédés de narration déforment pour mieux illustrer une même thématique.

(1) Ibid, p. 97.

(2) Voir à ce propos, Ludovic Janvier, " Vertige et Parole dans l'oeuvre de Claude Simon " in Une parole exigeante : Le Nouveau Roman, 1964.

O. 3-2 LE PROBLÈME DES SOURCES

Nullement réductible à une forme simple, l'oeuvre de Claude Simon évolue de livre en livre et se met, en tout moment, en question. Chaque roman constitue une évolution à l'égard de son précédent, ainsi qu'il porte une réflexion sur le roman en général. L'ensemble de la production peut être considéré donc comme une suite de transformations dans un même sens, puisqu'il épure progressivement une esthétique qui parvient à se poser en thème principal (une théorie implicite du roman); mais nous pouvons considérer également l'oeuvre de Simon comme cyclique, du fait de l'éternel retour des motifs, de la disposition circulaire des "romans de la mémoire", de l'analogie et de la répétition généralisées. En dépit précisément de l'ouverture sur l'infini que présuppose cette généralisation de l'analogie et de la répétition (accentuée par les nombreuses mises en abyme; de même que par la numérotation des pages: certains romans n'ayant même pas leur dernière page numérotée), l'oeuvre de C. Simon forme un ensemble clos (sa production, naguère très régulière, est interrompue depuis 1975), puisque condamné à rabâcher sans cesse inutilement ou fastidieusement sur ce qui a été déjà dit. Pour

éviter de revenir sur des aspects ressassés, le romancier préfère d'abandonner la plume, certainement moins à cause d'une défaillance de son imagination, que parce qu'il est sans doute allé jusqu'à la limite du possible.

C. Simon a-t-il une voix propre? . Nous pourrions soutenir le contraire, puisqu'il passe du roman objectif au roman subjectif, du roman existentialiste au nouveau roman et au roman textuel, puisqu'il emprunte de façon systématique les procédés poétiques du récit surréaliste..., comme s'il négligeait de parler de sa propre voix et préférerait les rôles de composition. En fait il bénéficie des successives vagues littéraires qu'il sait adapter à ses desseins avec finesse. La parodie suppose des modèles -ou plutôt des cibles- à tourner en dérision, et d'autre part, un ensemble de procédés pour y parvenir.

La première étape romanesque de C. Simon, que nous allons appeler l'étape du roman d'action (1), tire ses sujets du roman existentialiste, tandis que, côté technique, se réclame de l'architecture de Les Faux-Monnayeurs

(1) Romans d'action, car le héros -l'anti-héros- va à la conquête de sa personnalité: Le Tricheur, 1945; La Corde raide, 1947; Gulliver, 1952; Le Sacre du Printemps, 1954.

C'est ainsi que Simon combine la diversité des points de vue avec les mises en abyme thématiques afin de souligner et la complexité et la contingence de la vie réelle et l'idée que l'histoire se répète de génération en génération; Simon multiplie également les personnages et les récits secondaires venant tous s'intégrer dans le récit principal, axé sur ce personnage-archétype du XXe. siècle: l'adolescent. Comme Gide, Simon met en scène un héros-égoïste, plein d'idéaux rêveurs, révolté contre la génération de ses parents dont il refuse d'adopter idéologie (1) et morale (2). Mais, s'il cherche à se créer une doctrine qui lui fournisse une sorte de sécurité, c'est parce que son attitude morale naît du refus de la réalité de la vie quotidienne, dont la médiocrité le dégoûte, mais la relativité l'effraye. Les diverses histoires rapportées nous font parfois penser aux romanciers moralistes du début de siècle (Jean Schlumberger, par exemple) : le héros obstiné dans la recherche de la

- (1) Louis, son père ayant été dans les armes, méprise cette carrière; Bernard blâme le côté révolutionnaire-de-luxe de son père adoptif; Marx déteste les affaires auxquelles son père dédia sa vie. Tous raillent les principes religieux appris à l'école et détestent le milieu familial, puisqu'ils s'en évadent.
- (2) Louis hait sa mère, trop fidèle au souvenir de l'époux décédé; Bernard accuse sa mère, veuve, de poursuivre sa vie de femme aux côtés d'un autre homme; en se considérant fils légitime, quoique non désiré, il aurait préféré d'être bâtard, mais fils de l'amour. Ce sentiment de trahison maternelle lui fait évoquer à plusieurs reprises le drame de Hamlet.

virilité et dans la fidélité à soi (1), avec une application intérieure à poursuivre une certaine direction qu'il a préalablement choisi: c'est plus une question d'amour propre qu'un désir de dominer le monde ou d'affirmer son pouvoir en triomphant des obstacles extérieurs.

Toutefois nous pouvons lire ces romans comme une parodie de "l'être-pour" sartrien. Ces héros, ayant à faire leur être, ont beau quitter leur passé pour construire leur avenir, le présent les fait prendre conscience de l'absurdité d'une telle tentative, car la vie n'est dominée que par le Hasard et le Mal. Beaucoup plus proche de L'Etranger que de La Nausée (2), Simon nous parle d'un homme-en-situation -c'est-à-dire, pris dans les pièges du contingent-, un vrai salaud (selon la terminologie sartrienne) à cause de sa mauvaise foi, puisqu'il triche toujours, en cherchant à s'évader au moyen de la boisson, du jeu ou de l'amour (3).

C'est surtout le narrateur de La Corde raide qui exprime le mieux le désarroi de l'homme et de l'artiste, puisque l'art se plaît à ordonner ce qui ne sera jamais réductible à des buts logiques.

- (1) De là qu'il revienne sans cesse au passé qui le hante, afin de comprendre le fouillis de la vie et de se connaître lui-même. Ce retour sur ses souvenirs dévoile la confiance naïve du héros en l'existence d'un rapport logique cause-effet.
- (2) Louis tue le curé au moment où il n'y pensait plus, à cause du malaise provoqué par la chaleur.
- (3) Seulement Marx, dans Gulliver, se suicide, une fois que ses tentatives d'oubli ont été décevantes.

Le Vent porte en épigraphe une sentence de Paul Valéry qui résume précisément l'esprit de La Corde raide: "Deux dangers ne cessent de menacer le monde: l'ordre et le désordre".

Dans sa deuxième étape romanesque (1), Simon décompose l'esthétique conventionnelle du roman. En suivant les innovations des écrivains anglo-saxons, il s'attaque à la temporalité narrative et à la notion de personnage traditionnelles, ce que fera également une série de romanciers "nouveaux" par la suite. Les "romans de la mémoire" de Simon deviennent le miroir d'un monde en décomposition: Simon, comme Céline, impose son intuition amère du monde pour la vision grotesque qu'il en a, si bien Céline dénonce d'un ton passionné dans le but de bouleverser son lecteur, tandis que Simon constate simplement -à la façon d'un inventaire, cf. Le Palace- un état de choses contre lequel aucune réaction n'est possible. Ces romans, qui participent des caractéristiques du roman-cycle (il s'agit bien de la décomposition d'une famille à travers la vie de ses membres) et du roman historique (Simon réussit un tableau de Barcelona pendant l'été 36, en recréant l'atmosphère historique au moyen de détails pittoresques), sont toujours rétrospectifs: le héros narrateur, après avoir démontré son inca-

(1) Le Vent: tentative de restitution d'un retable baroque, 1957; L'Herbe, 1958; La route des Flandres, 1960; Le Palace, 1962; Histoire, 1967.

pacité à saisir le moment présent, se tourne vers son passé: loin des effets de la mémoire involontaire, son travail de reconstitution est conscient, lent et recherché, mais il parvient d'autant moins à saisir cette vérité qui se dérobe ou se transforme (pensons aux litanies du "comment était-ce ? " ou " comment savoir ?" qui se trouvent répétées au long des récits). La mise en exergue d'Histoire est bien significative du résultat obtenu: " Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux" (Rilke).

Simon se réclame de Marcel Proust: il adopte son agencement du récit (le récit itératif, la scène rallongée, la progression par analogie, la disposition à la fois linéaire et circulaire...) et la structure de sa phrase..., pour obtenir précisément le contraire de Proust: une vision non synthétisante du personnage. A partir du personnage décrit et défini dans l'Herbe et jusqu'à la personne ("Je") d'Histoire, Simon effectue un travail graduel de décomposition du personnage et de son histoire. Cependant parallèlement à ce travail d'anéantissement, le narrateur se livre à son imagination, quoiqu'imbue du sentiment d'échec. Dans le sillage de Céline, les descriptions deviennent hyperboliques et symboliques (nous y retrouvons le thème de "la Mort-en-marche"). Pour échapper à l'angoisse, il fait appel,

aussi, à la rêverie érotique ou à la fantaisie (la mise en spectacle des personnages, les bestiaires, la mythologie), pure création verbale, jeux de mots qui ne parviennent jamais à déguiser la réalité, bien qu'ils en viennent à constituer un thème nouveau: " la mise en relief de la fiction littéraire", thème qui était déjà apparu dans La Corde raide, et qu'à côté des autres thèmes ("la Mort-en-marche" et "l'Histoire-subie") tient à devenir fondamental; il le sera effectivement dans la troisième étape romanesque de L. Simon.

Les nouveaux romans de Simon présentent une structure particulière (le récit métaphorique), motivée non par le désir d'ordonner le désordre, mais par le besoin de faire plus vrai (montrer ce désordre); la parodie de l'allégorie du voyage (dans sa double version: quête et introspection) dévoile bien une vision, une saisie personnelle, du monde, mais conduit à une interrogation sur les procédés et les buts de la littérature, qui mène directement aux problèmes de l'écriture et à l'arbitrariété du récit.

L'étape textuelle de Simon est l'aboutissement logique de la décomposition du monde romanesque et de son personnage (1). Nous passons de la focalisation interne

(1) La Bataille de Pharsale, 1969; Les Corps Conducteurs, 1971; Triptyque, 1973; Leçon de choses, 1975.

à la focalisation externe, ce qui implique la disparition de toute phénoménologie. Pourtant le récit, loin d'être objectif, devient une abstraction et nous fait songer au roman pur prôné par Gide. A côté de certains procédés empruntés, par exemple, à Faulkner (la désignation du personnage par l'initiale), Simon adapte les recherches textuelles, notamment les combinaisons de symétrie et les relations d'intertextualité et d'autotextualité: pensons à la réécriture des textes de Valéry, de Proust et de Heidegger, dans La Bataille de Pharsale; du reste, avec ces pastiches, c'est sa propre réécriture qu'il nous apporte, puisqu'il reprend ses thèmes, quoique dégagés de toute relation à un personnage concret et à son histoire. En brisant l'"illusion réaliste" et en élaborant un récit axé sur la logique du signifiant, Simon continue à parodier la littérature: sa mise en oeuvre d'un récit privé de sujet se prête à l'ambiguïté de la double interprétation: jeu verbal, bien entendu, qui se transforme, cependant, en un véritable roman pur, puisque privé d'éléments romanesques, faisant appel à des notions essentielles (Eros et Thanatos), référées à une sur-réalité (l'Être et le Néant). S'agit-il d'une manière de démasquer les prétentions textuelles, leur imposture ?

Il s'agit tout de même de faire de la littérature

en ironisant sur la propre littérature. En fait, l'oeuvre de Claude Simon résume -au moyen d'une esthétique profondément originale, si bien ses éléments constitutifs sont empruntés aux autres écrivains-, résume donc l'état d'esprit de fin de siècle. Le ton même avec lequel Simon proclame la déshumanisation est discret, comme s'il n'aurait jamais cru à des possibilités de salut ni artistiques ni pratiques, comme si le seul projet organisé était celui de la Mort-en-marche, comme si le but de la littérature n'était précisément que de nous le rappeler.

1.1 TERMINOLOGIE ET MÉTHODES D'ANALYSE AU NIVEAU DU DISCOURS

1.1-1. LE SIGNE LINGUISTIQUE : Quelques considérations théoriques.

Ferdinand de Saussure, dans son Cours de linguistique générale (1916), revient, encore une fois, sur l'ancien débat des mots et des choses. Il reprend la conception dualiste héritée des stoïciens, maintenue au long du XVIIe. et du XVIIIe siècles, qu'il redéfinit en la dotant d'une formule nouvelle: le langage est " arbitraire ".

Au centre de sa réflexion sur la nature et le fonctionnement du langage, F. de Saussure plaçait le signe linguistique, association d'un concept ou signifié et d'une image phonique ou graphique, le signifiant. En éliminant la possibilité d'une relation naturelle entre le signe et la " réalité " du monde, Saussure établit la nature arbitraire du signe linguistique. Cependant, il parle de sa valeur différentielle par rapport au système. Ce sont les relations " in absentia " (d'opposition ou paradigmaticues) qui impliquent l'idée de motivation intralinguistique: le signe linguistique est donc arbitraire mais motivé.

Après avoir décrit l'organisation des signes dans le système de la langue, selon leur valeur positionnelle (au lieu de les considérer isolément ou dans une perspective purement diachronique), Saussure considère ce système comme un instrument de communication qui permet d'exprimer un message qu'un destinataire adresse à un destinataire.

Nous avons déjà la définition de la "parole" (l'acte individuel de l'énonciation) et du discours ou énoncé qui s'exprime. C'est alors que F. de Saussure envisage l'idée d'une science de la signification - la "sémiologie" (ou "sémiotique" de nos jours) dont la linguistique constituerait une partie -, qui grouperait les études sur les divers systèmes de signes. Faute de temps, assurément, il n'a pas pu la développer.

A sa suite, l'étude des signes linguistiques s'est avant tout portée vers la paradigmatique. Il a fallu attendre l'influence des théories de l'information pour que la structuration syntagmatique ait été abordée. Sous cette perspective le signe n'est pas pris pour ce qu'il est dans l'organisation de la phrase qui le contient, mais pour ce qu'il veut dire dans une situation de discours concrète.

D'autre part, la chaîne signifiante qui, lors du processus de communication, circule entre locuteur et auditeur (ou entre écrivain et lecteur) offre des longueurs variables. Le prolongement et le développement de la linguistique permet de faire éclater le cadre traditionnel de la

phrase et replace tous les problèmes linguistiques dans l'énoncé " texte ", défini comme " une succession significative de signes linguistiques entre deux ruptures manifestes de communication ".(1)

La considération des conditions d'élaboration du discours nous éloigne de l'exploration du domaine sémiotique recherché par Saussure, tout en nous invitant à dépasser les limites de l'opposition " langue-parole " pour souligner les fonction du sujet dans l'instance d'énonciation.

L'attention portée par les linguistes à l'acte individuel d'utilisation de la langue (nous reviendrons par la suite sur ce point-ci, remis en question de nos jours), concerne tout d'abord l'énonciation parlée, pour s'intéresser aussitôt aux réalisations écrites. Jakobson s'applique au " discours littéraire ".

1.1-2 LA NOTION DE DISCOURS : Énoncé et énonciation.

Si nous considérons le discours moins comme "message" à apprendre, que comme processus d'énonciation, nous ren-

(1) cf. Harald Weinrich, Le Temps, 1964, trad. 1973, Paris, éd. du Seuil, Coll. " Poétique ", p. 13

trons de plein-pied dans ce que les linguistiques appellent " la structure de la communication " .

En suivant Roman Jakobson et Emile Benveniste, l'étude de la langue " comme activité manifestée dans des instances de discours ", se substitue à celle structuraliste qui interprétait la langue " comme répertoire de signes et système de leurs combinaisons ". (1)

Il est nécessaire de distinguer l'énoncé (le discours) de l'acte d'énonciation qui le pose; c'est-à-dire, la trace du sujet dans son énoncé comprend, en plus des aspects informatifs et descriptifs, un aspect performatif (l'orientation sur un destinataire). (2)

L'originalité des théories linguistiques de Roman Jakobson réside dans l'intérêt qu'il a porté au discours

- (1) cf. E. Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation " in Langages, 17, où la définition de l'énonciation " la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation " diffère de la " parole " saussurienne, " texte de l'énoncé " (non l'acte producteur de l'énoncé)
- (2) Benveniste (ibid) envisage l'énonciation dans le cadre formel de sa réalisation, en considérant l'acte qui introduit le locuteur (" avant l'énonciation " la langue n'est que la possibilité de la langue, après, la langue est effectuée en une instance de discours "); la situation où l'acte se réalise (" Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire "); et les outils grammaticaux qui accomplissent l'acte (verbe, pronom, et déictiques).

littéraire: à la suite des travaux du Cercle de Prague définissant la langue " comme un système de moyens d'expression appropriés à un but " (1), R. Jakobson considère les facteurs de fonctionnement du langage dans l'acte de communication en vue de répondre à la question: qu'est-ce qui fait d'un message verbal une oeuvre d'art ? "...(puisque) la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique " (2). Propos qui se trouve exprimé aussi par Valéry: " La littérature est, ne peut pas être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage " (3). C'est ainsi que le langage devient modèle de structuration à appliquer pour l'étude du discours littéraire.

Pour Jakobson chacun des six facteurs constitutifs de l'acte de communication donne naissance à une fonction linguistique différente: " Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (...), contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé; ensuite, le

- (1) C. de Prague. Thèses de 1929, in Change, 3, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 23.
- (2) cf. le chapitre "Linguistique et Poétique" in Essais de linguistique générale, p. 210.
- (3) cité par T. Todorov, "Langage et Littérature" in Poétique de la Prose, p. 33.

message requiert un contact, un canal physique en une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication " (1)

Toujours d'après Jakobson, la structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante. Lors de l'envisagement de la fonction poétique nous reviendrons sur cette affirmation que Riffaterre modifie quelque peu.

Benveniste complète le cadre formel de l'énonciation posé par Jakobson et établit une théorie discursive qui considère le sens comme produit des significations, des intentions et des conventions sociales.

Voyons quelques précisions sur les modalités propres au phénomène de l'énonciation.

La fonction émotive représente la place occupée par le destinataire par rapport au contenu de son discours. Quels sont les éléments qui vont nous révéler le degré d'émotivité du sujet à l'égard de ce dont il parle?. Il y a évidemment les interjections, les exclamations, les assertions; ainsi que des nombreux termes "modalisateurs" (comme les adverbes d'opinion: "peut-être", "sans doute", "plutôt", etc...) qui dévoilent la subjectivité d'un énoncé. Mais ce sont surtout la notion de "personne" et l'

(1) R. Jakobson, op. cit. p. 214.

actualisation verbale qui constituent le centre des recherches de Benveniste.

Les pronoms personnels caractérisent ce qu'il appelle "les instances de discours": "les actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur" (1).

Le "je" employé par le destinataire fonde la subjectivité dans le langage, car il préside aux relations des différentes personnes dans l'instance du discours. "Je" terme linguistique qui ne peut être identifié hors du moment où il est émis, se comprend uniquement à l'intérieur de la relation discursive qui l'oppose au "tu", dans la situation de dialogue. Le dialogue implique en réciprocity que "je" devienne "tu" dans l'allocution de celui qui, à son tour, se désigne par "je".

"il" surgit dans l'énoncé hors du rapport "je-tu". Contrairement au "je" qui énonce, au "tu" auquel "je" s'adresse, qui sont des manifestations uniques, bien que réversibles, "il" se réfère à ce qui est placé hors de l'allocution (soit une personne, soit un objet).

Cette "non-personne" caractérise une énonciation "objective", qui ne renvoie pas à l'instance de discours où elle se trouve énoncée, bien qu'elle n'existe que par opposition au "je" du sujet qui, l'énonçant, la situe comme "non-personne".

Les pronoms personnels, premier point d'appui pour cette mise au jour de la subjectivité dans le langage,

(1) E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, p. 251 v. II.

régissent l'organisation verbale. Un système verbal s'établit particulièrement autour du "sujet", se rapportant au moment présent de l'énonciation. Ainsi, le "présent" n'est que le temps où l'on parle. Déterminé par chaque sujet, le "présent" ne se rapporte à aucune chronologie "objective" (1).

La temporalité dévoile par conséquent la subjectivité inhérente à l'exercice du langage. Tout un réseau de relations spatiales et temporelles entourent le "sujet" pris comme repère: les démonstratifs, l'article, des adverbes de temps et de lieu (ceci, cela, hier, aujourd'hui, à présent, demain, ici et là, en ce moment, ce matin...). Ces "indicateurs de la deixis" n'ont pas de signification hors de la situation qui les énonce.

Aussi bien dans le premier cas que dans le second, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé se situent par rapport aux références propres au discours commentatif (2). Ce discours subjectif s'oppose au discours narratif, qui emploie la "non-personne" et les temps relatifs au passé (le passé simple, l'imparfait, le futur du passé -modalité du conditionnel- et le plus-que-parfait),

(1) Du présent naît la catégorie du temps: "le présent est proprement la source du temps", Benveniste, op. cit. vol.II.p.83.

(2) H. Weinrich, op. cit. p. 305. Nous préférons les dénominations de "discours commentatif" et "discours narratif" à celles de Benveniste ("discours" et "récit") trop ambiguës.

ainsi que le présent, dans sa modalité d'omnitemporel (servant à définir souvent des vérités générales) ou de présent historique (artifice de style). Ce type de discours, commandé par le pronom "il", possède aussi tout un réseau spécifique de déictiques: la veille, le lendemain, le jour même, trois jours avant, là, alors... Finalement, le discours narratif vise à éliminer la présence du sujet de l'énonciation, et, par là même, il tend à la transparence, à l'objectivité caractéristique des énoncés historiques ou didactiques.

Mais, de telles énonciations peuvent s'éloigner aussi de leur prétendue neutralité: le caractère d'évidence marque ce qui en réalité n'est que construction subjective. Pensons aux effets du discours "balzacien".

Néanmoins, nous devons dépasser la notion toute simple de "temps" verbal et l'enrichir des nuances d'aspect et de modalité (1). La place occupée par le sujet à l'égard de son énoncé dans l'acte d'énonciation apporte au temps verbal sa marque aspectuelle (accompli/non accompli) (2), ce qui nous permet de distinguer la différenciation entre le sujet de l'énonciation et le

(1) Concepts tirés de G. Guillaume, Temps et Verbe, Paris, Champion, 1929, et P. Imbs, L'emploi des temps verbaux en français moderne, Paris, Klincksieck, 1969.

(2) L'aspect est défini comme l'angle sous lequel le locuteur voit les différents moments du déroulement des phases du procès: le début de l'action, la réalisation en cours, l'achèvement.

sujet le l'énoncé.

S'il y a absence de distanciation :

- Le sujet qui énonce se situe dans le texte
- Le texte se présente comme inaccompli
- et, par conséquent, le terme du procès n'est pas envisagé

S'il y a distanciation :

- Les termes du procès sont envisagés par rapport au sujet qui énonce
- Le texte se présente comme accompli
- Le terme du procès est envisagé

Tandis que la fonction émotive tourne autour de la distinction existante entre le système du discours commentatif et celui du discours narratif, la fonction référentielle ou dénotative est centrée sur ce que le destinataire a à dire à autrui. Elle renvoie plutôt au contexte qu'au monde extérieur, à la situation discursive: ce n'est pas la réalité désignée par le texte littéraire qui retient notre attention, mais son mode de présentation discursive, la manière dont l'énoncé fait allusion au "monde", dont il donne l'impression de calquer le "réel" (1).

(1) J.-M. Adam, Linguistique et discours littéraire, Paris, Larousse, 1976, p. 262.

Il va de soi que, dans un discours littéraire, le fait de porter attention à cette fonction signifie s'occuper des procédés de vraisemblabilisation (1). Le critère d'adéquation au réel sera remplacé par celui de conformité aux mots, au code (genre, rhétorique, idéologie, époque) commun au destinataire et au destinataire.

La fonction conative embrasse les procédés visant à agir sur le destinataire du discours : certaines formes verbales -l'impératif, par exemple, implique une situation de discours, plutôt que de véhiculer une information, c'est d'un mode de la parole qu'il s'agit, non d'un mode verbal, une façon de persuader l'auditeur-; certaines périphrases; la tonalité (l'interrogation...); etc.

La fonction phatique consiste au maintien de la communication. Indépendamment de la information transmise, une série de formules de politesse, des questions toute simples, des tournures au contenu réduit ("allô!", "ça va", "heu", "boof"...) retiennent l'attention du destinataire et établissent ou maintiennent le contact (pensons à la "parlerie" des personnages de Beckett,

(1) T. Todorov, "Introduction au vraisemblable", in Poétique de la prose, Paris, "Poétique", Seuil, 1971 et "La lecture comme construction", in Poétique, 24, Paris, Seuil, 1975. G. Genette, "Vraisemblance et motivation", in Figures II, op. cit. p. 71-100.

de Nathalie Sarraute; à l'argot de Queneau ou à la langue verte de C. Simon)

La fonction métalinguistique, liée aux fonctions phatique et référentielle surtout, se rapporte aux codes divers (linguistiques, littéraires, de mode, d'époque...) qui doivent être communs au destinataire et au destinataire (ou connus du destinataire) pour rendre la communication effective. Jakobson accentue le rôle producteur de cette fonction; suivant U. Eco, il considère le code comme "modèle" d'une série de conventions dont on postule l'existence pour expliquer la possibilité de communication. L'intertextualité y doit être considérée, puisque le texte -surtout littéraire- présuppose d'autres textes antérieurs, d'autres thèmes déjà écrits, qu'il répète, critique, modifie.

Nous arrivons finalement à la considération de la fonction poétique, centrée sur la structure du message. Liée en origine à la poésie comme un moyen d'expression affective ou lyrique, prise ensuite par les romantiques comme vision ou mode de connaissance, elle nous fait découvrir de nos jours les procédés d'expérimentation des potentialités de la langue et permet d'axer la lecture sur le signifiant. Par le biais de la fonction poétique nous saisissons les différents types de discours - spécialement le discours littéraire- à des degrés divers de formalisation

Le moment est venu d'essayer d'aborder le concept de "style", tellement discuté et tellement contradictoire au long de l'histoire. Grâce aux apports du structuralisme, le style serait conçu moins comme "écart" par rapport à une norme (jamais bien définie ni par les rhéteurs ni par les grammairiens (1), que selon les "effets de sens" produits en contexte. Considérer l'effet de style comme rupture du pattern (Jakobson, Riffaterre (2), ou de l'isotopie du contexte (Greimas) a ceci d'avantageux : il permet d'expliquer pourquoi un fait de langue acquiert, change ou perd son effet en fonction de sa position. N'importe quel fait de langue peut jouer un rôle stylistique, mais ce style n'est pas permanent. Le contexte est la seule réalité tangible que le lecteur puisse appréhender: s'il éprouve une surprise ou remarque un écart "c'est dans le contexte que le lecteur trouve encodé le stimulus de cet effet" (3).

La "poétique" prise dans le sens d'ensemble méthodologique pour la perception du fonctionnement et des significations des discours -notamment le discours littéraire-, outre la description grammaticale et

- (1) Voir à ce propos: T. Todorov, Théories du symbole, Paris, "Poétique", Seuil, 1977.
- (2) L'effet de rupture a été décrit comme la surprise d'une prévision non réalisée ou réalisée différemment. La prévision étant naturellement le résultat du pattern, sans quoi aucune variation de pourrait avoir de sens.
- (3) Cf. M. Riffaterre, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, p. 92.

d'autres techniques (les index de fréquences, etc...), se sert également de la terminologie et des concepts de l'elocutio rhétorique, bien qu'en les simplifiant considérablement et en y ajoutant des explications pour les actualiser.(1)

En revenant à l'acte de communication, tandis que les autres fonctions sont orientées vers l'origine, l'aboutissement et le cadre de référence et organisent le discours autour du destinataire, du destinataire et du contenu, la fonction poétique, puisque centrée sur la forme, coexiste plus souvent avec les autres qu'aucune des autres cinq fonctions. C'est pourquoi Riffaterre plutôt que de dire avec Jakobson que la structure verbale dépend de la fonction dominante et de l'importance relative des autres fonctions, préfère parler d'une structure formée par la répartition des fonctions d'orientation et dire que "l'intensité ou expressivité, quelle que soit l'organisation de la structure, est déterminée par le décalage que la fonction poétique lui

- (1) Cf. Jean Paulhan, Traité des Figures ou La Rhétorique décryptée (1953), in Le Nouveau Commerce, Suppl. au n° 38, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p-276-322; T. Todorov, "Tropes et Figures", in Littérature et signification, Larousse, 1967, p.91-118; voir aussi l'introduction de G. Genette à Les Figures du Discours, de P. Fontanier, "Science", Flammarion, 1969; et M. Charles, "Le discours des Figures", in Poétique, 15, Paris, Seuil, 1973.

fait subir. Le décalage va de l'expressivité simple à l'organisation esthétique" (1) . C'est à dire, si dans le message se manifestent simultanément d'autres fonctions, la fonction poétique aurait pour résultat de mettre en relief les structures que représentent ces dernières et leurs significations. Les effets encodés dans le message seraient donc des accents d'insistance. Ceci semble très convenable pour les textes à fonction référentielle dominante, mais semble, au contraire, restreindre les possibilités de production du texte axées sur ce que les écrivains textuels appellent la logique du signifiant.

1.1 -3 APPLICATION DES MÉTHODES LINGUISTIQUES À L' ANALYSE DU DISCOURS NARRATIF

La linguistique ne dépasse pas les limites de la phrase, bien entendu, mais nous venons de voir comment la théorie de l'énonciation aborde l'étude d'énoncés plus considérables, c'est-à-dire du texte en général.

(1) Cf. M. Riffaterre, "Vers la définition linguistique du style", cité par P. Guiraud et P. Kuentz, in La Stylistique, Paris, "Initiation à la Linguistique", Klincksieck, 1970, p. 93.

De même que la linguistique textuelle (1), la sémalyse (2) et la nouvelle rhétorique. Les principales catégories et fonctions grammaticales, agrandies et adaptées au récit, constituent une " grammaire du récit " (nous y reviendrons).

Il est vrai cependant, et en dépit de leur succès, que la validité des premiers travaux sur l'énonciation sont mis en cause actuellement par le développement ultérieur des sciences du langage. La théorie de l'énonciation se tient au repérage des diverses marques formelles qui constituent dans l'énoncé autant d'indices internes de la présence du sujet de l'énonciation. Ce faisant nous nous retrouvons finalement situés à l'intérieur de la même dichotomie saussurienne " langue / parole ". A l'heure actuelle nous assistons à une reformulation du processus discursif : les perspectives s'opposent à la conception saussurienne de la parole considérée comme dernière possibilité du sujet parlant et déplacent la finalité de communication du centre du système linguistique. Car il convient de ne pas négliger les éléments institutionnels qui fournissent son cadre à chaque énoncé, allant jusqu'à diriger l'activité énonciative du sujet qu'il serait vain, par conséquent, de supposer entièrement libre de choisir.

(1) cf. Harald Weinrich, Le Temps, (1964), spécialement p. 11-13, Paris, Seuil, "Poétique", 1973.

(2) Pour Greimas, les unités syntaxiques au-delà de la phrase sont, en fait, des unités de contenu.

Les apports de la psychanalyse, le point de vue pragmatique du matérialisme historique et celui de la sémanalyse seraient à tenir en compte, bien que l'ampleur d'un tel champ de recherches dépasse de beaucoup l'objet de notre étude et nos propres compétences. Toutefois, puisque tout discours se produit "selon des structures qu'il ne peut même transgresser que parce qu'il les trouve, encore aujourd'hui, dans le champ de son langage et de son écriture" (1), à plus forte raison le discours littéraire, ce qui nous mène nécessairement à prendre en considération la notion de genre littéraire, qui jouait un rôle très considérable dans la rhétorique classique... et dans la rhétorique moderne, malgré tout.

Oblitérée par une interprétation de la littérature qui mettait au premier plan le "moi" de l'écrivain, la notion de genre surgit tout naturellement aujourd'hui. Fait paradoxal étant donné l'époque, dominée par l'avènement d'une littérature qui abolit les frontières intérieures de l'écrit, et, par conséquent, la dissolution des genres. Mais cette notion conserve son rôle fondamental du fait que chaque genre littéraire représente une manière particulière d'utiliser le langage. En choisissant (ou en retournant les procédés de) tel ou tel genre, l'écrivain choisit une certaine forme en but de rechercher une efficacité.

(1) cf. G. Genette, "Raisons de la critique pure", in Les Chemins actuels de la critique, Paris, "10/18", U.G.E., 1968, p. 187-203.

Un des problèmes qui nous intéressent se trouve ainsi posé par la nouvelle rhétorique: celui d'étudier les possibilités qu'offre le roman à l'écrivain.

Toujours en suivant les orientations de la nouvelle rhétorique ou science des discours, nous venons à présent à considérer en quelle mesure l'organisation du récit romanesque participerait-elle de celle du discours. Autrement dit, comment transposer les catégories de l'univers de l'énonciation à l'univers de la narration ?

Considérer le récit comme un simple "radotage d'événements, auquel cas on ne peut en parler qu'en se remettant à l'art, au talent ou au génie du conteur (de l'auteur) -toutes forbes mythiques du hasard?" (1) n'est désormais plus possible : les rapports entretenus entre le courant formaliste et le Cercle Linguistique de Prague ont été suffisamment répétés pour nous permettre de ne pas les exposer ici, nous nous limitons seulement à rappeler l'adoption par le Cercle du même point de vue que celui des formalistes: l'analogue (non l'identité) entre le système de la langue et celui de la litté-

(1) Cf. Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Communications, 8, Paris, Seuil, 1970.

rature. D'abord, la littérature se constitue à l'aide d'une structure préétablie: la langue: " La littérature jouit d'un statut particulièrement privilégié au sein des activités sémiotiques. Elle a le langage à la fois comme point de départ et comme point d'arrivée; celui-ci lui fournit tant sa configuration abstraite que sa matière perceptible, il est à la fois médiateur et médiatisé. La littérature se révèle partant non seulement comme le premier champ qu'on peut étudier à partir du langage, mais aussi comme le premier dont la connaissance peut jeter une lumière nouvelle sur les propriétés du langage lui-même" (1) . C'est ainsi que la langue ne perd pas pour autant la signification qui lui est propre, bien au contraire, ses fonctions se retrouvent dans la littérature, celle-ci étant un système significatif connotatif. Mais la considération du texte littéraire comme un système de signes, système où toutes les fonctions des divers éléments sont en rapport, pose un problème: celui de l'intégration des niveaux (Benveniste): l'inégalité des éléments constitutifs d'une oeuvre littéraire fait que les rapports s'établissent en fonction d'une hiérarchie de niveaux (définis selon

(1) Cf. T. Todorov, "Langage et Littérature", in Poétique de la prose, op. cit. p. 32. Cette citation résume les inquiétudes qui ont présidées à l'étude des textes littéraires dès 1915, époque où s'élabore le mouvement d'études littéraires connu sous la dénomination du Formalisme Russe.

les dimensions de leurs parties) : rapport des éléments entre eux, des éléments à l'oeuvre, entière, de l'oeuvre au genre, du genre à la littérature. L'ensemble des techniques propres à la "littérarité" sera donc adopté, tout en tenant compte d'autres codes (genre, idéologie, époque...)

Nous retrouvons dans le récit (pris comme signe), adaptées de façon convenable les principales catégories et fonctions grammaticales. La "grammaire du récit" s'occupe (au niveau du signifié) de l'histoire, c'est-à-dire: les rapports entre sujets et prédicats (1); et s'occupe également (au niveau du signifiant) du discours narratif, qui comprend l'étude des temps, des aspects et des modes de narration (2). Mais une définition précise de la notion de "récit" est souhaitable avant d'aborder les méthodes d'analyse susceptibles d'être employées pour son analyse (3).

- (1) Cf. infra: "Le récit comme Histoire", 1.2.2.-1
- (2) Cf. infra: "Le récit comme Discours", 1.2.2.-2
- (3) Cf. infra: "Définition du récit", 1.2.-1

1.2 TERMINOLOGIE ET MÉTHODES D'ANALYSE AU NIVEAU DU RÉCIT

1.2-1 DÉFINITION DU RÉCIT

Comme notre tâche vise essentiellement l'organisation et les caractéristiques du récit d'un écrivain en particulier, il est d'abord nécessaire d'exposer ce que nous comprenons par la dénomination de " récit ".

La définition la plus compréhensible et générale considère le récit " comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit " (1).

Formule simple en apparence, qui voile la problématique que toute narration enferme. Analysons-la en détail :

a) " Récit " signifie, d'une part, un discours oral ou écrit sur un (des) événement(s). Autrement dit : un énoncé narratif qui se rapporte à un référent. C'est le signifié le plus commun, que nous pouvons désigner indistinctement par les termes " histoire " ou " diégèse " en suivant les Anciens.

(1) G. Genette, "Les Frontières du Récit", in Figures II, Paris. "Tel quel", Seuil, 1969, p. 49-69.

b) " Récit " implique aussi l'organisation de cet énoncé ou discours narratif. Les événements racontés sont enchaînés selon des rapports de causalité, de chronologie ou d'autres; ils sont opposés ou se répètent etc..

c) " Récit " désigne un second événement, outre l'objet raconté, c'est l'acte de narrer en soi-même. Tous les composants de l'énonciation narrative y sont compris, puisque nous pouvons, par extension, nous référer à l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle le récit prend place.

Voyons comment se combinent tous ces aspects.

En choisissant comme point de départ pour notre étude le discours narratif (le " récit " en sa deuxième acception), nous sommes amenés à comparer la disposition des événements racontés dans la linéarité du discours avec leur possible chronologie (le " récit " en sa première acception), ainsi qu'à déceler le degré de "représentation" du récit à l'égard des événements et à l'égard du narrateur (le " récit" en sa troisième acception).

Autrement dit, notre analyse du discours narratif comprend l'étude progressive des relations entre :

- Récit et Histoire (ordre)
- Récit et Narration (mode)
- Histoire et Narration (voix)

Mais nous devons encore ajouter quelques précisions à cette notion si complexe de " récit ".

1.2.1-1 RÉCIT ET HISTOIRE

La première précision concerne la façon dont le récit représente son référent, et c'est déjà Platon qui l'apporte, dans son IIIe. livre de La République(1).

A propos de la " façon de dire " (lexis), il oppose diégésis (le récit pur ou représentation indirecte par le biais d'un narrateur) à mimésis (l'imitation ou représentation directe). Il considère, néanmoins, que le récit (les paroles du narrateur) peut comporter un certain degré de mimésis (les paroles du personnage).

Cette distinction à l'intérieur de la diction poétique de deux modes de représentation, fonde par la suite la classification des genres (2).

La mimésis devient pour Platon l'imitation parfaite, opposée à la diégése, qui n'est qu'une imitation imparfaite. Cependant, dans Le Cratyle, il constate l'impossibilité de toute imitation parfaite, qui cesse alors d'être reproduction, pour devenir l'objet même. La seule imitation possible est donc imparfaite.

(1) Trad. de Juan B. Bergua. Ed. Clásicos Bergua, Madrid 1966, libro III, p. 212-217.

(2) Le narratif (le dithyrambe), le dramatique et l'épopée, qui alterne les deux modes de représentation.

Aristote, par contre, dans sa Poétique (1), ramène toute diction poétique à la mimésis, dont il considère deux modes d'imitation : l'un direct, propre à la poésie dramatique; l'autre indirect, propre à la poésie narrative, et à l'épique.

Bien qu'en désaccord sur l'importance accordée à l'imitation - Platon méprise la poésie; tandis qu'Aristote lui accorde une valeur d'enseignement -, Aristote, comme Platon, affirme lui- aussi la prééminence de la représentation directe sur l'indirecte.

Arrêtons-nous sur les caractéristiques de cette mimésis.

Une représentation d'action au moyen de gestes est sans doute mimétique, mais échappe au domaine linguistique, le domaine spécifique au poète. Alors qu'une imitation des paroles tenues par des personnages " n'est pas à proprement parler représentative, puisqu'elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif(2)".

La représentation devient citation : " Nous sommes donc conduits à cette conclusion inattendue que le seul mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'éléments non-verbaux et aussi (...) d'éléments verbaux (3).

(1) Aristóteles, Poética, Barcelona, "Erasmó", Ed. Bosch, 1977

(2) G. Genette, op. cit. p. 53

p. 221-230

(3) G. Genette, *ibid* p. 54.

La distinction mimésis/diégésis des Anciens est neutralisée : la représentation littéraire ce n'est donc pas le récit plus les discours des personnages, mais seulement le récit. La question devient toute autre, à la représentativité on substitue la vraisemblance du récit, ou son caractère arbitraire. Bref, il faut chercher dans l'oeuvre une intention réaliste (une volonté de décrire la réalité telle qu'elle est ou qu'elle apparaît), ou un propos " fantastique " (quoique pareillement motivé).

1.2.1-2 RÉCIT ET DESCRIPTION

Dans le système rhétorique ancien, la " Dispositio ", s'occupait de l'arrangement ou de la composition des parties du discours, qu'elle divisait selon la dichotomie qui était déjà, en d'autres termes, celle de l'" Inventio " : " Animos impellere " (émouvoir) et " Rem docere " (convaincre, expliquer).

L'appel au sentiment était composé d'un "exorde" (au début) et d'un "épilogue" (à la fin). L'appel à la raison se composait de la " narratio " (diégèse ou récit des faits, des actions) et la " confirmatio " (établissement des preuves) (1).

(1) En plus de ces parties fixes, il existait une partie facultative, l'"egressio" ou "disgressio", dont la fonction est essentiellement ornementale.

La " narratio ", relation des " causa " ou des " quaestio ", est éminemment argumentative. Elle doit être claire, brève et vraisemblable, sans ornements ni excès : " C'est l'exposition persuasive d'une chose faite ou prétendue faite " (1). Rien de plus éloigné partant du " récit " au sens romanesque.

Comme préparation au développement de l'argumentation, l'exposé se faisait par la suite (lors de la confirmatio), la narration se bornait à l'exposé chronologique des faits (" l'ordo naturalis "). Le fil du récit pouvait être accompagné de descriptions des lieux (les " topographies "), de périodes ou d'âges (la " chronographie "), de portraits (les " prosographies "). Descriptions qui avaient comme caractéristique leur aspect duratif.

Lorsque la Rhétorique quitte définitivement le genre judiciaire, au Moyen Age, la " narratio " devient genre littéraire et l'ordre de ses parties n'est plus soumis de la même façon que jadis à la règle de vraisemblance : " l'ordo artificialis " est celui qui bouleverse la norme traditionnelle pour obtenir des effets particuliers.

De même, la description se réduit à figure d'expression (" elocutio "). P. Fontanier classe la description dans les " figures de-pensées par développement " (2).

(1) R. Barthes, "L'Ancienne rhétorique", in Communications n° 16, 1970, Paris, Seuil, p. 216

(2) P. Fontanier, Les figures du discours, Paris, "Science", Flammarion, 1968, p. 420-433.

et considère ses espèces diverses : l'Expolition, " qui est pour les pensées ce que la Synonymie est pour les mots, reproduit une même pensée sous différens aspects ou sous différens tours, afin de la rendre plus sensible ou plus intéressante "; la Topographie; la Chronographie; l'Etopée, " qui a pour objet (...) les bonnes ou mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif "; le Portrait, " description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif "; la Prosographie, " description qui a pour objet (...) seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé, réel ou fictif "; le Parallèle, " deux descriptions, ou consécutives, ou mélangées, par lesquelles on rapproche l'un de l'autre, sous leurs rapports physiques ou moraux, deux objets dont on veut montrer la ressemblance ou la différence "; le Tableau, " certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements, ou de phénomènes physiques ou moraux ".

Fontanier rapproche du Tableau, l'Hypotypose, " figure de style par imitation ", où l'on peint " les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait, d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante " (1).

Bien que plus précis que Dumarsais (qui ne se réfère pas spécialement à la description), Fontanier est si occupé à répertorier que, outre des classifications, il

(1) Ibid. p. 390.

ne nous apporte pas une notion claire et complète des caractéristiques et des possibilités expressives de la description (1). Pourtant, comme expansion du récit, la description peut être envisagée selon :

- La façon dont la description s'insère dans un ensemble textuel plus vaste : le récit
- Caractéristiques de la description
- Rôle de la description dans le fonctionnement global du récit

a) Façon dont la description s'insère dans le récit.

Nous venons de voir que la rhétorique traditionnelle range les figures parmi les ornements du discours : la description minutieuse et étendue est considérée comme une pause dans le récit et une récréation pour l'esprit.

Le baroque accroît son extension, sa " prolifération ", mais c'est avec le roman du XIX^e. s. qu'elle s'impose comme élément explicatif et symbolique. Comment cela s'est-il produit ? Essayons de déterminer les rapports entre le récit et la description :

(1) Développée surtout avec le succès du roman réaliste. cf. spécialement Philippe Hamon, "Qu'est ce qu'une description ? " in Poétique n° 12, Paris, Seuil, 1972; G. Genette, op. cit. p. 56-61; M. Riffaterre : "Système d'un genre descriptif", in Poétique n° 9, 1972; J. Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman, Seuil, 1967, p. 91 et suivantes.

Pour éviter de briser le fil du récit une "thématique vide" (Ph. Hamon) se développe pour justifier l'apparition de la description :

Les milieux transparents : fenêtres, portes ouvertes; lumière abondante; lieu élevé...

Les personnages-types : le promeneur, le technicien, le peintre, le jaloux; l'ignorant, le bavard.

Les scènes-types : la visite d'un endroit; la promenade; le moment de répit; l'accoudement à une fenêtre; la rencontre...

Les motivations psychologiques : l'intérêt, la curiosité, la jalousie; le déçeuvement; le plaisir esthétique...

Thématique qui sert d'introduction à la description et qui détermine aussi une série de thèmes conclusifs de cette description (les inverses logiques : l'arrivée du personnage attendu au rendez-vous; la fermeture de la porte; l'information acquise...).

Une phrase introductive de description axée sur le regard peut présenter cette structure :

1 personnage	†	verbe	†	notation	†	objet
fixe		de		d'un		à
ou		perception		milieu		décrire
mobile				transparent		

Une phrase introductive de description axée sur le discours :

1 personnage
non-informé
1 personnage + verbe de + objet à décrire
informé ou parole
bavard

Un autre thème peut nous présenter, par exemple, un personnage en train d'agir lui-même sur l'objet à décrire :

Le personnage
(spécialiste + le spectateur + verbe d' + objet à
ouvrier...) action décrire

D'autres signes qui délimitent l'espace descriptif, outre la thématique vide, sont, par exemple, la ponctuation, le blanc, le changement de l'isotopie du contexte (passage du je au il; du passé simple à l'imparfait).

b) Caractéristiques de la description.

Une description, nous venons de le voir, résulte de la combinaison d'un (ou plusieurs) personnages avec un objet (milieu, décor, paysage, spectacle...). Le développement de la description ne suit pas les mêmes procédés que le récit : on passe d'une prévisibilité logique à une prévisibilité lexicale et poétique axée sur la métonymie ou la métaphore. L'on peut y ajouter une expansion

prédicative, soit qualificative, soit fonctionnelle :
" Toute description se présente donc comme un ensemble lexical méronymiquement homogène dont l'extension est liée au vocabulaire disponible de l'auteur, non au degré de complexité de la réalité elle-même; elle est avant tout une nomenclature extensible à clôture plus ou moins artificielle, dont les unités lexicales constituantes sont d'une plus ou moins grande prévisibilité d'apparition " (1) :

La nomenclature de l'objet décrit (son paradigme ainsi que l'expansion de ce paradigme) joue essentiellement sur :

1 - Dénomination ————— expansion

Une description technique utilise l'argot professionnel (lexique spécialisé, nom propre, terme monosémique) qui risque d'être incompréhensible pour le lecteur non-spécialiste. On ajoute alors à cette nomenclature professionnelle une série de prédicats explicatifs (qualificatifs, paraphrases, métaphores), qui éclairent le sens et rendent lisible la description.

C'est le même système employé dans l'article du dictionnaire : la mise en équivalence d'une dénomination et d'une expansion.

(1) Ph. Hamon, op. cit. p. 477.

2 - Nomenclature normale ——— expansion inattendue

Si la description emploie un lexique facilement identifiable (clichés, vocabulaire de la fréquence), l'expansion s'écarte de la prévisibilité ou de la banalité, et les mots seront choisis par leur valeur poétique et antithétique (le concret sera décrit par référence à l'abstrait; l'animé par l'inanimé...)

3 - Sans nomenclature propre ——— expansion axée sur une série de prédicats stéréotypés

A défaut d'un lexique propre, à l'objet décrit, à cohérence métonymique (parties d'un même tout : arbre/branche/feuille...), l'usage ou le milieu culturel vont élaborer un lexique obligé de l'objet en question, emprunté à d'autres champs sémantiques, ou des expansions amenées par des charnières du type : " c'était comme ", " comme si ", " on aurait dit ", " cela ressemblait à ", etc...

4 - Nomenclature à lisibilité maximale ——— expansion tautologique

Si la description présente un vocabulaire attendu (métonymique) et compréhensible, et l'expression qui l'accompagne est également stéréotypée (" un visage aux lèvres de corail "), l'information apportée est réduite à la redondance, au pléonasme et au cliché. Ce type de description a une fonction essentiellement phatique .

5 - Nomenclature technique _____ expansion également technique

Quand la description combine une nomenclature spécialisée et difficile avec une série de prédicats spécialisés aussi, mais appartenant à un autre champ sémantique, l'illisibilité d'un aspect n'est pas neutralisée par la lisibilité de l'autre. L'effet obtenu sera donc hermétisme.

6 - Une description peut être constituée uniquement d'une accumulation de prédicats ou de paraphrases purement métaphoriques, qui risquent d'apporter une faible information au lecteur.

La description ne se présente généralement pas de façon homogène, mais combine plusieurs procédés : renforcement des effets (lisibilité ou illisibilité); imprévisibilité (écart de la norme); lexique à cohérence métonymique ou métaphorique, etc..

Procédés, tous, pour apporter à la représentation l'illusion du vrai, du naturel. Mais " mimésis " par rapport au référent ou par rapport aux mots en contexte ?

Le système descriptif implique, dans son expansion, la propre négation d'authenticité. En quelle mesure ce système s'écarte-t-il de la " représentation-peinture " ?

Le lecteur " voit " les choses selon la manière dont elles sont décrites. C'est la représentation qui crée les choses à partir des mots : " (les mots) se déclenchent, pour ainsi dire, les uns les autres, pour aboutir à une

mimésis convaincante parce que chacune de ses composantes lexicales est fortement " motivée " par la combinaison des séquences verbales qui la précèdent " (1).

La composition et la finalité d'une description " poétique " est " surdéterminée " (Riffaterre) d'une part selon la logique verbale, d'autre part selon la référence à une structure thématique.

Axée sur la logique verbale, ce que la représentation a de convaincant pour le lecteur tient au caractère associatif des mots (les synonymes, les compléments qu'ils appellent selon la norme, l'usage commun ou prévisible, les clichés...).

Portant aussi sur une structure thématique : un mot imprévisible dans un contexte renvoie par métaphore ou par métonymie à un thème (2). Pensons surtout aux descriptions des personnages chez Claude Simon, à leur dégradation physique qui envahit leur entourage (Le Vent, L'Herbe, Histoire, Les corps conducteurs), leurs maisons (Histoire), le monde (La Route des Flandres, Le Palace), descriptions qui ne sont que la représentation métonymique du Temps.

(1) Michel Riffaterre, "Le poème comme représentation", in Poétique n° 4, Paris, Seuil, 1970, p. 401-418.

(2) M. Riffaterre, Essais de stylistique structurale, 3ème partie, Paris, Flammarion, 1971 : Le mot contrastant avec le contexte est perçu comme fait de style, une variante d'un invariant à cause de ses rapports d'analogie avec d'autres faits de style dans d'autres contextes.

Nous reprenons donc la distinction entre vraisemblance et motivation (verbale ou thématique). Le roman moderne, cela va de soi, cherche comme fondement de la vraisemblance la motivation.

c) Fonction de la description.

Nous avons parlé de représentation littéraire à propos de la définition du récit. La " narratio " des Anciens représentait des actions, des événements; tandis que la description envisageait les objets, les portraits, les paysages. En réalité une coupure aussi nette entre les deux modes de représentation n'existe pas. Que la description soit considérée comme figure de pensée ou de style, jusqu'à l'essor du roman réaliste, ne fait pas justice à sa nature, bien plus nécessaire que le récit tout court, car il est plus facile de décrire sans raconter (une représentation d'un objet dans sa seule existence spatiale), que de raconter sans apporter quelque précision descriptive, fût-ce la propre signification verbale (écouter/entendre; parler/crier). Rien n'empêche pourtant que la description soit tenue comme élément auxiliaire du récit.

Hormis cette fonction classique, purement esthétique, c'est avec Balzac, Flaubert, Zola, que la description gagne en extension, en importance dramatique et devient significative : les décors, les portraits physiques, le style d'habillement ... sont autant d'indices révélateurs des situations romanesques, ils expliquent la psychologie des

personnages, justifient leurs actions (rappelons à ce propos l'intérêt de Balzac pour la physiognomonie de Swedenborg). D'autre part, l'accumulation descriptive rapproche le héros au lecteur (fonction phatique).

Pour éviter le changement de tonalité qu'entraîne toute variation de point de vue, et pour neutraliser les arrêts d'action, une structuration interne s'y impose donc (cf. supra la "thématique vide"). Intégrée à l'activité, à la contemplation ou à la rêverie du personnage, la description est sentie moins comme une pause que comme une intervention du narrateur; elle se transforme, elle-aussi, en action, et en récit.

Désormais, la description continue à accroître son importance (c'est aussi une question d'argent pour l'écrivain de remettre davantage de pages à son éditeur). Le roman du XXe. siècle emploie la description référée surtout à l'intériorité du personnage: bien plus qu'une explication, c'est plutôt une démonstration de "sa" vision du monde qui passe devant les yeux du lecteur (comme s'il s'agissait d'un film). Liée au discours commentatif, la description développe plus que jamais avant sa fonction esthétique: l'abondance de métaphores, de comparaisons, la gradation, l'allégorie, la répétition... maints procédés pour insister sur les apparences des choses.

La description apporte à l'oeuvre sa tonalité, sa couleur, si bien elle lui fait perdre du dramatisme, sans doute. Elle constitue progressivement la signification du récit (cf. supra: la structure thématique). Avest des appa-

rences l'on construit finalement l'"être" du personnage (Marcel), ou son "néant" (les héros de Claude Simon et du Nouveau Roman).

1.2.1 - 3. RÉCIT ET DISCOURS (1)

Le partage proposé par Emile Benveniste à propos d'Histoire (Récit) et Discours, dont nous avons parlé en détail (cf. 1.1-2), reprend en réalité les problèmes de diction poétique des Anciens. La Poétique d'Aristote ne contemple pas les oeuvres de d'expression personnelle (poèmes lyriques, oeuvres de réflexion morale ou philosophique, etc..). La distinction existe entre la littérature représentative (imitation dramatique ou par récit) d'une action extérieure à la personne et à la parole du poète et le discours tenu directement par le poète en son propre nom.

Benveniste élargit en fait la notion d'expression directe, puisque son "discours" embrasse les paroles prêtées par le narrateur à son (ses) personnage (s).

Le "récit pur" se caractérise donc par l'absence de toute référence au narrateur. C'est l'objectivité.

Le "discours" fait référence à un "je" locuteur et au temps présent de son instance d'énonciation (de narration).

(1) G. Genette, op. cit. p. 61-69. T. Todorov "Las categorías del relato", Comunicaciones nº 8, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 179-186.

Pour saisir la signification du texte il faut se rapporter à la situation du locuteur.

Mais l'opposition objectif/subjectif d'ordre éminemment linguistique, ne demeure pas toujours si nette. Nombre d'indices (d'ordre poétique, des comparaisons, des précisions syntaxiques ...) peuvent relever dans un récit apparemment objectif la présence plus ou moins cachée du narrateur. Ce sont ces indices qu'il faudra savoir interpréter pour bien saisir finalement la signification du récit.

1. 2. - 2. PROCÉDÉS D'ANALYSE DU RÉCIT

Les théoriciens formalistes envisagent l'étude de la signification du récit selon plusieurs angles. Les uns tâchent d'élaborer une sémiologie spécifique du récit, avec indépendance des moyens qui l'expriment. D'autres portent leurs études précisément sur les discours divers qui transmettent le récit (techniques spécifiques de la littérature, de l'image, du geste, de la danse...). Pour tous la signification du récit apparaît " comme articulée sur trois plans: celui de son aspect référentiel, ce que le message évoque; celui de son aspect littéral, ce que le message est en lui-même et celui de son procès d'énonciation" (1).

L'analyse du contenu ou message narratif (son aspect référentiel) doit cependant toujours être compris, loin d'un point de vue anthropologique des actions, sous la perspective du récit: " il serait vain de chercher leur structure (celle des actions) au-delà de celle que leur donne l'articulation discursive ". (2).

- (1) cf. Tzvetan Todorov, Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967, p. 51. Autrement dit: le récit comme histoire; les figures du récit; le récit comme discours.
- (2) cf. Tzvetan Todorov, La Grammaire du Décaméron, La Haye, Mouton, 1969, p. 10.

1. 2. 2. -1. LE RécIT COMME HISTOIRE

Si nous sommes attentifs exclusivement à l'enchaînement des éléments (événements, actions, situations, motivations) qui constituent l'" histoire ", nous apercevons que le contenu narratif demeure invariable et indépendant des techniques employées pour l'exprimer. C'est-à-dire, une même histoire peut être racontée par des procédés très différents (récit oral; récit littéraire selon plusieurs genres; cinéma; bande dessinée; mime; danse...) sans que son contenu ne souffre d'altération. Ce qui fait songer les théoriciens à l'élaboration d'une sémiologie générale, applicable à tous les récits.

A la suite du succès des travaux de Vladimir Propp sur la Morphologie du conte russe (1) plusieurs théoriciens(2) cherchent à généraliser sa méthode, tout en essayant de corriger ses faiblesses.

Une sémiologie applicable à tous les récits est , à notre avis, à proprement parler, impossible à établir. Il n'empêche que les études menées jusqu'au moment jettent une lumière nouvelle sur l'interprétation de la structure du ré-

(1) V. Propp, Morphologie du conte russe, 1928, trad. Paris, "Poétique", Seuil, 1970.

(2) T. Todorov, "La grammaire du récit" et "Les transformations narratives" in Poétique de la prose, Paris, "Poétique", Seuil, 1971. Et "La lecture comme construction" in Poétique n° 24, Seuil, 1975.

A.J. Greimas, Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966 et Du Sens, Paris, Seuil, 1970.

Cl. Bremond, La logique du récit, Paris, "Poétique", Seuil 1973.

cit (les rapports entre ses composants), ce qui rend possible une meilleure compréhension de son fonctionnement et, en conséquence, de sa signification globale.

Malgré les divergences de concept et de terminologie entre les différentes théories, deux principes fondamentaux sont à retenir pour l'analyse du récit : le critère de fonction et le critère de séquence narrative.

Selon Vladimir Propp (d'après les études sur les fabliaux de ce précurseur qui fut Joseph Bédier (1)), ce qui compte dans le récit populaire c'est le rôle joué par le personnage, la fonction qu'il remplit. Le reste, c'est-à-dire, quant à la question de savoir par qui l'action est réalisée (homme, animal, élément personnifié ou être surnaturel), quels moyens il utilise pour agir et dans quel but il agit, tout cela tombe "dans le domaine de l'étude accessoire" (2).

L'élément invariant du récit est, donc, une action dont la fonction est d'introduire une nouvelle action qui assumera à son tour la même fonction par rapport à une autre action.

(1) Joseph Bédier, Les Fabliaux, Paris, Honoré Champion, 1964 (6). En 1894, Bédier decèle le caractère structural, "organique", du récit populaire : "essentiellement constitué par un ensemble d'organes tels qu'il est impossible de toucher à l'un d'entre eux, et à un seul, sans le tuer" (p. 186).

Dans sa Morphologie, Propp rappelle comment Bédier avait aperçu dans la composition du récit des éléments nécessaires et fixes et des traits accessoires et variables.

(2) cf. V. Propp, op. cit. p. 29.

Les fonctions (actions) s'assemblent dans une série (séquence) de structure invariable. D'autres éléments variables (attributs) ne sont pas nécessaires à la progression du récit : " Les appellations (et aussi les attributs) des personnages changent, leurs actions ou fonctions ne changent pas " (1).

Chaque récit devient une suite de séquences fixes correspondant aux différents moments de son déroulement (agencement chronologique).

Cette conception du récit se trouve déjà dans la Poétique d'Aristote, cependant, si l'on essaye d'appliquer cette méthode à des récits plus complexes où le personnage est non simplement un moyen (un " actant " selon la terminologie de Greimas), mais un moyen et un but du récit, il faut prendre en considération, par exemple, les motivations qui président au progrès des actions, ou bien distinguer le degré d'actualisation des actions.

Il est certain que les fonctions, dans ce genre plus complexe de récits, se groupent généralement en séquences selon un ordre chronologique, cependant l'agencement des fonctions est susceptible de combinaisons variées au gré de l'auteur.

Comment rendre compte des variations possibles ? Tzvetan Todorov propose l'élaboration d'une narratologie ou grammaire du récit, qui puisse expliquer l'organisation interne des récits plus complexes et dégager toute

(1) Ibid. p. 29.

leur signification.

Todorov considère les catégories primaires du récit, les parties qui le forment ; chaque action de l'intrigue constitue une proposition à deux éléments : l'agent et le prédicat.

L'agent (sujet de l'action exprimé par un nom propre, un pronom...) n'est qu'une simple dénomination; d'exister quelque caractère descriptif, celui-ci est réduit au minimum (le mari, l'amant). Aucune typologie des actants à la façon de Souriau ou de Greimas (1) sera établie.

En revanche, ce sont les prédicats des agents qui vont être classés. Mais pour établir une typologie des prédicats narratifs une notion préalable est nécessaire : celle de transformation narrative. L'analyse des transformations des prédicats rendra compte de la complexité du récit : "tout récit se constitue dans la tension de deux catégories formelles, la différence et la ressemblance : la présence exclusive de l'une d'entre elles nous mène dans un type de discours qui n'est pas récit. Si les prédicats ne changent pas, nous sommes dans un type de discours qui n'est pas récit, dans l'immobilité du psittacisme; mais s'ils ne se ressemblent pas, nous nous trouvons au delà du récit, dans un reportage idéal, tout forgé de différen-

(1) Dans sa Sémantique structurale, Paris, Larousse, 1966, Greimas s'inspire du classement des rapports entre personnages tiré par E. Souriau Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.

ces. La simple relation des faits successifs ne constitue pas un récit : il faut que ces faits soient organisés. C'est-à-dire, en fin de compte, qu'ils aient des éléments en commun. Mais si tous les éléments sont communs, il n'y a plus de récit car il n'y a plus rien à raconter. Or, la transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier" (1).

En plus de l'opposition entre le prédicat stable (adjectif narratif), qui apporte une qualité ou un attribut à l'agent, et le prédicat dynamique (verbe narratif), qui indique une action et modifie la situation narrative, Todorov insiste sur la nécessité de pousser l'analyse jusqu'aux plus petites unités : parfois un prédicat présuppose un autre (par exemple : un départ présuppose la décision préalable de partir). D'ailleurs, "on ne doit pas confondre deux actions différentes avec deux perspectives sur la même action" (2), car une même action admet des structurations différentes selon qu'on la construit en fonction des intérêts de tel ou tel de ses agents.

Pour mieux distinguer le degré d'actualisation de l'action, il souligne l'importance des modes verbaux : à côté de l'indicatif (mode de l'histoire par excellence),

(1) cf. "Les transformations narratives" in Poétique, 3, Paris, Seuil, 1970, p. 333. C'est nous qui soulignons.

(2) cf. Todorov, *ibid.* p. 325. Voir aussi C. Bremond "La logique des possibles narratifs" in Communications, 8, Paris, Seuil, 1966, p. 64.

l'optatif et l'obligatif (les modes de la volonté), le conditionnel et le prédictif (les modes de l'hypothèse).

L'importance attachée au mode verbal permet de distinguer ce qui relève de la vie intérieure des personnages, de leur conscience, de ce que fut ou aurait pu être, de ce qui est ou devrait être, de ce qui arrivera, etc.. Bref, il tient compte des projets, des revêries, des regrets propres aux récits complexes.

En insistant sur les rapports paradigmatiques des prédicats (ce qui l'écarte du chemin suivi par V.Propp). Todorov essaye de décrire les rapports que les prédicats peuvent entretenir, ce qui caractérise le récit, tout en le faisant avancer (les transformations simples et les transformations complexes (1)).

Les propositions narratives entretiennent des relations logiques, chronologiques ou spatiales (la juxtaposition fondée sur la ressemblance), et se groupent dans des unités supérieures ou séquences narratives :

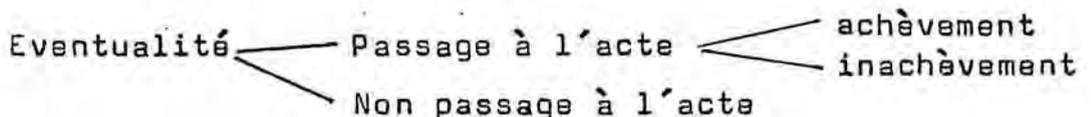
" La séquence implique l'existence de deux situations

- (1) Les transformations simples modifient le prédicat en lui ajoutant un élément qui le spécifie quant à son aspect (duratif, itératif, ponctuel), au mode, à l'intention etc.. Les transformations complexes ajoutent un deuxième prédicat subordonné au premier en vue de désigner les opérations psychiques se rapportant à l'attitude du sujet de la proposition: attitude d'apparence (faire semblant...), de connaissance (savoir, ignorer) de supposition, de subjectivation (croire, penser...) etc..
cf. op. cit. p. 326-328.

distinctes dont chacune se laisse décrire à l'aide d'un petit nombre de propositions; entre au moins une proposition de chaque situation il doit exister un rapport de transformation" (1). Pour établir une typologie des récits, les transformations alternatives, sont les seules que Todorov prend en considération.

Dans La logique du récit, C. Bremond apporte quelques précisions à la notion de séquence narrative et à l'idée de transformation alternative qu'elle enferme.

La séquence élémentaire consiste en un groupement de fonctions "dont la base est une série élémentaire de trois termes correspondant aux trois temps qui marquent le développement d'un processus : virtualité, passage à l'acte, achèvement" (2). C'est-à-dire, après chaque fonction accomplie une alternative est ouverte. Le schéma suivant résume les alternatives possibles :



(1) op. cit. p. 332.

Les transformations peuvent être facultatives (fondées sur la disjonction "et/ou"), obligatoires (fondées sur la conjonction "et/et") et alternatives (fondées sur une relation logique d'exclusion "ou-ou"). cf. "La grammaire du récit", in Poétique de la prose.

(2) op. cit. p. 131.

Les séquences de base se combinent à leur tour en séquences complexes selon des liaisons temporelles, logiques ou bien elles se juxtaposent vu leur parallélisme.

On voit l'utilité de cette définition : envisager la séquence de base du récit comme " processus " permet de mieux étudier la conduite des personnages et de préciser le choix relatif des possibilités d'action auxquelles le personnage est soumis à un moment donné de l'histoire.

C. Bremond propose, aussi, un remaniement de la notion de fonction, élément minimal de signification dans le récit. Puisque la fonction d'une action ne peut être définie que dans la perspective des intérêts ou des initiatives d'un personnage qui en est l'agent (l'initiateur d'un processus) ou le patient (s'il est affecté par un processus de conservation ou de modification), plusieurs fonctions ne s'enchaînent que si l'on suppose qu'elles concernent l'histoire d'un même personnage : " nous définirons donc la fonction, non seulement par une action (...) mais par la mise en relation d'un personnage-sujet et d'un processus-prédicat " (1).

La structure du récit repose, suivant Bremond, non sur l'enchaînement de séquences d'actions, mais sur l'agencement de rôles. Il propose donc une " syntaxe des rôles narratifs ".

En insistant sur la notion de séquence narrative, Roland Barthes, pour sa part, considère le récit comme

(1) *ibid.* p. 133.

une suite logique ou temporelle de séquences "fonctionnelles", suite qui peut être complétée par des séquences à fonction d'"indices" : " par la nature en quelque sorte verticale de leurs relations, (les indices) sont des unités véritablement sémantiques, car, contrairement aux " fonctions " proprement dites, ils renvoient à un signifié, non à une " opération " (1).

Ces deux grandes classes de séquences "distributionnelles" ou "fonctionnelles" et "intégratives ou indices", permettent un certain classement des récits (des contes populaires aux romans psychologiques).

Nous venons de voir l'effort des théoriciens pour essayer de trouver un modèle d'analyse applicable à tous les récits, même aux plus complexes. Les problèmes les plus difficiles à surmonter, vu les résultats des travaux de Propp, se sont progressivement résolus. D'abord nous pouvons suivre les histoires des personnages (la fonction, au départ simple action, est devenue -C. Bremond- processus lié à un sujet agent ou patient déterminé); nous pouvons préciser les motivations et l'état de réalisation des actions (selon les transformations -Todorov- des prédicats, donc des propositions et des

(1) cf. "Introduction à l'analyse structurale des récits" in Communications, 8, Seuil, Paris, 1966, p. 8.

A l'intérieur de ces deux types de séquences, Barthes précise des sous-classes à l'égard de leur signification. Voir à ce propos, p. 9-10.

séquences); finalement, les séquences qui n'impliquent pas de progression du récit et échappent à la relation syntagmatique, peuvent se classer aussi à l'égard de leur fonction paradigmatique (Barthes).

Lévi-Strauss et Greimas envisagent l'étude des mythes et des récits de façon sensiblement différente, dans une perspective plus linguistique, leurs résultats étant du domaine de l'anthropologie et de la sémiotique proprement dite. De là le propos de Greimas de dépasser l'ambiguïté qui forme " le problème central de la syntaxe narrative " (1); existe-t-il derrière le temps du récit, simple illusion référentielle, une logique intemporelle?

Aristote lui-même opposait, dans sa Poétique, la tragédie (définie par l'unité d'action) à l'histoire (définie par l'unité du temps et la pluralité des actions), ce qui suppose la primauté du logique sur le chronologique.

Greimas (2) considère dans le récit une structure narrative immanente (histoire, mythe) et son énonciation (le récit comme discours), mais, entre les deux niveaux d'analyse, il élabore une " grammaire superficielle " , qui s'occupe de la progression du récit (la chronologie des événements, les fonctions des actants) et une " grammaire fondamentale " , qui intègre les relations syntagmatiques en un paradigme d'actions ou de concepts.

(1) cf. R. Barthes, op. cit. p. 12.

(2) cf. Greimas, " Éléments d'une grammaire narrative", in Du Sens, Paris, Seuil, 1970.

Nous passons de l'organisation des séquences narratives (la grammaire ou syntaxe du récit) à l'établissement d'une sémantique narrative.

Greimas, Lévi-Strauss, Barthes (1) soutiennent finalement des positions voisines : ils n'accèdent à la signification du récit qu'en brisant la suite des actions, ce qui met en évidence les relations d'achronie sur lesquelles l'histoire est structurée. Procédé opposé aux théories de V. Propp.

Nous ne prétendons pas discuter, ici, la validité de ces méthodes, nous devons dire cependant les motivations qui nous poussent à les refuser et justifier ensuite notre préférence pour un système d'analyse qui nous semble plus complet puisqu'il prend en considération tous les éléments qui conforment l'univers du discours narratif.

1.2.2-2 LE RÉCIT COMME DISCOURS

Les sémanticiens du récit distinguaient lors de leur définition du récit, les trois niveaux (énoncé, organisation de l'énoncé et procès d'énonciation) que nous avons défini auparavant (cf. supra, 1.2-1). Or ce n'est pas la conception du récit qui nous détourne de leurs études, mais leur but : par leur niveau d'abstraction ces

(1) cf. R. Barthes, S/2, Paris, "Points", Seuil, 1970 notamment p. 83, 88, 112, 209 et 278.

méthodes fournissent, en premier lieu, un cadre de référence pour le fonctionnement du Récit. La réduction du particulier (forme des transformations, ou contenus thématiques) au général (fréquence des transformations utilisées, système logique d'actions encadré dans un contexte culturel déterminé) limite l'appréciation du degré d'originalité de chaque récit.

Ces procédés sont, nous semble-t-il, convenables aux récits qui appartiennent à des genres bien codifiés, dont l'intrigue est généralement en fonction de la morale finale. N'oublions pas que ces systèmes de structuration du récit reposent sur la notion de fonction ; notion qui se définit comme la signification prise par un événement ou une action dans leur rapport à une finalité (qu'ils servent ou desservent), finalité qui reçoit sa raison d'exister quant à un personnage (un sujet avec des caractérisations et des motivations qui le singularisent).

La dépersonnalisation du roman moderne, en général, ne ferait pas tellement d'obstacle du fait que le personnage se voit réduit au rôle d'agent - selon la terminologie de C. Bremond plutôt "patient" -, ce qui simplifie apparemment la complexité du genre romanesque (Aristote parlait, lui-aussi, d'actions, non de personnages). Pourtant en isolant la fonction (ce par quoi l'action fait avancer l'histoire) nous risquons d'éliminer des éléments

informatifs non directement fonctionnels, mais également riches de signification. Des éléments qui peuvent receler le sens original de certains récits (comment le patient saisit certaines données du monde qui l'entoure, les interprète et les exprime).

Ensuite l'élimination des informations non réductibles à des propositions narratives, puisqu'elles n'énoncent pas d'événements, risque de laisser de côté les effusions lyriques, les méditations plus ou moins philosophiques, les sentences, les descriptions des lieux et des personnages, qui n'importent pas moins à l'intelligence totale de l'histoire et, souvent, constituent le message véritable dont l'histoire n'est, à proprement parler, qu'un prétexte.

Tout ce que nous venons d'exposer rejoint ce qui a été suffisamment développé dans la définition du récit et de l'univers du récit - amplification de l'univers du discours de Benveniste - (cf. supra. 1.1-2 et 1.2-1). Le fait de considérer le récit comme discours suppose une vision d'ensemble plus complète et surtout particularisante des éléments qui le constituent.

Todorov abordait déjà à propos des Liaisons Dangereuses (1) une analyse des catégories secondaires du récit (voix, aspect, vision, temps), catégories qui véhiculent et modifient l'information narrative. C'est spécialement G. Ge-

(1) cf. Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967, p. 79-83.

nette celui qui nous semble avoir le mieux développé une méthodologie du discours narratif; méthodologie que nous allons essayer d'expliquer en détail (cf. infra. "Le Temps narratif" 1.2.3-1; "Le Mode narratif" 1.2.3-2; "La Voix narrative" 1.2.3-3).

Pour l'application de la méthode à notre étude de Cl. Simon, nous croyons nécessaire d'ajouter auparavant quelques précisions à propos de la notion de séquence narrative (cf. infra 1.2-3), notion qui prend pour nous une signification autre que celle de "processus".

Finalement, nous devons prendre en considération une série de notions rhétoriques qui se dégagent de l'application de ces procédés d'analyse à la production romanesque de Cl. Simon (cf. infra 1.2-4 : " Des figures du discours aux figures du récit ").

Nous venons rejoindre de cette façon l'intérêt pour le renouveau de la rhétorique qui se manifeste de nos jours ouvertement chez les théoriciens du récit (1). Renouveau

- (1) R. Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" et "Linguistique et poétique" in Essais de linguistique générale, Paris, "Points", éd. Min. 1963.
G. Genette, "La rhétorique restreinte", in Figures III Paris, "Poétique", Seuil, 1972.
T. Todorov, Théories du symbole, Paris, "Poétique", Seuil 1977
M. Charles, La rhétorique de la lecture, "Poétique", Seuil 1977
J. Paulhan, Traité des Figures, 1953, in Le Nouveau Commerce, Suppl. au n° 38, Paris, 1977
(cf. dans ce même n° une Postface de Claude Mouchard, au Traité des Tropes de Du Marsais et son commentaire sur les néo-rhétoriciens, p. 255-267).

qui n'est pourtant pas de fraîche date, car il se trouve à l'origine de bien des études sur l'essence de la littérature entreprises au long de ce siècle, si bien envisagées selon des points de vue divers : linguistiques, poétiques, sémiotiques, philosophiques...

1.2-3 PROCÉDÉS D'ANALYSE UTILISÉS
 DANS NOTRE ÉTUDE DE CLAUDE SIMON

Pour l'étude des modalités du récit chez Claude Simon, il importe de préciser tout d'abord la signification que la notion de séquence narrative prend pour nous.

Les énoncés de Claude Simon pleins de réflexions, de généralisations, de précisions, d'hypothèses, d'énumérations, de répétitions, de retours en arrière... ne peuvent pas se réduire au schéma de la transformation alternative du processus (selon Bremond ; le développement du procès est résumé en: virtualité - passage (ou non) à l'action - accomplissement (ou non) de l'action).

Genette définit la séquence comme une unité de sens (en suivant Greimas), mais le sens est difficile à saisir dans ses énoncés que l'on ne voit pas arriver au bout, car celui-ci se dérobe, nous échappe, se transforme au

moyen d'un flot de mots qui éveille constamment de nouvelles évocations, si bien que ces unités de sens prennent souvent des dimensions considérables, des pages et des chapitres entiers.

Parler de finalité significative à l'égard de ce type de séquences devient d'autant plus difficile que les fins des romans ne constituent pas une conclusion à proprement parler de l'histoire, la dernière page étant, parfois, sans numéroter (Les Corps Conducteurs, Leçon de choses).

Interrompre un énoncé n'est pas forcément le terminer : la disparition d'un des éléments de l'énoncé (personnage, narrateur), le changement de voix narrative (le passage du "il" au "je", etc..) peuvent brouiller le sens du message. La lisibilité ou la cohérence d'un récit implique, en plus de l'information, un sentiment ou un effet d'achèvement chez le lecteur, autrement dit, la saturation d'un code implicite à l'énoncé selon les caractéristiques du genre auquel il appartient.

Le problème de terminaison se pose à la fin de l'ensemble du roman et pendant son déroulement : le passage de la narration à la description; dans la narration proprement dite le passage du récit de l'événement à son commentaire; le changement du type de discours ou la distinction des niveaux narratifs (récit principal et récits secondaires); le changement de points de vue... Autant de

moments du récit qui exigent des modes de terminaison pour assurer la compréhension du récit et éviter des possibles erreurs d'interprétation de la part du lecteur.

Nous nous demandons, avec Philippe Hamon (1) si ces conclusions internes ou finales offrent-elles une construction spéciale ? Une forme, liée à la fonction de l'énoncé, productrice de l'effet de saturation qui assure le rapport d'un extrait (plus ou moins long) du récit avec l'ensemble tout entier.

Dans le discours oral, selon le code rhétorique, la péroraison permet de récapituler le contenu de ce qui a été précédemment dit. Mais la péroraison ne constitue pas uniquement un résumé, elle a aussi une forme déterminée qui s'accorde à celle du discours précédent. La péroraison demeure indépendante du contexte, bien que liée à celui-ci.

Généralement, le roman conventionnel utilise des procédés qui caractérisent ces parties terminales internes et particulièrement la fin du roman. L'intention de l'auteur de rendre lisible ce qu'il écrit (sa finalité) ajoute à la clôture de l'histoire (sa fin) une forme plus ou moins préétablie selon la logique du genre et , par conséquent, à haute prévisibilité pour le lecteur habitué (la finition).

(1) Philippe Hamon, "Clausules", in Poétique, 24, Paris, Seuil, 1975.

C'est ainsi que, souvent, la fin du roman ou clause externe (suivant la terminologie de Hamon), vient pré-déterminée par le titre, la mise en exergue ou l'avertissement au lecteur, ainsi que par une thématique d'ouverture (le réveil, l'arrivée du héros dans un lieu nouveau...) qui se correspond avec une thématique de clôture (le coucher, le départ, la mort...). La clause externe devient facilement prévisible.

D'autre part, quelques moyens typographiques : les blancs, les alinéas, la fin des paragraphes, la division en chapitres... signalent les clauses internes.

Bref, en général, ce lieu privilégié final d'une séquence ou d'un roman est prévisible logiquement (les actions s'accomplissent; la fin de la description est signalée par l'achèvement de l'objet décrit...) ou bien il est souligné par la ponctuation et par une disposition déterminée des paragraphes ou des chapitres. En tout cas, l'effet de rétroaction qui accompagne toute lecture saisit la consécution des informations accumulées précédemment.

Le roman moderne, spécialement lorsqu'il s'agit du roman psychologique et, surtout, le Nouveau Roman se distinguent par le manque de cette notion " fin - finalité - finition " qui devrait achever logiquement les séquences et le roman.

Claude Simon évolue progressivement du roman clausulaire au roman anti-clausulaire, par conséquent notre

interprétation de la séquence narrative doit évoluer avec lui.

La clause finale ou externe se maintient au moyen d'une thématique de clôture : l'accomplissement des actions - Le Tricheur, Le Sacre du Printemps, Gulliver -; le départ du personnage-héros - Le Vent -; la décision prise - L'Herbe -. Pourtant, ce n'est pas l'achèvement de la journée qui signale la fin d'Histoire. Du reste, la clause externe disparaît quand la fin du livre nous renvoie à son commencement, le roman devient alors circulaire (La Bataille de Pharsale) ou symétrique (Le Palace, Triptyque), ou du fait même de se répéter à quelques modifications près, il pourrait se poursuivre indéfiniment (La route des Flandres, Les Corps Conducteurs, Leçon de choses).

L'abolition de la clause finale du récit oriente déjà notre lecture dans une direction différente. Moins intéressés à l'achèvement de l'histoire, nous allons devenir plus attentifs à la disposition des parties diverses du récit, à ses reprises et dédoublements, ainsi qu'aux titres et mises en exergue qui prolifèrent chez Simon et qui orientent de façon décisive la lecture.

Les clauses internes (blancs, ponctuation...) soulignent les parties finales des séquences narratives des premiers romans de Cl. Simon. Mais bientôt ces unités de

sens vont se gonfler énormément par la diminution de la ponctuation et par les procédés de subordination (comparaisons, alternances, parenthèses temporelles ...). Moyen de transcrire le travail de la mémoire (doute, répétition, hypothèses, rectifications...) toujours accompagnée de l'imagination et de la réflexion (le commentaire se rattachant à la description imaginée plutôt que mémorisée).

Le glissement d'une voix à autre, d'une focalisation à autre, d'un motif à autre est souvent imperceptible. Déictiques, pronoms, temps verbaux, durée des perceptions... éléments tous qu'il faudra considérer pour éviter les risques de confusion.

Puisque la macro-séquence offre une accumulation de nouvelles informations qui modifient progressivement sa signification première, avant de reprendre son point de départ qui se voit de ce fait enrichi, elle exige pour saisir son sens complet un exercice de mémoire et un mouvement de lecture caractéristiques. Exercice de mémoire pour retenir les différentes phases, le dynamisme interne des séquences (transcription de la simultanéité des sensations ou des diverses apparences du réel) . Mouvement de lecture, car les répétitions et les variantes qui redoublent et modifient l'interprétation obligent souvent à revenir en arrière pour relire.

Aux macro-séquences, Simon substitue ensuite les micro-séquences des romans textuels. Ni les énoncés plus

réduits, ni la reprise de la ponctuation n'impliquent le retour à la norme. Il suffit par contre d'un mot, d'une image pour qu'en vertu de l'analogie, l'on glisse d'une séquence à autre. L'interruption indique bien la fin de la micro-séquence, mais non la finition, car l'introduction d'une nouvelle séquence nous rappellera inévitablement l'antérieure. La lecture rapproche et transforme les éléments. Tout le roman est présent en même temps, unique et multiple.

Pour résumer, à une lecture dominée par l'attente (la progression des séquences), nous allons substituer une lecture attentive aux variantes qui font avancer le récit et constituent le roman (la simultanéité représentative ou textuelle), à l'effet de consécution, celui de conséquence (Ph. Hamon).

1.2.3.- 1 LE TEMPS DU RÉCIT

Tout récit (oral, écrit, cinématographique) enferme dans la linéarité de son exposition une dualité temporelle : la temporalité de l'histoire racontée, ainsi que la temporalité établie par le récit proprement dit. Nous pourrions y ajouter encore une troisième temporalité, plus " vraie " sans doute, mais difficile à établir : celle empruntée à la propre durée de la lecture(1).

Afin que les rapports soient fixés entre la chronologie de l'histoire et le temps du récit, nous devons prendre en considération :

- a) la succession des événements et leur disposition dans le récit.
- b) la durée des événements et la durée de leur relation dans le récit.
- c) les possibilités de répétition des événements et la fréquence avec laquelle ils sont évoqués par le récit.

En suivant G. Genette, nous envisagerons le temps du récit selon les aspects d'ordre, de durée, de fréquence respectivement.

(1) Cf. T. Todorov, "Las categorías del relato literario", in Comunicaciones, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 155-192.

1.2.3.1 - 1 L'ORDRE DE PROGRESSION DU RÉCIT

L'étude des différentes formes de discordance entre l'ordre chronologique de l'histoire et celui suivi par le récit -les "anachronies", selon la terminologie de Genette -est abordée à deux niveaux différents :

- a) au niveau de l'énoncé ou "micro-structure narrative".
- b) au niveau de l'oeuvre en sa totalité ou "macro-structure narrative".

Dans les deux cas on considère : les "analepses" ou "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve", et les "prolepses" ou "toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur".(1)

a) Au niveau de l'énoncé nous relevons les analepses et les prolepses selon les différents rapports syntaxiques. Cette partie, suggérée plutôt que développée, chez Genette, nous oblige, étant donné l'importance qu'elle prend dans quelques ouvrages de Cl. Simon, nous oblige donc à tenir compte des charnières -les "marques linguistiques de l'articulation du déroulement" -, (2) notion qui élargit considérablement le classement grammatical traditionnel des moyens de coordination et de

(1) Genette, Figures III, p. 82

(2) Jean-Claude Corbeil, Les structures syntaxiques du français moderne, Paris, Klincksieck, 1971.

subordination.

Les charnières, classées du point de vue de leur fonction en charnières de liaison (et, car, puis, ou, mais, or, aussi, encore, ensuite, au contraire, pourtant, d'ailleurs, la virgule, etc...); de traitement, dont la fonction est d'amorcer une nouvelle phase du déroulement (les deux points (:), d'abord, d'une part, par exemple; des groupes verbaux : " je me rappelle que " ... etc.; de rappel, si elles renvoient à ce qui a été précédemment exprimé (ainsi, d'où, c'est pourquoi ...); de terminaison (donc, enfin, en tout cas ...).

Selon leur forme, les charnières sont explicites (les conjonctions traditionnelles (1), les groupes verbaux (2), certains éléments qui peuvent articuler l'énoncé

- (1) cf. La Route des Flandres, p. 12: "il y a des choses que le pire des abandons des renoncements ne peut faire oublier (...) et ce sont en général les plus absurdes les plus vides de sens (...) comme par exemple ce réflexe qu'il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie: un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé (...) "
- (2) *ibid.* p.33: "il croyait entendre tous les chevaux, les hommes, les wagons en train de piétiner ou de rouler en aveugles dans cette même nuit, cette même encre, sans savoir vers où ni vers quoi, le vieux et inusable monde tout entier frémissant, grouillant et résonnant dans les ténèbres (...) pensant à son père assis dans le kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes où il passait ses après - midi à travailler (...) "

à un moment donné (1), ou implicites : par exemple tout élément anaphorique (déictiques, etc..), ainsi que des éléments méta-discursifs tels que la disposition typographique (2) : les paragraphes, l'alinéa, les lettres capitales; ou les signes de ponctuation : tirets, parenthèses (3).

- (1) cf. Histoire, p.27: "leurs voix me parvenant (...) continuant à chuchoter et à gemir entre les murs au papier maintenant moisi, à demi-décollé, taché de rectangles, d'ovales palis, à la place des tableaux décrochés, des mélancolique paysages, des portraits d'ancêtres morts eux aussi depuis longtemps, poursuivant (les voix) cette espèce de lamento que je pouvais entendre, enfant à travers la porte avant de la pousser, s'interrompant, cessant à mon entrée (...)"
- (2) Les procédés employés surtout dans Histoire.
- (3) cf. L'Herbe, p. 24: "l'entêtant parfum des poires tombées pourrissant par milliers sur le sol, l'odeur montant des inutiles hectares de vergers à l'assaut de la colline, sucrée, sûre, stagnant dans l'air épais comme de ces resserres, ces placards où les fruits de septembre sur les rayons recouverts de papier journal exhalant cette lourde senteur de fermenté, écoeurante, agressive (Georges lui avait raconté que quand ils allaient passer les vacances (...) chez elles deux (...) la maison toute entière exhalait un subtil et pénétrant parfum de moisi (...) qu'il avait fini par ne plus séparer d'elles, comme si elles étaient elles-mêmes deux de ces (...) vieillottes poupées de bois (...) se déséchant lentement dans la permanente et automnale odeur des poires et des pommes rangées sur les étagères, se ridant (...) sur les vieux journaux qui leur servaient de lits, avec leurs titres (...) désuets, surannés et sans plus aucune signification)"

Temps et Subordination	charnières explicites	conjonctions traditionnelles groupes verbaux d'autres éléments	
	charnières implicites	anaphoriques procédés méta-discursifs	phrases parenthétiques disposition typographique

Au niveau de l'oeuvre, les analepses (retour en arrière) les plus significatives seront analysées selon leur portée, "distance temporelle qui sépare l'analepse évoquée du moment précis de l'histoire où le récit s'est interrompu" et selon leur amplitude "la durée d'histoire plus ou moins longue que l'analepse recouvre". (1)

Quant à la portée, toute "analepse externe" reste "extérieure" au champ temporel du récit premier (2); tandis que toute "analepse interne" portera soit sur

(1) cf. G. Genette, op. cit. p. 89

(2) Toute altération temporelle est par rapport au récit ("récit premier") dans lequel elle s'insère, un récit second, subordonné temporellement.

une histoire différente de celle du récit premier (c'est-à-dire : une digression qui rejoint après coup l'histoire principale, sans modifier le récit premier), soit sur l'histoire principale dont le récit s'avère de ce fait modifié.

Comme exemple d'analepse externe nous citons le deuxième chapitre de Le Tricheur, lequel présente une journée des parents de Belle lors de ses treize ans, tandis que le récit premier se situe environ cinq ans plus tard. Des analepses internes qui portent sur autre axe temporel que le récit premier sont, par exemple, dans ce même roman, les évocations que le narrateur fait de son enfance, plus particulièrement de la mère mourante. Une analepse interne qui porte sur le même axe temporel que le récit premier, dans Le Tricheur également. C'est au troisième chapitre la séquence qui nous présente Belle en train d'attendre le retour de Louis: elle repense - et nous informe sommairement - des péripéties qui ont précédé leur installation dans cet hôtel où maintenant elle s'ennuie.

Les rétrospections peuvent jouer deux fonctions principales: en comblant les élisions antérieures du récit, elles peuvent - par rétroaction - modifier son interprétation (c'est surtout la technique utilisée avec le roman policier, l'enigme dont la signification est différée); ou bien, les retrospections renvoient à un aspect du récit sur lequel on y insiste une ou plusieurs fois - il s'agit alors d'un effet de redondance - qui d'ailleurs dé-

nonce explicitement le caractère illusoire de la valeur référentielle du récit.

Par leur amplitude, les analepses peuvent se classer en partielles ou complètes. Celles-là s'achèvent par une ellipse, en évitant de rejoindre le récit premier. Pour rétablir la continuité du récit premier, on utilise des moyens implicites (blanc, chapitre nouveau, ponctuation) ou l'on souligne de façon explicite l'interruption et sa fonction explicative.

Les analepses complètes retrouvent le récit premier sans solution de continuité entre les deux segments narratifs. Liées au "début in medias res", ces analepses nous informent de l'"antécédent narratif" (1), le récit premier étant sa conséquence ou son dénouement anticipé.

Les prolepses ou anticipations sont bien moins fréquentes que les analepses dans le récit moderne, vu que celui-ci préfère accommoder l'exposition au point de vue limité d'un narrateur qui paraît découvrir ou réaliser les faits en même temps qu'il les raconte. Cependant le récit à la première personne dont l'exposition soit tournée vers le passé admet les allusions, soit à la situation présente du narrateur -à son instance narrative-, soit à son avenir: "des témoignages sur l'intensité du souvenir actuel, qui viennent en quelque sorte authentifier le récit du passé" (2). Le passé devient actuel et omni-

(1) Cf. *ibid.* p. 101.

(2) Cf. *ibid.* p. 107.

temporel. C'est, par exemple, dans Histoire (p. 13), le narrateur, adulte, qui revit en état de demi-sommeil les après-midi où sa grand-mère recevait:

" pouvant entendre dans le silence le pas claudiquant de la vieille bonne traversant la maison vide frappant ouvrant la porte du salon avançant sa tête de Méduse lançant d'une voix brusque furieuse et comme outragée elle aussi les noms (...)"

Ce cas-ci, l'évocation au présent d'un souvenir, constitue une prolepse à portée externe, car elle consiste à la fusion de l'histoire et de l'instance de narration (il faudra contempler par conséquent ces "anticipations au présent" sous l'aspect de la "voix").

Les prolepses à portée interne présentent, aussi bien que les analepses internes, le problème de leur liaison avec le récit premier. Leur fonction est complétive, si elles "comblent par avance une lacune ultérieure", ou répétitive, si "toujours par avance doublent un segment à venir".

Une correspondance entre des époques différentes s'établit précisément lors des annonces de ce qui sera raconté à court ou à long terme, correspondance d'où l'on peut tirer, selon les cas, des effets secondaires.

Une fois^{ve} les distorsions temporelles subies par le fil du récit seront distinguées, nous pourrons établir par quels moyens et en vue de quels effets recherchés le roman s'ordonne et progresse.

que (suivant le modèle du récit proustien); ou bien si la surabondance des interpolations brouille les références temporelles, au point de rendre le lecteur incapable de rétablir une possible chronologie événementielle (les événements étant rattachés, non à d'autres antérieurs ou postérieurs, mais au discours commentatif qui les accompagne); ou finalement si tout ordre chronologique est écarté. Dans ce cas, les faits seraient groupés selon une analogie thématique, spatiale, phonique etc.. Le récit démontrant précisément sa capacité d'autonomie temporelle : " On pourrait nommer syllapses (" fait de prendre ensemble ") temporelles ces groupements anachroniques commandés par quelque parenté spatiale, thématique ou autre ". (1)

1. 2. 3. 1 - 2

LA DURÉE

L'analyse des différences entre la durée des événements et la longueur respective qu'ils occupent dans le récit, se réalise au niveau de la " macro-structure narrative ". Il faut d'abord déterminer les grandes unités ou séquences narratives (2), et les clas-

(1) G. Genette, - *ibid.* p. 109

(2) Nous entendons par séquence narrative la suite cohérente d'éléments fictionnels; le passage d'une séquence à une autre implique toujours une rupture (temporelle, spatiale, thématique, de voix, de mode de narration, etc..)

ser selon leur " tempo " romanesque en :

a) scène, si le temps du récit représente approximativement celui de l'histoire.

b) sommaire, si le récit représente en résumé une étendue temporelle, plus ou moins considérable, de l'histoire.

c) ellipse, si le récit ne considère pas une période de l'histoire racontée. Lorsque la durée élidée est déclarée (qualifiée ou non), l'ellipse sera explicite, et implicite, en cas contraire.

d) pause, si la durée du récit excède celle des événements. La pause descriptive et les " excursus commentatifs " ou interventions d'auteur illustrent ce cas précis. Cependant, toute description n'implique pas une suspension ou un enlèvement du récit, il s'agit souvent d'un arrêt contemplatif du héros (pensons à Zola, Flaubert et Proust spécialement), ou des rêveries et des suppositions du héros (c'est surtout le cas de Claude Simon). La pause descriptive ne reste pas alors isolée de la temporalité de l'histoire racontée, car elle vise moins une description de l'objet ou du spectacle contemplé, qu'un récit détaillé de l'activité perceptive du personnage observateur: ses impressions, ses modifications de perspective, etc..

La description balzacienne, extra-temporelle où le narrateur - interrompant le fil du récit - décrit " en son propre nom et pour la seule information de son lecteur " un spectacle qu'en ce moment de l'histoire aucun personnage ne regarde, n'existe qu'isolement dans les romans " de jeunesse " de Claude Simon, quoique - de façon moins nette -

nous la retrouvons lors de sa production " textuelle " .

Nous pouvons considérer alors une nouvelle formule du " tempo " romanesque: la scène ralentie, qui serait composée par des " descriptions résorbées en narration ", ou rallongée avec des analepses mémorielles ou d'autres interpolations (rêveries, commentaires, réflexions générales ...), et dont la longueur - la durée - paraît déborder de beaucoup le temps de l'histoire qu'elle est supposée recouvrir. Formule reine dans l'oeuvre de Claude Simon, pensons, par exemple, au " réveil " raconté dans Histoire (p. 11 - 75), noeud de sensations analysées soigneusement, qui réveillent dans la mémoire du narrateur des souvenirs de sa vie de famille, auxquels viennent s'ajouter les descriptions d'une série de cartes postales découvertes par le narrateur, si minutieuses qu'elles constituent à leur tour plusieurs récits secondaires. Le récit principal - le réveil - se trouve repris une seconde fois, pour servir de prétexte à de nouvelles évocations, cette fois-ci scolaires.

Nous reconnaissons ici les procédés de la mémoire affective : l'actualisation du passé au moyen des sensations présentes ; mais on découvre, surtout, un travail d'imagination, de précisions, qui amplifie, transforme, re-invente une même donnée qui apparaît de ce fait développée sous des aspects différents et gonflée de digressions de toutes sortes.

Tandis que le récit traditionnel est bâti sur l'alter-

nance scène/sommaire - la scène enfermant le dramatisme de l'action -, le traitement moderne du tempo romanesque présente plutôt une suite de scènes allongées par des éléments extra-narratifs. De ce fait, la scène change de caractère, perd son dramatisme, puisque l'action s'efface en grande partie au profit de la caractérisation psychologique ou sociale.

De même, la pause descriptive ponctuelle se transforme à son tour en récit focalisé sur le héros et rejoint par ses dimensions, ses procédés et sa fonction la forme dilatée de la scène.

1. 2. 3. 1 - 3 LA FRÉQUENCE NARRATIVE

Un dernier aspect de la temporalité du récit dontemple les relations de répétition ou de fréquence entre récit et histoire. Plusieurs possibilités sont à envisager :

- a) La forme de récit la plus employée c'est celle qui raconte une seule fois un événement ayant eu lieu une fois seulement.
- b) Une deuxième forme qui se rapporte à la précédente est celle qui consiste à raconter plusieurs fois ce qui s'est passé aussi plusieurs fois, les répétitions du récit correspondant en nombre égal aux répétitions de l'histoire.

c) Un même événement peut être raconté plusieurs fois avec ou sans variantes modales (de point de vue, de type de discours) : les distorsions temporelles (analepses-rappel ou prolepses-annonce) sont autant de procédés utilisés par le récit répétitif (pensons au roman épistolaire du XVIIIe. siècle).

d) La forme inverse du récit répétitif consiste en l'exposition, dans un même récit unique, de plusieurs histoires réunies par un aspect analogique quelconque. Nous avons signalé de récit auparavant dans la rubrique du temps narratif (les "syllepses temporelles"). Ce récit analogique sera étudié en faisant référence aussi bien à l'ordre de progression du récit qu'à sa fréquence. Une variante du récit analogique serait le récit itératif, que Genette définit comme la forme qui groupe ensemble plusieurs occurrences d'un même événement : " on élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe " (1). Cette forme synthétique se trouve généralement subordonnée aux scènes singulatives, auxquelles elle sert de cadre (2).

S'intéressant surtout au récit proustien, Genette étudie en détail les rapports entre le récit itératif et le récit singulatif ou singulier :

(1) Cf. *ibid*, p. 146.

(2) Nous pouvons rapprocher la valeur du récit itératif de l'imparfait à modalité itérative. Par sa valeur aspectuelle durative, l'imparfait exprime soit un procès inaccompli, soit une suite ou une série de plusieurs procès semblables. Sa fonction étant celle de servir de cadre aux actions ponctuelles, évoquées généralement au passé simple.

- a) L'itération sera externe quand la durée du passage itératif dépassera celle de la scène où il s'insère.
- b) L'itération sera interne si elle consiste en l'énumération des événements qui constituent la durée de la scène; autrement dit lorsqu'elle implique la décomposition de l'unité synthétique de la scène.

L'itération externe qui cherche à réjoindre le particulier au général traduit une vision totalisante. L'itération interne, par contre, retrouve les détails qui diversifient, avec tel luxe de précisions que nous retrouvons la figure rhétorique de l'hyperbole transposée au plan narratif (chaque unité se transforme en une scène singulière : le "pseudo-itératif", selon Genette).

Le recours au récit itératif traduit une vision synthétique ou hyperbolique qui répond selon les cas à des besoins différents.

Claude Simon choisit le récit singulier, puis le récit analogique et le récit répétitif combinés. Ces deux procédés par son utilisation à l'extrême élaborée prennent une importance considérable chez C. Simon (cf. sa production appartenant au "Nouveau Roman").

Pour résumer ce que nous venons de dire quant à la méthode que nous appliquons à l'étude de la temporalité narrative, précisons qu'elle met en relief le renversement des procédés qui s'est produit entre le récit considéré

comme traditionnel et le récit moderne. Celui-là suit la progression chronologique de l'histoire racontée, se structurant fondamentalement selon l'alternance scène/ sommaire (le récit sommaire comprend généralement les analepses mémorielles traitées de façon itérative). Le récit moderne présente des scènes singulières rallongées exagérément par des descriptions qui se révèlent décisives quant à l'interprétation significative de l'oeuvre; scènes qui se combinent avec des passages itératifs (où la dilatation hyperbolique de la durée abolit finalement le passage du temps). Ou bien le récit peut se fonder sur un rythme répétitif (tout en détruisant l'illusion représentative ou la vraisemblance de l'histoire racontée, celle-ci se reorganise par rapport à un thème second: l'obsession, le doute...)

Ce n'est pas l'histoire racontée qui intéresse le lecteur, mais la narration elle-même, qui se constitue en histoire, à lire ou à déchiffrer, somme-toute.

Un tableau-résumé de la méthode établie par Gérard Genette d'après À La Recherche du Temps Perdu, récit qui inaugure de la façon la plus brillante les nouvelles procédures narratives, est offert à continuation:

TEMPORALITÉ DU RÉCIT

ORDRE
de
progression
du
récit

Au niveau
de l'
énoncé

Temps
et
subordination

Analepse
("retour en arrière")
Prolepse
("anticipations")

Au niveau
de l'
oeuvre

Analepse

Portée

Externe au champ
temporel du récit
promior

Interne | Portant sur
le champ
temp. du
récit ler.

Portant sur
un champ
temp. dif-
férent cor-
pris par
récit: ler.

Amplitude

Partielle : sans re-
joindre le
récit ler.

Complète : Rejoint
récit ler.

Prolepses

Portée

Externe

Interne

Syllepses temporelles

("groupements
par analogie")

DURÉE
des
séquences
narratives

Sommaire
Scène
Scène rallongée
Pause (descriptive)
Ellipse

FRÉQUENCE
ou
rythme
du récit

Récit singulatif

(1 récit - 1 histoire)

(n récits - n histoires)

Récit répétitif

(n récits - 1 histoire)

Syllepses temporelles

(1 récit - n histoires)

Récit itératif

Itération
externe

Itération
interne

Détermination

Spécification

Extension

Ponctuelle

Durative

1.2.3.- 2

LE MODE NARRATIF

Cette dénomination renvoie aux rapports que le narrateur entretient d'une part avec ce qu'il raconte, d'autre part avec son lecteur (1). Problème de "vision" (comment envisager le récit) et problème de communication (comment exposer le récit) simultanément.

L'approche de définition que nous avons esquissée à propos de la notion de récit faisait allusion à sa valeur référentielle, à l'illusion représentative, autrement dit, au "réalisme" du récit. Nous avons vu finalement neutralisée l'ancienne opposition "mimésis-diagésis", étant donné qu'aucun récit ne peut imiter ou montrer une histoire, mais la "dire" de façon plus ou moins détaillée (2), en créant par là l'illusion mimétique. Le langage (et le récit) signifie les événements, en cas contraire il se borne à reproduire, à citer textuellement les paroles des personnages.

Le mode de narration préoccupe les théoriciens du roman le long de notre siècle, pourtant une théorie unifiée n'est pas encore établie. Nous adhérons au modèle de G. Genette (toujours dans Figures III), qui suit essentiel-

- (1) Françoise Van Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative" in Poétique, n° 4, Paris, Seuil, 1970, p. 476.
- (2) Une représentation, pour apporter une information la plus complète possible, exigera une durée de l'événement en soi et de son rapport (durée du récit), ce qui rapproche le mode narratif de la temporalité du récit.

lement la classification classique menée par Jean Pouillon(1), quelque peu modifiée par T. Todorov (2). L'apportation originale de G. Genette consiste à parfaire les rapports entre la temporalité et la modalité narratives : en tenant compte du nombre de détails informatifs ajoutés (ce qui aura une incidence directe sur la durée des séquences narratives) et le degré de participation du narrateur à ce qu'il nous raconte.

Reprenant la distinction de Platon (dans le chapitre III de sa République), Genette distingue d'abord les façons diverses de rendre le " récit de paroles " :

- a) Récit (de paroles) narrativisé : celui qui réduit les paroles des personnages à un événement quelconque raconté par le narrateur, de même que d'autres événements de l'histoire.
- b) Récit (de paroles) transposé au style indirect : celui qui incorpore - de façon abrégée généralement - le débit des personnages au discours du narrateur moyennant le recours syntaxique de la subordination.
- c) Récit (de paroles) transposé au style indirect libre : le narrateur assumant alors le débit des personnages. La

(1) Jean Pouillon, Temps et Roman, Paris, Gallimard, 1946

(2) Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire" in Communications, n° 8, 1966. Repris avec quelques modifications dans Littérature et signification. Todorov met l'accent sur les registres de parole ou formes de discours. Voir aussi à ce propos M. Butor "L'usage des pronoms personnels dans le roman", in Répertoire II, Paris, Les Editions de Minuit, 1964

disposition des marques de subordination, ainsi que l'étendue du discours faisant confondre les deux instances narratives.

d) Récit (de paroles) rapporté directement, à la façon dramatique, le narrateur s'effaçant devant les personnages - le récit moderne fait généralement omission de l'introduction déclarative traditionnelle -. L'illusion mimétique se réalise ici au complet.

e) Une variante du registre précédent est celle que Genette appelle le " discours immédiat " (le monologue intérieur). Nous avons déjà signalé les caractéristiques et fonction qui expliquent suffisamment les motivations de Genette pour modifier la dénomination traditionnelle française. En donnant d'emblée la parole au personnage, le lecteur devient spectateur du déroulement de la pensée du personnage, pensée qui, se substituant aux formes de discours précédemment signalées, nous apprend et les actions et, surtout, les sentiments du personnage.

Rappelons ici comment le discours immédiat se combine généralement avec le discours du narrateur qui l'explique et développe de façon organisée. C'est-à-dire, il justifie et rend compréhensible pour le lecteur le " tout-venant " du courant de la pensée. Mais il ne faut pas confondre ce discours infra-linguistique avec le discours du narrateur à la 3^{ème} personne (le discours commentatif) d'élaboration soignée, avec une structure

qui répond à une idéologie déterminée (explicative ou poétique).

f) Finalement, nous avons le dialogue, qui engage deux ou plusieurs personnes, une seconde variante du discours direct, plus mimétique au possible.

Abondants chez Claude Simon, ses dialogues accordent moins une " façon de parler " propre à chaque personnage (un " idiolecte "), qu'un langage de groupe (un " sociolecte ") - -a la manière de Balzac -. Pensons par exemple aux dialogues des ouvriers dans Leçons de choses. Cependant, nous le verrons par la suite en détail, la fonction du dialogue chez Simon ne vise pas un effet mimétique, une recherche de vraisemblance, ni l'obtention, au moyen du pastiche et de la caricature, d'une caractérisation si poussée du personnage que celui-ci bascule dans l'irréel (à la manière proustienne). Les dialogues rendus par bribes, toujours inachevés de Cl. Simon, insistent surtout sur l'impossible communication des personnages.

Si l'information transmise est un " récit d'événements ", nous revenons à la distinction (de Benveniste) entre le discours narratif (à la 3ème. personne) et le discours commentatif (à la 1ère. personne). Celui-là référentiel, celui-ci plus émotif et poétique. De façon paradoxale, le récit à la 1ère. personne tourné vers l'arrière à partir du présent de l'instance narrative " parvient rarement à

donner l'illusion de la présence et de l'immédiateté, loin de faciliter l'identification du lecteur au héros, il tend à sembler éloigné dans le temps. L'essence d'un tel roman est d'être rétrospectif, d'établir une distance temporelle reconnue entre le temps de l'histoire (...) et le temps réel du narrateur, le moment où il raconte les événements : Il y a une différence capitale entre un récit tourné vers l'avant à partir du passé, comme le roman à la 3ème. personne, et un récit (...) à la 1ère. personne. Dans le premier on a l'illusion que l'action est en train d'avoir lieu, dans le second, l'action est perçue comme ayant déjà eu lieu ". (1)

Toutefois, la préférence des romanciers pour la 1ère. personne n'implique toujours pas que la narration soit sentie comme rétrospective, bien au contraire, souvent l'écart temporel n'entraîne aucune distanciation modale entre histoire et récit : les gloses de toutes sortes sur les scènes qui se gonflent de façon démesurées, nous révèlent la présence vivante et continue du narrateur, ses réflexions, ses obsessions surtout.

Affaire de communication, la modalité narrative est aussi affaire de perspective. Après avoir décelé le degré de participation du narrateur dans le récit, il faut déterminer le point de vue qui l'oriente (celui du narrateur ou celui du personnage).

(1) A.A. Mendilow, Time and the Novel, Londres, 1952, p.106-107, cité par G. Genette, op. cit. p. 189.

Le choix des " visions " dans le récit (Todorov) ou des " points de vue " (1) concerne en particulier les rapports du narrateur aux personnages et ceux des personnages entre eux. Question technique apparemment, mais le choix d'une forme, d'un comment écrire dépasse les problèmes d'organisation interne de l'oeuvre et nous ramène aux rapports entretenus avec le possible lecteur. Toute forme prend son sens en fonction de l'effet à obtenir.

Nous avons signalé comment dans l'ensemble des romans de "création" du XXe. siècle les écrivains considéraient le narrateur objectif, omniscient et omniprésent, comme une convention dépassée, le changement de perspective, le récit à la première personne ou d'un point de vue personnel étant, au contraire, le procédé juste. Et nous savons aussi que ce retournement s'annonce vers la fin du XIXe. siècle, surtout avec Henry James. Virginia Woolf évoquait ensuite le caractère indéfinissable de la vie, qui impossibilite toute observation ; la tâche du romancier étant pour autant de reproduire la vie dans ce qu'elle a de morcelé et d'inconnaissable. En se penchant sur les formes de narration on arrivera donc, à s'interroger sur la thématique du roman.

L'étude des visions ou des formes diverses de narration débouche sur un classement en trois types fondamentaux. La

- (1) Notion générale qui ne doit pas être confondue avec la technique narrative que l'on désigne souvent depuis H. James sous ce nom et qui correspond à ce que G. Genette appelle " focalisation interne ".

typologie de Jean Pouillon, repose sur des présupposés psychologues, inspirés directement de la phénoménologie sartrienne : " Dans la compréhension que le romancier prend et propose de ses personnages et des situations, ce qui relève de la technique proprement romanesque est au fond, pour les significations même du roman, accessoire et nous ne nous y attacherons guère... ce qui nous intéresse, c'est l'anthropologie qu'il (le roman), selon les cas, révèle ou suggère ou enfin suscite dans l'esprit du lecteur ". (1)

Malgré son manque d'intérêt pour les questions d'ordre technique et poétique, la théorie de Pouillon est applicable à la narratologie, surtout si elle s'occupe de la logique des actions et de la typologie des actants (cf. Todorov); un peu moins si elle mène son étude au niveau de la narration. Ce qui est visible dans les romans les plus récents, où la " personne " verbale, par exemple, ne renvoie plus à une " personne " psychologique, tandis que c'est la temporalité propre de l'écriture qui suscite celle de l'histoire.

Genette, attentif surtout au rôle du narrateur adapte la méthode de J. Pouillon aux besoins de la narration moderne et distingue donc :

a) La focalisation zéro (2) (la "vision par derrière")

(1) op. cit. p. 36.

(2) Selon l'expression "focus of narration" tirée de Brooks et Warren, Understanding Fiction, New-York, 1943.

selon la terminologie de Pouillon), nous présente une situation narrative où le narrateur, omniscient, en sait et en dit plus que ses personnages.

b) La focalisation interne sur le personnage ("vision avec" ou "champ restreint" (1), nous présente un narrateur dont l'information n'excède pas celle - restreinte - du personnage. Cette technique trouve dans les préfaces de H. James sa consécration (2), ainsi que son utilisation la plus poussée avec le " discours immédiat " : le point de vue intérieur au roman, situé dans l'esprit du personnage représente de manière " dramatique " la vie mentale de celui-ci, créant par là une illusion (un effet) de " réalité intense ".

La focalisation interne peut demeurer fixe, centrée sur le héros narrateur (discours immédiat, ou discours commentatif) ou bien devenir multiple (pensons aux Faux Monnayeurs) ou bien, comme souvent chez Claude Simon se présenter sous l'aspect d'une focalisation zéro (par exemple dans ses romans " textuels ") accompagnée d'un discours de type, en apparence aussi, narratif. Pourtant maints détails - grammaticaux ou thématiques - nous montrent comment la 3ème. personne peut aussi bien traduire l'omniscience du narrateur, que sa perspective restreinte. Tandis que la

(1) G. Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1.954.

(2) Joyce, The Art of the Novel, Critical Prefaces of Henry James, éd. by R. P. Blackmur, New York, 1934. Cité par F. Van Rossum-Guyon, op. cit. p. 479.

première personne, à son tour, peut traduire une focalisation sur le narrateur (dont la narration est simultanée à l'histoire); ou sur le héros (la narration est rétrospective: c'est le récit "autobiographique" classique); ou sur un héros-narrateur dont le récit (de type autobiographique réel ou fictif) mêle les commentaires "actuels" à l'exposé de sa vie passée:

Cependant la focalisation interne, à la rigueur, pré-suppose que le personnage soit vu dans son "intériorité" sans aucune remarque descriptive, sans être désigné de l'extérieur: le lecteur doit saisir et déduire le personnage "dans l'image qu'il se fait des autres" (J.Pouillou c) La focalisation externe ("vision du dehors") empêche toute incursion dans la conscience d'un personnage et dans la description de ses pensées ou de ses sentiments, car ils ne sont pas perçus par le narrateur (ni par le lecteur), qui se limite à enregistrer ses actions. Pourtant ce récit d'actions peut présenter une intensité mimétique notable.

Les variations de focalisation (1) consistent tantôt à apporter moins d'information qu'il n'en est en principe nécessaire, tantôt à donner plus qu'il n'en est en principe permis selon le type de focalisation utilisée. Le défaut d'information est employé surtout dans le roman policier: malgré sa focalisation sur le détective enquê-

(1) G. Genette, op. cit. p. 211: " (...) quand la cohérence d'ensemble demeure cependant assez forte pour que la notion de mode dominant reste pertinente".

teur, une partie de ses découvertes demeure cachée pour le lecteur jusqu'au dénouement final. Exemple d'excès d'information sont les remarques sur les pensées ou sur les impressions d'un personnage dans un contexte qui adopte la focalisation externe; ou bien, en focalisation interne, le rapport des réflexions d'un personnage autre que le personnage focal, ou la description d'un paysage que celui-ci ne peut pas voir.

Les indices de focalisation (1) permettent précisément le narrateur de dire de façon hypothétique ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne. Ces indices sont généralement des locutions modalisantes ("sans doute", "peut-être", "comme si", "sembler", "paraître"...), très fréquentes chez C. Simon, par exemple. Leur utilisation fait oublier l'excès d'information au profit du renforcement de la forme de focalisation interne.

Ce que nous avons souligné à propos de l'organisation de la description "réaliste". doit être ici rappelé (2): dans les passages à focalisation interne, le narrateur observe un spectacle selon une situation déterminée:

- Sa propre attitude (il se promène oisif, il est déœuvré, ou, au contraire, il est attentif...)
- Un espace déterminé (il perçoit par une fenêtre ou une porte entr'ouverte; dès un lieu élevé...)

(1) cf. *ibid*, p. 217.

(2) cf. *supra* 1-2.

- Sa perception auditive ou optique peut être limitée (écouter sans voir qui parle; ou voir les gens parler sans les entendre; surprendre par hasard quelque chose dont il ne comprend pas le sens etc..). Ces restrictions du champ visuel prennent une importance décisive dans la signification du récit (pensons surtout à M. Proust).

Le roman de création exhibe son ambiguïté modale : on dépasse l'omniscience classique, mais on continue à contredire " l'illusion réaliste ". Souvent nous passons de la conscience du héros, à celle du narrateur, à celles d'autres personnages. Les modes de focalisation fonctionnent sur des niveaux différents (récit principal/récits secondaires), ce qui est incompatible avec la logique narrative.

De même, à propos du récit d'événements, il existe une haute intensité mimétique malgré la présence continue du narrateur. Lors du récit de paroles, au lieu de produire des effets dramatiques, la prééminence du discours direct et du dialogue, s'abolit en un jeu verbal qui constitue l'antithèse du réalisme.

Afin de synthétiser les divers aspects embrassés par la catégorie du mode narratif, nous ajoutons le schéma suivant :

MODE
DU
RÉCIT

Type de discours	Récit de paroles	discours direct. discours indirect libre discours indirect discours narrativisé	
	Récit d' événements	discours narratif discours commentatif	
	Focalisation ou	Focalisation zéro	3ème.pers. sur le narr. omniscient
	Point de vue	Focalisation interne	1ère.pers. { sur le narrateur sur le héros sur le narr-héros 3ème.pers. { sur le narr. à vision restreinte
	Focalisation externe		

1. 2. 3 - 3. LA VOIX NARRATIVE

Pour être considérée en dernière, la " voix " narrative n'en est pas moins décisive pour la compréhension du récit.

Nous venons de dresser la classification des diverses modalités narratives qui se ramènent au choix des formes plus ou moins mimétiques. Cependant, une coupure nette entre la 1ère. et la 3ème. personne n'existe pas, et ce ne sont que des formes, l'idée est tout autre, car ce n'est pas de reproduction dont il s'agit, mais de création littéraire.

Nous sommes aussi menés à nous interroger sur la fonction du narrateur. Qu'il soit " présent " dans le récit - pensons aux romans du XVIIIe. siècle, et au Werther spécialement -, ou qu'il s'efface derrière ses personnages - comme dans Madame Bovary -, le narrateur organise, lui, l'univers du récit pour le transmettre à son destinataire : lecteur " idéal ", ou lecteur possible, ou d'autres personnages comme c'est le cas du roman épistolaire.

La complexité s'accroît lorsque nous découvrons plusieurs narrateurs du même récit ou de récits secondaires.

Partout ce que nous venons de dire, et à l'exception des rares récits vraiment autobiographiques, l'identification à l'auteur n'est pas pertinente dans un roman de fiction, où le narrateur est aussi un être de fiction dans

lequel le romancier se métamorphose (1). Toutefois, le narrateur doit être accordé à l'univers poétique créé et nous allons voir comment cet accord se réalise-t-il.

De nouveau le parallélisme avec l'énonciation s'impose : l'instance productive du discours narratif fait la distinction entre le héros qui accomplit ou subit l'action et le même ou autre qui la rapporte.

a) La détermination temporelle de l'instance narrative, par rapport à l'histoire racontée, est un des éléments décisifs pour la compréhension du récit.

La narration simultanée présente la coïncidence du temps de l'histoire et du moment de la narration. C'est en apparence le système le plus simple, car il évite des interférences temporelles. Il présente pourtant deux effets opposés : un récit au présent, envisagé selon la focalisation externe, purement événementiel, met l'accent sur l'histoire évoquée. Tandis que, inversement, s'il emploie les procédés propres au discours commentatif (en mettant en jeu des valeurs émotives et poétiques), la focalisation étant interne, centrée sur le narrateur, l'accent est mis sur la narration elle-même.

La narration postérieure à l'histoire emploie généralement le passé, bien que l'écart temporel peut être relativement court, la narration suivant de près l'action

(1) Cf. Wolfgang Kayser, "Qui raconte le roman ?", in Poétique, 4, Paris, Seuil, p. 498-510. Reproduction de l'article paru dans Die Vortragsreise, Berne, Francke Verlag, 1958, p. 82-101.

(utilisant alors le passé composé (1). C'est ce qui arrive dans le récit à la première personne, la durée de l'histoire diminue progressivement l'écart qui la sépare du moment de la narration; traditionnellement, il se produit une convergence finale entre le héros et le narrateur. Dans le récit à la troisième personne, l'histoire peut être datée sans que la narration le soit, celle-ci demeurant autonome par rapport à celle-là.

La narration intercalée, propre au roman épistolaire, présente un récit combiné de telle sorte que la narration réagisse sur l'événement(ou les événements) de l'histoire.

Nous avons, finalement, un type de récit "prédictif" (2), qui est un ensemble de formes diverses (oraculaire, prophétique, cartomantique, etc..), où la narration précède l'histoire.

b) Un deuxième aspect à analyser est celui des niveaux narratifs: nous avons déjà signalé l'existence d'un récit premier qui peut enfermer plusieurs récits secondaires: "Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"(3). L'instance

(1) Cf. E. Benveniste, op. cit. p. 244: "Le parfait établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant

(2) Cf. T. Todorov, Grammaire du Décaméron, La Haye, 1969, p. 48.

(3) Cf. G. Genette, op. cit. p. 238.

narrative d'un récit premier doit être considérée extra-diégétique, tandis que la narration d'un récit second est diégétique ou intra-diégétique.

Le passage d'un niveau à autre, d'un récit premier au récit second, comment s'opère-t-il ? Il obéit tantôt à des raisons thématiques, tantôt à des raisons "textuelles". Quant aux premières, nous pouvons indiquer les motivations d'ordre explicatif (le récit second, par exemple une analepse, servant à apporter une information qui complète ou explique le récit premier). D'autres motivations sont d'ordre thématique (analogie), sans impliquer aucune continuité temporelle ou spatiale: l'exemple le plus poussé de récit second amené par un rapport de ressemblance est le récit "en abyme", selon la formule de Gide dans son Journal 1889-1939 (1): " J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces(...) Aucun de ces exemples n'est absolument juste. En réalité ce qui le serait plus,

(1) Paris, Pléiade, Gallimard, 1948, p. 41.

ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second " en abyme ".

Le récit secondaire " en abyme " (1) peut se ramener aussi au récit secondaire de type explicatif (pensons par exemple au récit de l'ancêtre, dans La Route des Flandres annonce des mésaventures du baron de Reixach et explication des obsessions du narrateur, Georges). Mais, surtout, procédé " d'un retour de l'oeuvre sur elle-même la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion " (2). De là son succès dans le Nouveau Roman.

D'autres fois, aucune relation explicite n'existe entre les deux niveaux d'histoire. Plutôt que le contenu du récit second, ce qui nous intéresse c'est l'acte de narration qui le constitue, lequel joue la fonction de distraction, de retardement, à l'égard du récit premier. L'exemple le mieux connu est la série de contes de Les Mille et Une Nuits. Il faut remarquer comment l'importance de l'acte de narrer s'accroît dans ce dernier cas, puisque son rapport avec le

(1) Dénomination tirée d'un procédé héraldique, qui, selon Littré, peut s'écrire "abîme" ou "abyrne", sans qu'un changement de sens se produise. Pour notre part, nous conservons la graphie d'A. Gide, l'introducteur de la notion et du terme en littérature.

(2) Lucien Dällenbach, Le récit spéculaire, Paris, "Poétique", Seuil, 1977, p. 16.

récit est accessoire.

Les motivations textuelles sont de tout un autre ordre: elles jouent sur l'analogie des signifiants, sur la polysémie, sur des variations phoniques, etc...

Que les récits secondaires soient amenés par des motivations thématiques ou textuelles, elles sont toujours ressenties comme une interruption du récit premier. De là les effets comiques tirés par les romanciers du XVIIIe. siècle (Diderot, Sterne), ou l'effet de surprise et d'invraisemblance (Cortazar). Pour que le passage d'un niveau narratif à l'autre soit senti "naturel", il est nécessaire d'accéntuer la nature de l'acte de narrer (1). Nous trouvons chez Balzac et chez Proust, notamment, ces "interventions de narrateur" ou transgressions narratives qui peuvent être groupées dans la définition d'un "trope en plusieurs mots" dénommé "métalepse": " il faut sans doute rapporter à la Métalepse (...) ce tour (...) par lequel dans la chaleur de l'enthousiasme ou du sentiment, on abandonne tout-à-coup le rôle du narrateur pour celui de maître ou d'arbitre souverain en sorte que, au lieu de raconter simplement une chose qui se fait ou qui est faite, on commande, on ordonne qu'elle se fasse" (2).

Le Nouveau Roman accentue par contre la non-vraisemblance: un personnage regarde une photo, un tableau (récit premier), dont les personnages se mettent ensuite à agir (récit second).

(1) G. Genette, op. cit. p. 244.

(2) P. Fontanier, op. cit. p. 129.

C'est la cas limite de la " représentation ", la frontière entre l'univers raconté et celui où l'on raconte.

c) Une analyse de la " voix " du récit se termine définitivement en fixant le statut du narrateur, établi à l'aide de son niveau narratif (récit premier ou second) et sa relation à l'histoire racontée (relation directe ou indirecte).

Le narrateur peut à tout instant intervenir comme tel dans le récit et, en fait, toute narration comporte de façon virtuelle la 1ère. personne. Le récit à la 1ère. personne implique toujours la présence du narrateur comme personnage dans l'histoire qu'il raconte soit comme héros, soit comme témoin. Le récit à la 3ème. personne suppose l'absence du narrateur de l'histoire que pourtant il évoque.

Mais ces distinctions ne se maintiennent toujours pas; la désintégration du personnage se manifeste, entre autres procédés, avec la confusion des instances narratives.

Nous schématisons les possibles status narratifs de la façon ci-dessous, en suivant de près Genette :

Niveau	Récit premier	Récit second
Relation		
Récit à la 3ème. personne	(1) Homère	(3) Schéhérazade Le narrateur de Jean Santeuil
Récit à la 1ère. personne	(2) Marcel	(4) Ulysse

- 1 - Narrateur au premier degré qui raconte une histoire où il est absent.
- 2 - Narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire.
- 3 - Narrateur au second degré qui raconte des histoires où il est absent.
- 4 - Narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.

Après avoir défini le statut du narrateur, nous sommes en mesure d'analyser les différentes fonctions du narrateur dans le récit, outre celle de le narrer, à l'égard du lecteur possible. De même que Benveniste parlait d'un univers du discours, nous pouvons parler d'un univers du récit à valeur dominante :

Récit idéologique : fonction référentielle, discours narratif, explicatif et justificatif, propre au "réalisme". L'idéologie, cependant, n'est toujours pas celle de l'auteur, parfois ce n'est que celle propre au narrateur.

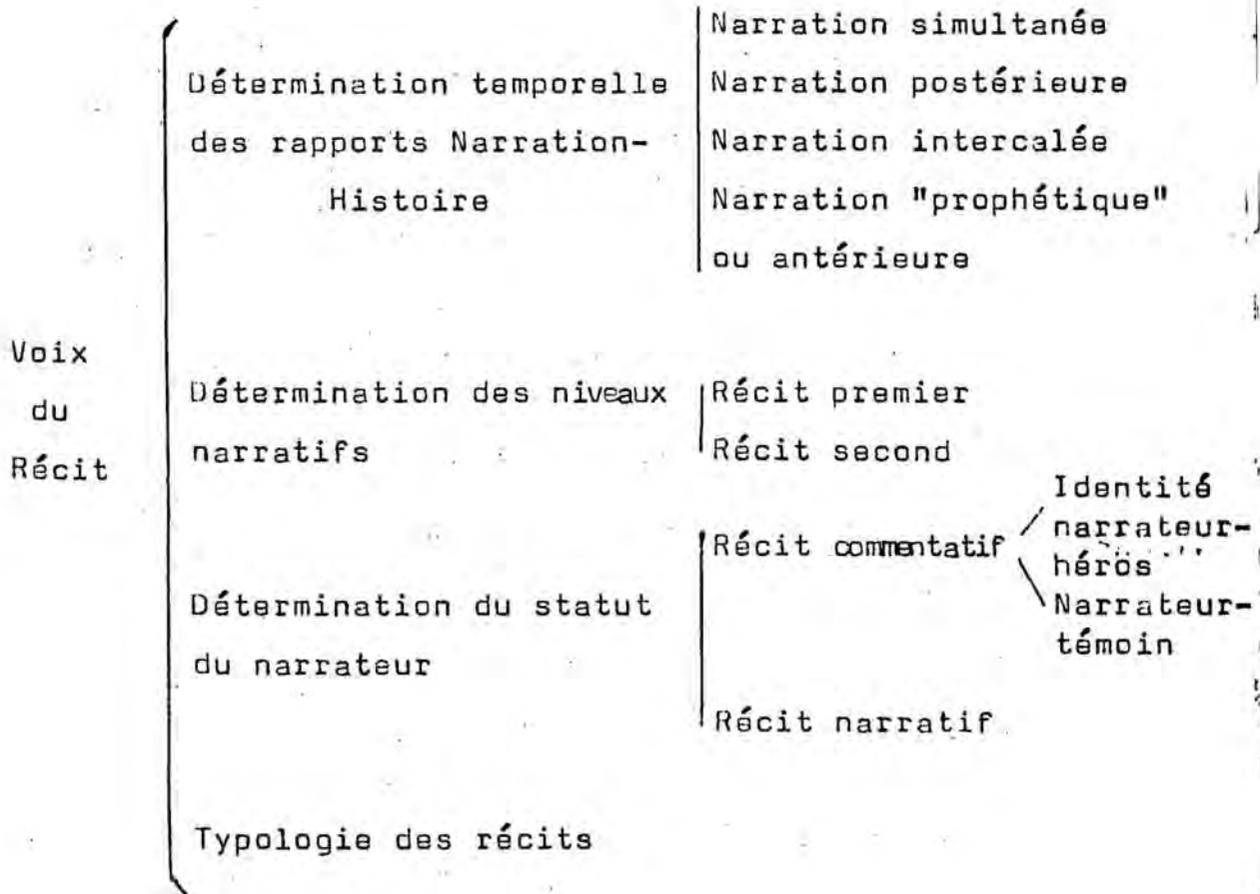
Récit testimonial : fonction émotive, et phatique discours commentatif.

Récit poétique : emploi particulier de la rhétorique, effets de style.

Récit adressé à un destinataire déterminé : fonctions phatique et conative, à valeur communicative.

Littérature de création ou de tradition : selon l'orga-

nisation que le narrateur dispose de l'univers du récit.



1. 2 - 4 DES FIGURES DU DISCOURS
 AUX FIGURES DU RÉCIT

La rhétorique antique était spécialement une rhétorique de l'inventio, qui est l'art de trouver des arguments (rhétorique du contenu qui culmine dans la topique, un répertoire des thèmes); la rhétorique classique était celle de l'elocutio ou de l'expression (l'ancêtre de la stylistique et de la sémantique modernes); la rhétorique actuelle semble se centrer sur les problèmes de la dispositio (l'art de combiner les unités du discours). Sur le fond des recherches formalistes, le critère de la rhétorique classique, qui apparaît comme fascinée par les différents emplois d'un même mot, se révèle intenable. Les théoriciens modernes considèrent que la figure peut se décrire, mais non se définir, sa nature ne peut être qualifiable que par le biais d'une tautologie : la nature de la figure est précisément celle de faire figure à décrire : " l'expression simple et commune n'a pas de forme, la figure en elle-même en a une " (1). Bref, la perception du langage comme tel est le critère de reconnaissance de la figure. Rendre manifeste la fonction poétique permet d'éluder l'opposition entre le langage figuré et le langage non-figuré. Les critères de reconnaissance

(1) G. Genette, op. cit. p. 209. Autrement dit: " la forme elle-même n'est caractérisée(...) que par certain passage, et le jeu d'une réflexion qui nous la fait considérer aussi bien comme l'expression d'un événement que comme l'événement que l'on exprime ", J. Paulhan, op. cit. p. 321.

de la "figure" en général se substituent donc aux essais de définition de sa nature de jadis, mais ceci n'occasionne aucunement le refus de l'activité que les théoriciens français avaient réalisé pendant le XVIIe. et le XVIIIe. siècles, bien au contraire (1), les classiques, eux-mêmes, soulignaient la tendance des figures à faire percevoir le discours lui-même, et non seulement son sens (2)

- (1) Cf. T. Todorov : "On pourrait, en effet, rester perplexe devant la disparition de la rhétorique (...). Même si sur tel ou tel point la description des faits linguistiques que proposent ces traités est aujourd'hui dépassée (cela ne se produit pas souvent, précisément à cause de l'interruption brutale de tout travail dans ce domaine) l'ensemble est impressionnant par la finesse de l'observation, par la précision des formulations, par l'abondance des phénomènes envisagés ", Théories du symbole, p. 137.
- (2) Cf. Du Marsais: " Qu'est-ce donc que les figures ?. Ce mot se prend ici lui-même dans un sens figuré. C'est une métaphore. Figure, dans le sens propre, est la forme extérieure d'un corps. Tous les corps sont étendus, mais outre cette propriété générale d'être étendus, ils ont encore chacun leur figure et leur forme particulière, qui fait que chaque corps paraît à nos yeux différent d'un autre corps; il en est de même des expressions figurées; elles font d'abord connaître ce qu'on pense; elles ont d'abord cette propriété générale qui convient à toutes les phrases et à tous les assemblages de mots, et qui consiste à signifier quelque chose, en vertu de la construction grammaticale; mais, de plus, les expressions figurées ont encore une modification qui leur est propre, que l'on fait une espèce à part de chaque sorte de figure" Traité des Tropes, in Le Nouveau Commerce, Paris, Sup. au n° 38, 1977, p. 7-8. Pierre Fontanier reprend cette explication à quelques mots près, cf. op. cit. p. 63.

Aussi, suivant dans le sillage traditionnel, la notion d'"écart" est-elle reprise pour expliquer, au lieu de la nature de la figure, ses effets.

Les classiques envisageaient toujours l'étude du langage du point de vue du sens: la figure, étant donné que la pensée peut être transmise plus ou moins directement, représentait une façon détournée de l'exprimer, la clarté devenant la norme d'usage (1). C'est ainsi qu'une opposition se dessine entre l'expression directe et l'expression figurée, opposition jamais aisée à justifier vu le caractère " naturel " (Du Marsais) du langage figuré(2)

(1) Cf. Du Marsais, op. cit. p. 27 : "Aujourd'hui on aime ce qui est vrai, ce qui instruit (...) et l'on ne regarde plus les mots que comme des signes auxquels on ne s'arrête que pour aller droit à ce qu'ils signifient

(2) ibid. p. 8-9: " (...) je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Aussi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures, qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées. Ce sont encore les façons de parler recherchées, les figures déplacées et tirées de loin, qui s'écartent de la manière commune et simple de parler: comme les parures affectées s'éloignent de la manière de s'habiller, qui est en usage parmi les honnêtes gens (...) Hors un petit nombre de figures (...) réservées pour le style élevé, les autres se trouvent tous les jours dans le style le plus simple, et dans le langage le plus commun ".

Fontanier précise la notion d'expression directe, et fonde la figure sur un choix libre (1), qui s'éloigne de l'expression "simple et commune" du fait d'ajouter à sa présence le rappel de l'absence de l'expression directe (ce qui explique les traductions que des usages figurés font les manuels de rhétorique), la figure étant donc une expression toujours complexe (même si elle ne comporte qu'un seul mot).

C'est également du point de vue du sens qu'un grand nombre de classifications des figures s'établissent, la plupart axées sur l'opposition "tropes / non-tropes". Ainsi Du Marsais centre son intérêt sur les transferts de sens et ne s'occupe que : "de la manière dont un mot s'écarte de sa signification propre" (2), mais Fontanier(3) évite une réduction excessive du champ de l'elocutio en considérant les "figures-tropes" et les "figures autres que les tropes"; nous remarquerons, d'ailleurs, puisque

- (1) Fontanier, op. cit. p. 213-215: l'emploi d'une expression dérivée lorsque l'expression propre fait défaut (la "catachrèse", par exemple, une "feuille" de papier), n'est qu'une nécessité, non un emploi figuré; l'expression directe sera, selon les cas, propre ou dérivée.
- (2) Du Marsais, op. cit. p. 18.
- (3) Fontanier, op. cit. p. 66: "Dans les figures de mots (...) ou les mots sont pris dans un sens propre quelconque, c'est-à-dire dans une de leurs significations habituelles et ordinaires, primitives ou non ; ou ils sont pris dans un sens détourné autre que le sens propre, c'est-à-dire dans une signification qu'on leur prête pour le moment, et qui n'est que de pur emprunt".

Fontanier lui même y insiste à plusieurs reprises, que la figure du discours existe au sein d'un énoncé particulier, c'est-à-dire du contexte (1). En tout cas, la fonction de la figure n'autre que celle d'orner le discours (2). A côté des mots ou des phrases qui se contentent de signifier, de faire connaître la pensée, il en existe d'autres qui ajoutent à cette propriété générale une amélioration.

Récapitulons ce que nous venons de dire: les classiques, d'abord, nient l'existence d'un langage poétique (les figures se rencontrent dans la langue de tous les jours), la classification des figures (réduite ou non aux tropes) devient l'ensemble des procédés pour l'usage poétique du langage. D'autre part, les tentatives de définition de la figure se laissent interpréter de deux façons: la figure est référée tantôt à la logique ou à la grammaire, comme écart (c'est le critère qui préside aux classifications); tantôt au discours, et ceci doublement: en premier lieu, pour qu'une figure soit "réussie" elle

- (1) Ibid. p. 385: " le sens figuré n'est jamais ou à titre d'emprunt et ne tient au mot que par la circonstance même qui l'a fait emprunter ".
- (2) Du Marsais, op. cit. p. 13-14: " Les figures sont des manières de parler distinctement des autres par une modification particulière, qui fait qu'on les réduit chacune à une espèce à part et qui les rend ou plus vives, ou plus nobles, ou plus agréables que les manières de parler, qui expriment le même fonds de pensée, sans avoir d'autre modification particulière. "

obéit à des règles contextuelles précises (1), même si sa fonction n'est qu'ornementale; puis, la propre définition de la figure, comme forme d'un discours (2) et d'un genre, existe déjà dans la rhétorique latine (3): c'est dans cette direction que Jakobson poursuivra, surtout, ses recherches.

A la suite de la révolution romantique (4), d'après ses lectures de Novalis, de Mallarmé et, plus tard, de

- (1) Cf. l'exemple à propos de la synecdoque "voiles" pour "vaisseaux" proposé par Du Marsais, *ibid.*: p. 122, repris par Fontanier, *op. cit.* p. 33.
- (2) Cf. Fontanier, *ibid.*, p. 63.
- (3) "Sunt igitur tris genera orationis, quae genera figuratas nos appellamus ", Cornificius, IV,8, cité par E. de Bruyne, Etudes d'Esthétique Médiévale, Bruges, 1946, I, p. 58; la citation est reprise par M. Charles "Le discours des figures", in Poétique, 15, Paris, Seuil, 1973.
- (4) Les différentes parties de la doctrine romantique, tout en découlant les unes des autres, arrivent à se contredire: ainsi, Novalis, qui met l'accent sur l'intransitivité des arts purs, refuse toute fonction externe, aussi bien une utilité qu'un effet émotionnel. D'autres, Condillac par exemple, soulignent précisément la fonction expressive, qui arrive même à constituer une façon de voir et d'exprimer le monde particulière, une visée. La fonction expressive et celle que Jakobson appellera par la suite fonction poétique vont caractériser les écrits de l'époque. D'autre part, certaines études sur l'origine du langage parlent d'un langage "actif" (des gestes, des cris), d'un langage motivé, naturel, figuré ou métaphorique (le rapport naturel signe-objet est une version nouvelle du cratylisme) et le langage "abstrait" moderne (Vico), on privilégie de cette façon les rapports d'analogie en dépit des autres: le langage devient métaphorique et symbolique pour les poètes aussi. Cf. T. Todorov, Théories du symbole, p. 179-260.

Pasternak, Jakobson tâche de définir l' emploi poétique du langage, d'abord dans la poésie, ensuite il étend la " poéticité " à la prose: la fonction poétique du langage devient le mot d'ordre de toutes les critiques d'avant garde (1). Son analyse des moyens mis en oeuvre par les écrivains conduit d'abord à nous faire percevoir les possibilités du langage en lui-même (la littérature du signifiant), et à envisager les diverses significations selon l'axe paradigmatique (les transferts de sens traditionnels, en quelque sorte) et selon l'axe syntagmatique (la signification motivée par le contexte, qui avait été suggérée par Fontanier). Puisque tout le langage peut faire figure, qu'é deviennent les classifications rhétoriques ? Tantôt on préfère employer la notion plus générale et imprécise d' "effet de sens", au lieu de celle de "figure"; tantôt on maintient les figures traditionnelles parce qu'elles constituent "une partie des relations entre unités linguistiques(...) que nous savons identifier

- (1) "Comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion", Questions de Poétique, Paris, Seuil, 1973, p. 124.
- (2) Jakobson actualise la métaphore "figure": la fonction poétique " n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue un rôle subsidiaire (...). Cette fonction, qui met en évidence le côté palpable des signes, approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets ", Essais de Linguistique générale, op. cit. p. 218.

et denommer " (1) . R. Jakobson réduit toutes les figures à celles de ressemblance et de contiguïté en considérant leur fonction par rapport au développement du discours (2). Par là la fonction structurale de la métaphore, dans la poésie, et de la métonymie, dans la prose, se substitue à la fonction ornementale classique ou à la fonction expressive et émotive des romantiques. D'autre part la figure-parure subit l'attaque des propres écrivains: les surréalistes choisissent l' " image " (3)

- (1) Todorov, Littérature et signification, p. 99; il y reclasse (p- 91-117) les figures selon un écart aux normes linguistiques. Le groupe de Liège, qui envisage le classement du point de vue sémantique, s'occupe des tropes, ou plutôt des rapports d'inclusion des sèmes: ils privilégient donc le rôle de la synecdoque, sur laquelle ils fondent les relations analogiques et de contiguïté, cf, Todorov, "Synecdoques", in Communications, 16, Paris, Seuil, 1970.
- (2) " Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" (1956), op. cit. p. 61: " Le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes: un thème (topic) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second puisqu'ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie". Et dans "Linguistique et poétique", op. cit. p. 220: " Selon quel critère linguistique reconnaît-on empiriquement la fonction poétique?... Il nous faut rappeler les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison (...), la sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté ".
- (3) Cf. Pierre Caminade, Image et Métaphore, "Etudes", Bordas, Paris, 1970.

(le degré d'analogie entre comparé et comparant s'écarte au maximum), la métaphore étant jugée comme trop logique au nom de l'arbitraire du spontané; du reste, certains écrivains rêvent du "degré zéro" de l'écriture (expression de R. Barthes); c'est finalement Robbe-Grillet qui, en 1958, refuse tout rapport analogique dans le discours (1), ce qui implique le refus de toute "complicité" entre l'homme et le monde: de ce fait, une attitude morale se profile dégagée du sens tragique des phénoménologues (2). La métaphore devient, grâce à Jean Ricardou, une figure du récit. Ricardou amène l'abolition de l'opposition entre prose et poésie, en généralisant l'usage de la métaphore structurale comme moyen producteur du récit (3); l'analogie préside donc à l'agencement d'un certain type de récit (par les jeux de similitude et d'antithèse du signifiant et du signifié). Ainsi la ligne du récit devient propre-

- (1) Cf. "Nature, humanisme, tragédie" (1958), Paris, "Idées", Gallimard, N.R.F. 1963. Puisque la métaphore nous renseigne sur l'objet et sur l'écrivain qui l'emploie, " ces analogies anthropomorphistes se répètent avec trop d'insistance (...) pour ne pas révéler tout un système métaphysique", ce système " consiste à établir un rapport constant entre l'univers et l'être qui l'habite ".
- (2) Ibid. p. 65: un objet quelconque après usage "n'est plus qu'une chose parmi les autres, hors de son usage il n'a pas de signification (...) et ceci l'homme ne l'éprouve plus comme un manque, ni comme un déchirement "
- (3) Cf. Jean Ricardou, "La Bataille de la phrase", in Pour une théorie du Nouveau Roman, "Tel Quel", Seuil, 1971.

ment descriptive, par accumulation des diverses combinaisons analogiques. En fait, sous la dénomination générale de "métaphore structurelle" nous reconnaissons, à côté de la métaphore stricto sensu, d'autres figures du discours fondées sur des rapports de ressemblance telles que la comparaison (et son dérivé, la mise en abyme), la parano-mase, l'antanaclase ou homonymie, la répétition, l'alli-tération, la dérivation (1). Placés dans notre perspective du récit romanesque, nous songeons spécialement à ses possibilités d'amplification (2). En réalité, nombreuses figures aident au rebondissement du récit; c'est le cas notamment de certaines figures de pensée, comme la description (que Fontanier appelle justement "figure de développement par imagination"), figure complexe qui en-comporte d'autres: la synonymie, l'antithèse, le parallèle, la gradation, le pléonasma, la correction, la répétition, la périphrase... transforment finalement le portrait ou le tableau en une hypotypose. De même, nous pouvons considérer l'hyperbole et l'ironie (dans ses variantes: le pastiche, la parodie, la citation) (3) avec une fonction dynamique; en contribuant à l'expansion du récit, elles se transforment en figures du récit.

- (1) Quand le récit est relancé au moyen des jeux des mots, telle inflexion du récit pourra être refusée par le lecteur qui, sans se soucier de l'ordre paginal, ira chercher ailleurs la découverte d'une autre possibilité; l'imagination du lecteur se confond alors avec celle de l'écrivain.
- (2) Cf. E. Auerbach, Mimé-sis, (1942), México, F. Cultura Económica, 1975, p. 9-30(à propos de la comparaison homérique).
- (3) E. Gans, "Hyperbole et ironie," in Poétique, 24, Paris, Seuil, 1975.

2.-1 L' ORGANISATION DU RÉCIT
chez CLAUDE SIMON

Nous allons étudier chaque roman de C. Simon du point de vue de son organisation: nous contem- plons donc, tour à tour, la temporalité (cf. 2.1-1), les modalités (cf. 2.1-2), la voix narrative (cf. 2.1-3), et les particularités de la description (cf. 2.-2).

Chaque aspect analysé est accompagné à la fin d'une synthèse pour mieux distinguer les étapes dans l'évo- lution littéraire de C. Simon : du "roman d'action" au "nouveau roman" pour aboutir finalement au "roman textuel" (cf. 3.1-1).

Par la suite (cf. 3.1-2), nous nous interrogeons sur les significations diverses de cette évolution des formes du récit.

2.1 - 1 TEMPORALITÉ NARRATIVE

2. 1. 1 - 1 LA DYNAMIQUE DU RÉCIT

Dans ce que nous sommes convenus d'appeler la première étape romanesque de Claude Simon, nous distinguons deux manières différentes de conduire la progression du récit. L'une correspond à Le Tricheur, Gulliver, Le Sacre du Printemps, Le Vent, l'autre à La Corde Raide.

Les récits qui combinent les caractéristiques des " romans de la mémoire " avec celles du récit policier (ce n'est pas le cas de La Corde Raide), reconstruisent le passé du personnage en même temps que son "emploi du temps" pendant la durée du récit: ils apportent donc le même soin à la datation externe de l'histoire qu'à la durée interne du récit.

Le premier roman qui nous occupe, Le Tricheur, embrasse trois mois : " Ils étaient arrivés trois mois auparavant, le lendemain de la Pentecôte, vers six heures du soir " (1). Trois mois dont le narrateur raconte en détail deux journées, le reste du temps est résumé au moyen d'un sommaire.

(1) Paris, éd. du Sagittaire, 1946, p. 169; toutes les indications de page renvoient à cette édition. Le livre était achevé en 1942.

Le livre est disposé en quatre chapitres que nous dénommons :

- 1er. chap.- La fugue de Louis et de Belle (p. 9-57)
- 2e. chap.- Une journée des parents de Belle (p.59-127)
- 3e. chap.- Les rêveries de Belle, la nuit qui clôt le récit (p.129-163)
- 4e. chap.- La dernière journée de Louis. Chapitre subdivisé en trois parties :
 - a) focalisation sur un personnage secondaire (p.165-183)
 - b) focalisation sur un deuxième personnage, Armand (p.183-209)
 - c) focalisation sur le héros narrateur (p.209-250)

Le premier chapitre occupé tout entier par le récit de la fugue des protagonistes, présente de nombreuses analepses internes qui portent sur le passé du héros focal : "Je continue ma route, moi aussi, remâcheur de cadavres, remâcheur de passé que je dispute au rêve" (p.54)
On reconstitue les années de collège (p.27-28; 29; 50) :

" Je me rapelle Mareille qui gonflait la bouche ouverte, congestionnée. Ils avaient tous des mamans et puaien encore le lait (...) Mais je les avais vu dormir les trésors d'élite et j'avais mon compte des petites fleurs de saint François d'Assise et de réciter les Béatitudes. Heureux les pauvres d'esprit. S'il y avait un sens à ce que j'ai été enfermé dans ce collège et si les choses étaient ainsi arrivées, que maman soit morte et que j'ai été tellement malheureux, si je devais apprendre quelque chose de tout ça, ce n'était pas à bien dormir dans les sept béatitudes et l'examen de conscience achevé récapitulation sincère, pardonnez-moi, je ne recommen-

cerai plus, pour dormir en paix. Je ne voulais pas dormir en paix, j'aurais voulu pouvoir ne pas dormir du tout. La bouche ouverte comme des poissons morts, on entendait le bruit des respirations et ils sentaient comme un troupeau de biques, le troupeau du Bon Pasteur (...) " (p. 29).

" (...) Et puis, sous prétexte de me donner des répétitions de matin, ce salaud-là... Alors x égale ? x égale ? Honteux désir, sa main tremblante, je me dégageais comme je pouvais, mais qu'est-ce que j'aurais pu dire, ce bon père qui me donnait des répétitions gratuites par pure bonté d'âme. Salaud ! (...) " (p. 50).

Les souvenirs familiaux s'entassaient. D'abord, ceux de sa mère : les paroles de sa mère à l'égard de son avenir :

" Digne et douloureuse, drapée dans ses voiles noirs, veuve orgueilleuse dans son malheur, je suppose, oui, avec peut-être même une certaine complaisance, "... un soldat comme ton père, et si tu en étais digne, prêtre ! " et ses yeux brillaient " (p.45).

Sa mort : " Il m'adit : " Ta maman veut te voir ". il était dans le bureau du proviseur et j'ai tout de suite compris à leurs têtes que c'était fini, mais je ne voulais pas demander (...) " Il faut montrer que tu es déjà un petit homme comme elle l'aurait ... Comme elle veut que tu sois ". Je savais bien que tout était déjà fini (...) Je suppose que c'est pour ça qu'elle avait voulu que je parte dans ce collège, parce qu'elle devait sentir qu'elle allait mour... " (p.38).

La mort de grand-mère : " (...) On nous avait fait entrer dans la chambre. " Chut ! Grand-mère va recevoir le Bon Dieu ". File silencieuse, gênés nous nous glissions l'un après l'autre au pied de son lit et j'ai vu sa langue grise, lampante, qui se tendait, infirme, dépassant à peine la lèvre inférieure qui

pendait comme le rebords d'une coupe et le prêtre marmonnant y déposait ... De quoi était-elle morte ? Ils ne m'ont pas mené voir maman morte et je n'ai pas demandé, je ne voulais pas la voir morte au milieu des fleurs, j'avais peur, je ne voulais plus, la voir du tout. Quand elle dormait, à plat dans ses oreillers, sa liseuse flottant sur ses bras maigres et son nez coupant aux narines tellement pincées, elle avait déjà l'air d'une morte. "

Les analepses sur la maladie se répètent (p.32.p.54); le souvenir d'une promenade (p.55); sur son amour-dévotion envers son époux mort à la guerre (p.45-46) :

"... Comment a-t-elle pu rester des années et des années ainsi à ruminer sa douleur, gluante et froide dans sa bouche, gardant sa photo près de son lit, en tenue de capitaine, lui rappelant sans cesse par son regard silencieux tout son passé exigeant : le brillant officier de garnison valsant avec sa robe blanche, gonflée de dentelles comme un ballon, sous les lustres du salon aux meubles dorés et peut-être une déclaration sur un banc de pierre, nuit douce ou les lilas sentaient si fort, leur parfum suffocant, ses moustaches penchées sur le golfe nu et brillant dans la nuit de son corsage étoffé, taffetas bruissant et tiède haleine ... Et enfin il y avait moi présent, " l'image vivante de son père ". Du diable si je dois lui ressembler ! " Digne de lui ! " un officier ...".

D'autres analepses portent sur les années où il s'était engagé dans la marine : p. 41; 46; 35 (un résumé de ses amours avec une jeune russe qui seront repris avec davantage de détail dans La Corde Raide); une scène de lynchage (que nous retrouverons dans Gulliver) à la p. 33; ses rapports avec son tuteur (p. 38).

Analepses, toutes, qui offrent pour nous un intérêt double. Non seulement elles nous renseignent sur les moments décisifs pour l'histoire, ceux qui déterminent le curieux mélange tendresse-haine, caractéristique des rapports familiaux du protagoniste; ou son dégoût envers religion et religieux qui " expliquent " en quelque sorte son meurtre absurde; ou sa révolte contre les projets que sa mère faisait sur lui ... Mais surtout la plupart de ces analepses, de ses souvenirs, vont être repris dans Histoire, aussi pourrons-nous remarquer l'écart qui sépare les deux modèles d'écriture.

Pour l'instant, ces analepses à fonction purement thématique, dont l'insistance à plusieurs reprises contribue à créer une ambiance obsésive (le personnage traqué par des souvenirs qu'il ne peut pas effacer), n'offrent aucune difficulté au moment du repérage : l'analogie des situations ou un simple détail peuvent réveiller le souvenir : c'est ainsi que la contemplation du tibia ensanglanté emmène la vision du lynchage; ou la vue de Belle en dormant appelle celles du dortoir du pensionnat. Le soliloque reprend ensuite, sans indication explicite, au " présent ", s'occupant du paysage, de l'écoulement du temps, ou de Belle.

Le deuxième chapitre constitue à lui seul une analepse à portée externe, partielle. Référée aux parents de Belle (et partant nous expliquant les motivations de sa fugue) elle enferme surtout une valeur symbolique. Evocation qui

n'est pas sans nous rappeler le procédé de la " mise en abyme " de Gide. En effet, cette analepse doit être interprétée comme un récit secondaire imbriqué dans le récit principal auquel il apporte son entière signification. C'est, d'abord, le rôle de la femme qui nous intéresse : Cette brave Catherine, la mère de Belle, soucieuse en extrême de ses enfants, de son mari et des commérages du patelin. Déclassée, mais acceptant son sort pour l'amour de sa famille. Mais le narrateur à travers Gauthier ne manque pas de souligner " l'instinct abusif de possession et de domination maternelle " ni son " caractère craintif et timoré, s'affolant aussitôt " (p. 127). Ce sont les caractéristiques que nous retrouvons chez Belle (p. 142 " Il (Louis) m'embrassait le cou et ses mains me caressaient (...) Il est comme un petit enfant alors. Je voudrais qu'il soit toujours comme ça, comme un petit enfant sauvage et ses yeux brillants, je voudrais qu'il soit maintenant près de moi... "). Caractéristiques qui vont marquer l'idée de la femme le long des romans de Claude Simon.

Gauthier, rendu à moitié fou par un obus, peintre raté, buveur, joueur de cartes, provoquant les railleries des gens sur son passage, n'ayant des

yeux que pour sa fille adorée (est-ce bien " sa " fille ?), et habité par la hantise de montrer :

" un jour... ce dont il était capable... il sentait qu'il pouvait faire à l'encontre de ce que nie et empêche, quelque chose qui les étonnerait tous, simplement parce qu'il suffisait de vouloir et de jeter la raison par dessus bord, elle et son imbécile équilibre " (p. 88).

Il faudrait pourtant avoir le courage, non seulement le désir de " pouvoir ". Mais Gauthier se ramène vers cette femme-refuge, cette présence obligeante et maternelle. Sa course en vélo lui fait prendre contact avec la nature, le deuxième grand thème de Cl. Simon. La nature n'a pas encore la présence pourrissante et dégradée à laquelle il tient ses lecteurs habitués. Cette nature campagnarde, intime :

" La plaine s'ouvrit devant lui et les choses se déployèrent à droite et à gauche, maintenant couleur gris-vert (...) et l'odeur du jour traînant encore avec la lumière, la chaude odeur des foins, persistante et reconfortante, l'odeur de toute les choses vivantes " (p. 94).

à chaque fois que Gauthier appuie sur les pédales elle prend un aspect symbolique (elle se fait image douce de mort.), et se décompose en ses éléments premiers pour mieux servir de décor à ce nouvel Empédocle pour

qui se prend Gauthier :

" Il faisait presque obscur sous les branches touffues (...). Il émanait de cette eau une sensation presque angoissante d'indifférence éternelle et paisible. La nature entrait dans l'obscurité qui la débarrasserait des hommes; géante même pas moqueuse, trop sûre de sa victoire " (p.92).

Terre, eau, air, feu :

" les feuilles vertes des grands arbres, pendantes au-dessus de la route blanche, étincelaient dans le soleil bas " (p.81).

Soudain, tout bascule :

" La route tourne encore, lui dérobant la ville derrière la proue de la colline sombre en forme de coque renversée, la quille en l'air, glissant à la dérive sur la terre " (p.87).

C'est la tentation de la mort, du laisser-aller, qui n'est qu'une façon différente de continuer à vivre (Gauthier se déclare panthéiste), p. 95 :

" Puis les maisons s'ouvrirent, exactement comme des bras, et il sortit de la ville dans la nuit claire, et ce fut de nouveau la campagne et le corps sombre de la terre nue et de sa grande chair endormie sous le ciel étoilé " (p.123).

Quand il se laisse tomber de sa bicyclette, attiré

par sa course folle, Gauthier répète le geste du philosophe d'Agreste se jetant à l'Etna :

" Brusquement la forêt l'engloutit (...) et elle se renferma comme une porte monumentale de sépulcre sur le crissement rassurant des grillons, engloutissant aussi le silence, étouffant dans son oppressante noirceur, encore tiède comme une chair " (p.126).

Nature refuge, donc, comme la femme. Et comme elle mêlant à son essence la double image de vie et de mort.

Comme Empédocle qui " connaissait l'unité de Tout ", comme Gauthier " sosie " grotesque d'Empédocle (1), remontant les collines à vélo " son petit bol de lumière clignotante poussée à deux mètres au devant de lui ".

Louis dès sa fenêtre, est pris aussi du même vertige : " le carrefour est monté comme un plateau vers moi ". Son meurtre accompli, dans la suffoquante et moite chaleur de la nuit, (la nature, ici, se mani-

(1) " Sur les pentes de l'Etna, celui qui se souvenait d'avoir été et d'être encore cheval, arbre, garçon ou fille, montait solennel et terrible contenant en lui la présence de tout ce qui est vivant (...) son grand manteau de pourpre royale accroché à ses épaules comme les ailes de Lucifer " (p. 127).

feste par contre au moyen de chaleur et de vent),
il revient lui aussi à son refuge Belle :

" Parfois en rêve, il m'est arrivé de tomber. Une chute sans fin , un vertige où tout se dérobaît et où il n'y avait qu'à se abandonner. Mais je ne me tuerai pas " (p.250).

Cette analepse externe , aparemment de trop dans le récit, résume donc, tout le roman : l'homme cherchant à faire " son " Histoire, ne parvient, à la fin, qu'à constater qu'il la subit.

Le troisième chapitre porte sur la nuit du meurtre. Focalisé sur Belle, celli-ci attend le retour de Louis : " Je voudrai tant qu'il soit maintenant près de moi " (p.142).

Par le même procédé d'analogie des situations, le récit revient vers le passé. D'abord le passé récent, Belle se souvient de leur arrivée dans cette ville poussièreuse balayée par le vent (p.153) - le premier chapitre est ainsi complété par une analepse qui vient rejoindre le moment présent -. Une deuxième analepse reprend et complète le deuxième chapitre :

" Je me rappelle ce soir où il devait revenir et maman lui avait préparé un dîner froid, et à neuf heures et demie il n'était pas encore là...(p.131).

Le quatrième chapitre dont chacune de ses parties nous dévoile un aspect de l'histoire au "présent" s'étale toute la longueur de la journée; mais c'est précisément Louis qui, accoudé à la fenêtre, revoit les heures précédentes (c'est en fait, l'usage du passé composé qui nous l'indique), actualise ses souvenirs d'enfance ou constate ses sensations du moment, après voir commis son meurtre.

Reflète de la mémoire associative qu'il imite, le récit mêle par le fait de leur ressemblance le passé, lointain ou récent, au présent narratif : on n'ajoute plus, dans cette partie finale, les charnières du type "je me rappelle"; les paragraphes ne sont plus séparés par des blancs. Tout apparaît tel qu'il fut censé avoir lieu. Sans coupure entre les différentes époques, toute évocation du passé "surgit" d'une analogie des situations, vient expliquer le présent.

Le Sacre du Printemps, 1954, suit de près le même traitement temporel de Le Tricheur. Mais la progression du récit accentue les effets tirés des retours en arrière. Désormais la mémoire du personnage deviendra moins "fidèle": les "tentatives de restitution", les aventures de reconstruction du passé commencent.

Le livre se divise en deux parties dont les chapitres sont soigneusement datés :

I - 1er. chapitre (p.9-89), 10 décembre 1.952

2e. chapitre (p.89-140), 11 décembre 1.952

II - 1er. chapitre (p. 140-203), 10, 11, 12, Décem.1936

2e. chapitre (p. 204-276) (1) 12 Décembre 1952

Le premier chapitre est focalisé sur Bernard, jeune étudiant qui donne des répétitions.

Tandis qu'il attend à la porte d'un de ses élèves, il se livre à des réflexions sur sa situation.

Il pense surtout à son beau-père : une analepse, en forme de scène dialoguée, nous le fait connaître et surtout nous fait connaître les sentiments que son beau-fils éprouve envers lui (p. 12-13). Malgré le changement brusque de tonalité amené par l'analepse, le récit reprend ensuite là où il avait été interrompu :

" Magnifique symbole dont j'imagine qu'il doit se délecter, d'un monde qui fout le camp en pièces détachées, et lui comme un comment s'appellent ces bêtes qui bouffent les vieux meubles, vivant, se nourrissant des restes de mondes passés (...). Seulement il prend bien soin de réapprovisionner le stock. De cette façon la rentable désagrégation de l'univers peut poursuivre assez commodément pour qu'il continue chaque jour à en jouir sans être menacé d'en voir la fin. Et c'est comme ça, j'imagine qu'il a dû me proposer pêle-mêle avec les autres curiosités de l'appartement : pièces rares, éditions introuvables, tableaux, objets nègres, répétiteur de mathématiques " (p. 14).

Mépris envers son beau-père, revendeur d'antiquaille, apparemment sans dignité. " Mais ce n'est pas cela, pas cela ", c'est surtout la haine qu'il ressent contre sa

(1) Toutes les indications de page renvoient à l'édition de Calmann-Lévy, éditeurs, Paris, 1954.

mère que l'on éprouve, toujours par le biais des analepses: on " assiste " à la scène de présentation en famille du futur beau-père, trois ans en arrière (p. 17-20); à la scène où la grand-mère accusait sa bru de ne pas aimer son premier époux (p. 29-31); à la propre réaction de Bernard...

Pendant son cours de répétition, son élève lui rappelle:

" Ma propre image sans doute, à quelques détails près il y a seulement trois ans " (p. 20).

Le récit se poursuit en reculant. Mais le passé de Bernard ne se constitue pas de façon suivie et ordonnée. Nous n'en avons que des fragments isolés les uns des autres (son départ de la maison paternelle; la rupture avec son ami, les entretiens avec son beau-père), qui, - de même que dans Le Tricheur - vont nous apporter les informations nécessaires pour comprendre le comportement de Bernard par la suite. Pourtant les évocations d'un passé récent (les longs dialogues rapportés avec précision, la notation des gestes), rendu " vivant " contrastent avec la difficile évocation d'un passé lointain dont les souvenirs sont brouillés non seulement à cause de l'écoulement du temps, mais aussi à cause du changement de perspective que suppose le passage de l'enfance à l'adolescence :

" Je me rappelle ces lettres au crayon (...) et déjà entre elles deux, sujet non de dispute mais de haine, de colère, la mère jalouse de l'épouse, ulcérée (...) Père. Un mot. Souvenir dans ce brouillard, cette irréelle perspective d'où (était-ce moi ?) la mémoire doutant d'elle-même ramène, moi et pas moi en même temps, des fragments de vitres cassées à travers lesquelles

je peux prendre conscience ou plutôt ranimer un monde à l'échelle de l'enfant que je sais moi dans la mélancolique lumière, le mélancolique, poussiéreux, amer parfum des choses qui furent, puis cette absence, la présence de cette absence au fur et à mesure de laquelle s'effaçait le souvenir remplacé par quelque chose d'inquiétant, mystérieux, mythique, sans consistance réelle et qui tout à coup, au visage souvenir des photographies, aux images embuées de la mémoire, oppose la précise, la nouvelle réalité (le remariage de sa mère) (...). Disant oui avec cette netteté, et comme une fierté dans la voix et même quelque chose presque comme de la colère, un défi, et il me sembla que c'était à lui (à son premier mari) qu'elle le jetait à travers cette vieille femme, au mort " (p. 32-33).

Du fait de la "distance" le commentaire du personnage ajoute les " comme ", les " quelque chose presque ", les " il me sembla ". Des tournures que nous verrons par la suite caractériser non seulement l'expression, mais modifier surtout l'agencement de la structure narrative.

Ce premier chapitre donc, présente trois niveaux temporels : un passé éloigné dans le temps de difficile souvenir (et dont la narration offre un excès de locutions modalisantes), un passé vieux de trois ans (qui se transcrit nettement) et un passé qui date de quelques jours seulement :

" Je me rappelle cette première fois, (Edith). Entrant, dépeignée (...) . A travers ses cheveux pendants, elle me jeta un bref coup d'oeil, furieux, indifférent " (p. 28).

Souvenir étroitement lié à l'action du roman puisque

Bernard va " tricher " à cause d'Edith, et dont l'expression traduit précisément le manque de perspective :

" (...) je me demande pourquoi il lui faut tant d'argent et vite. Adossée contre ce mur, un moment me regardant avec quelque chose de fou, d'égaré, après quoi ce fut comme si elle cessait de s'intéresser à ce qui se passait, ce que je lui disais, ses lèvres ou plutôt non seulement ses lèvres mais tout son corps disant : Après tout ! comme si elle cédait, morne indifférente, sous le poids de quelque chose de trop implacable (...) (p. 56).

Bernard ignore encore le "poids" dont Edith veut se délivrer, de là les "quelque chose", les "comme si". De même à propos de son beau-père, une réflexion de la part de Bernard, ne sera comprise dans sa véritable signification qu'à la fin du roman; qui nous dévoilera la justesse de ce sentiment, de cette appréciation :

" Il avait cessé de me regarder. Comme si je n'existais pas, comme s'il découvrait tout à coup l'inanité de cette comédie, l'inutilité de ses paroles, de toute parole " (p. 13).

Le deuxième chapitre ne consiste plus au soliloque de Bernard sur sa situation, son entourage et ses idées. C'est le narrateur qui raconte son emploi du temps (comment il tâche de vendre la bague, comment il se croit volé; les démarches qu'il entreprend pour essayer de la récupérer), ce qui autorise une série de prolepses :

" Plus tard il se souvint de s'être vu là (...) à cinq heures de l'après-midi (...). Et il se rappella avoir éprouvé une sensation bizarre, baroque " (p.108).

" Plus tard il chercha à se souvenir, se rappeler s'il avait bien entendu, si elle avait réellement dit : "Embrassez-moi !", ou s'il avait seulement cru l'entendre." (p. 115).

" Plus tard, il devait se rappeler avoir perçu en cet instant (...), froid, ténébreux et moisi comme le souffle même des désastres (...). Mais pour le moment, ce fut avec la candide et pure conscience du bon droit, tel le candide et resplendissant paladin de l'amour bafoué, qu'il se précipita, bégayant et justicier sur son ennemi " (p. 126).

Prolepses qui seront aussi comprises à la fin du roman.

La deuxième partie s'ouvre avec une anakpse externe au récit premier : un chapitre qui embrasse trois journées, en 1.936 : les difficultés de la " Rosita " un vieux cargo pour poursuivre le transbordement des armes, à destination de l'Espagne, dans un port français; les rapports difficiles entre les individus chargés de la mission : un Italien, un Espagnol et le beau-père de Bernard, à l'époque étudiant et trafiquant d'armes.

Les péripéties sont d'abord racontées par le narrateur, mais c'est finalement le beau-père qui fait le récit à la mère de Barnard, tâchant de comprendre ce qui s'était passé en réalité :

" il pouvait plonger dans ce temps gélatineux, transparent, remontant cette chose sans dimension ni perspective, l'imaginant " (p. 202).

Son effort est vain. Si la police à la suite de l'en-

quête finit toujours par tout savoir, sauf, "naturellement" ce qui s'est passé en réalité, lui ne peut qu'imaginer d'après quelques coupures de journaux jaunies, vieilles de " seize ans " .

La fonction de cette analepse externe (qui vient pourtant rejoindre explicitement le récit premier : " vieilles de seize ans ") est double. D'un côté, elle met en doute le pouvoir d'actualisation de la mémoire : en fait, on imagine, on re-crée à partir de quelques indices. D'autre côté, elle fonctionne par rapport au récit premier, en montrant les analogies de destin qui existent entre les deux personnages, malgré leur différente situation, et par conséquent l'inutilité (et le fondement) du conflit entre Bernard et son beau-père. Celui-ci s'écrie à propos d'un incident (une putain qui refusait son argent, le considérant un imposteur) :

" (...) moi qui n'avais jamais eu faim ne savais ni haïr ni aimer (...) mais tout homme est obligé de tricher avec lui-même dès l'instant qu'il agit putain en dehors du rien pour rien, le seul mot tricherie impliquant l'idée de jeu et celui de jeu de gratuité, alors qu'il s'agissait de tout le contraire " (p. 189).

L'étudiant-révolutionnaire, aux bonnes intentions sans doute découvre un jour qu'il s'est payé :

" quelque chose (...) qui ne pouvait pas s'offrir un docker qui probablement avait des meilleures raisons que moi, des raisons qui n'avaient, elles, rien de gratuit, pour désirer aider ses semblables de Barcelone (...). Je ne m'étais pas payé le luxe d'une voiture,

mais je m'étais offert d'être un révolutionnaire de luxe, tu comprends ? (...). Peut-être avais-je trop lu Nietzsche, espéré, cru, rêvé corriger le sort, et ainsi triché " (p. 275).

Le dernier chapitre nous dévoilera la portée de ces réflexions :

Suivant la chronologie des événements, le narrateur présente, le long de ce dernier chapitre, les démarches de Bernard (l'entretien avec son frère, externe de l'hôpital; la vente de la moto); le moment où il surprend son beau-père fixant un rendez-vous avec Edith, quand il emmène sa mère au café pour démasquer le beau-père ... Une prolepse nous annonce le dénouement :

" Plus tard, à l'hôpital, dans cette salle d'attente, quand il regarda en arrière avec cette sorte d'horreur, de stupéfaction hébetée qui suit à l'action, il devait voir ce repas (...). Puis, immédiatement après (quoique en réalité deux heures se fussent écoulées (...) il se trouva debout, avec à côté de lui sa mère, et au-dessous d'eux, sur la banquette d'un café, les deux visages côte à côte)" (p. 230-231).

C'est que Bernard, " à présent il était assis sur un banc de bois dans l'odeur de formol " (p.233), en essayant de faire le point :

" Au long d'une perspective déformée, comme par une de ces glaces reflets grotesques des parcs d'attractions, les quarante dernières heures qu'il venait de vivre lui apparaissant en une sorte de raccourci où les acteurs successifs (...) surgissaient l'un après l'autre comme portés par un tapis roulant, gesticulant en une parodie outrée de leur propre personnage

(mais pas volontaire, pas forcée : simplement, comme dans ces films où l'opérateur facétieux a changé brusquement le rythme des images, par le simple effet de l'accélération, de la précipitation échevelée des mouvements : comiques, pitoyables et risibles marionnettes vues à travers cette compression, ce téléscopage du temps où nos actions, des plus futiles aux plus graves, n'apparaissent plus que sous la forme d'une agitation désordonnée, absurde et hilarante) " (p.226).

C'est précisément cette mise au point qui était annoncée à plusieurs reprises le long du deuxième chapitre.

Mais Bernard tâche de rapporter son interprétation des faits à son beau-père :

" Et il se décrit lui-même (...) non dans une aventure qu'il n'avait ni prévue ni même envisagée, mais dans une sorte d'engrenage parfaitement logique, du moins le pensait-il, du moins était-ce ainsi (...) qu'il entreprit de retracer les phases successives de ce dans quoi, à tout le moins, il essayait (au lieu du désordre, des fortuites combinaisons (...) au gré desquelles il avait dérivé comme un bouchon ...), essayant donc, ou feignant, ou exigeant, de ne voir qu'une suite d'épisodes réflexes découlant les uns des autres pour l'esprit qui préfère s'accuser (...) que d'avoir à (...) maudire, donc reconnaître, le luxuriant, anarchique et impétueux désordre de la vie " (p. 241).

Récit déformé (puisque, nous, nous connaissons les fortuites rencontres), que le beau-père essaye de corriger selon les données de sa propre expérience. Du coup, le premier chapitre se trouve modifié : ce que Bernard nous racontait sur son père n'est que "sa"

vision, vision qui, loin de nous renseigner sur son beau-père, nous informe sur lui-même.

Les actes de Bernard sont livrés au simple hasard des circonstances (la bague " volée " était en réalité égarée au fond de sa poche). Mais ils sont loin d'être innocents : son erreur est " d'avoir cru qu'en tissant la toile d'araignée tu pourras tirer à ta guise les ficelles " (p.258).

Le geste de Bernard devient aussi gratuit que celui de l'étudiant-révolutionnaire (et l'on sait déjà, qui dit " gratuit " suggère " jeu, tricherie ").

Le Tricheur utilisait les analepses avec une fonction essentiellement informative (l'emploi que Louis fait de son temps le jour du meurtre), symbolique (l'analepse externe sur Gauthier) ou explicative (les analepses portant sur l'enfance de Louis, dont le souvenir, net, devient obsessif).

Le Sacre du Printemps essaye de transcrire - au moyen des analepses - le travail de la mémoire, qui est en réalité celui de l'imagination; ainsi que de rendre la déformation de la perspective (par le temps, " cette aberrante illusion des sens " - p. 238 -; la fatigue, les nerfs; les sentiments ...). Aspects, l'un et l'autre, qui conditionnent la connaissance que l'homme a des événements.

Toutefois, le narrateur essaye d'y mettre de l'ordre: il démontre, et commente en même temps. Cette volonté d'

organisation du " monde " représenté et du récit ne s'effacera qu'avec Le Vent.

Gulliver, écrit en 1952, suit selon son propre auteur des procédés de narration plus conventionnels.

Outre l'omniscience du narrateur, le traitement des personnages et son début classique " in medias res ", le roman exhibe un agencement bien différent de celui qui commande le reste de la production de Claude Simon.

Le livre est divisé en deux parties avec une totalité de treize chapitres.

Le premier chapitre (p. 11-40) (1) tourne autour des commentaires des habitués d'un café, dans une ville de province, quatre mois après la libération :

" Or, la nuit précédente, dans les lieux qui leur étaient familiers, un homme était mort, peut être assassiné, un autre s'était tué (...), le quatrième joueur qu'ils attendaient (était) en retard ce soir là, en retard précisément parce qu'on venait de lui raconter un événement important " (p. 12).

L'événement dont il s'agit est le lynchage d'un domestique que l'on confond avec un ex-délateur à gages.

Un soldat membre de la Résistance (une longue analepse interne nous informe de son nom, de sa famille et de sa vie jusqu'à ce moment précis) (p. 12-40) : apprend

(1) Toutes les indications de page renvoient à l'édition de Calmann-Lévy, Paris, 1952.

la nouvelle et s'occupe ensuite d'achever le meurtre du personnage en question.

Après ce début " in medias res ", le récit récule vingt-quatre heures :

Dans le chapitre 2e, là où précisément l'action prend naissance, on fait la connaissance de la bande de Max lors d'un match, l'après-midi. (p. 40-58)

Le chapitre 3e. (p.59-81) et le chapitre 4e. (p. 22-114) couvrent la fin de l'après-midi et le début de la soirée. Chaque chapitre servant à introduire les personnages et à expliquer les relations qui les unissent, toujours au moyen d'analepses internes et complètes. A propos d'Herzog :

" Il y avait quinze ans environ qu'elle l'avait vu pour la première fois, mais ses souvenirs remontaient plus loin encore (...). Aussi l'avait-elle presque oublié (...). C'est pourquoi en dépit de ce qu'elle ne pouvait toujours s'empêcher de ressentir en leur présence, elle les accueillit " (p. 98-103).

A propos d'Eliane :

" Elle habitait chez sa grand-mère, une vaste maison dans le centre de la ville, au fond d'un jardin (...). Sa mère était morte peu après sa naissance, la laissant, elle et les deux jumeaux ses aînés de cinq ans, aux soins du veuf (...). Il essaya bien quelque temps d'élever les deux garçons et la fille, à peu près selon la méthode dont il usait pour dresser ses chiens (...) (p. 82).

La seconde partie du livre, celle du drame, com-

mence en nous complétant, par analepse, le récit du troisième chapitre : on nous introduit un personnage nouveau : Bert, et, par analepse aussi, on nous met au courant de ses " antécédents " (p. 117-118).

Les chapitres se suivent de façon chronologique : on nous raconte le dîner dans une auberge de chasseurs; le meurtre que s'y accomplit et l'enquête menée par Bert. Une nouvelle analepse - longue de deux chapitres - porte sur le passé de Max et les motivations de son suicide. Le roman s'achève au moment où Herzog apprend l'assassinat du domestique :

" (...) Ils en ont encore tué un ! (...). Leur domestique !. A l'hôpital, cette nuit (...). Ils l'avaient déjà à moitié tué en ville hier sur l'esplanade ! " (p. 378).

Remarque qui nous renvoie au premier chapitre, dont elle constitue la suite logique.

La progression de Gulliver est fondamentalement linéaire, malgré quelques prolepses :

" Ils ne savaient pas qu'un autre encore allait mourir. Cela naturellement personne ne le savait " (p. 12).

" Plus tard, elle devait se demander si tout ce qui arriva par la suite n'eût pas été différent si à cette minute elle avait fait demi-tour et elle était ressortie " (p. 224).

Prolepses qui démasquent toujours le narrateur omniscient, soucieux de tenir les fils de l'histoire et du récit.

Gulliver, roman d'action et de suspense - peut être aussi celui qui imite le mieux le type de récit policier (pensons au rôle de Bert) - emploie les analepses (internes et complètes) pour renseigner le lecteur des données des personnages et surtout pour expliquer les motivations ou le hasard de leur rencontre à tel moment précis de l'histoire. Fonction explicative donc, mais qui vient cependant interrompre le fil du récit diminuant l'intensité dramatique de l'action. Le souci d'explication, de description du narrateur (accumulation d'adjectifs; répétitions avec gradation; antithèses; phrases allongées par des parenthèses explicatives ...) prend le pas sur la narration des faits.

Plutôt que par l'organisation du récit (commandé par le " suspense " et suivant un ordre " classique "), c'est par ses procédés de description que Gulliver nous annonce les oeuvres postérieures de Claude Simon.

Le deuxième roman de Claude Simon, La Corde Raide, publié en 1.947, constitue à notre avis , un tournant décisif pour sa carrière littéraire. Malgré sa banalité (les réussites de Le Vent vont tarder dix ans à se produire), nous nous sommes intéressés à deux aspects du récit (le rôle du narrateur, le manque d' "action") qui sont l'ébauche des futurs succès " nouveaux " de l'écrivain.

Le récit est focalisé sur le narrateur "qui n'est pas venu en simple spectateur, mais se range lui-même,

sincèrement et de bonne foi parmi cette racaille " (selon le texte de Dostoïevski, mis en exergue). Narrateur qui ne va déjà plus agir directement sur les événements, mais qui, tourné entièrement vers son passé, essaye à partir de quelques-uns de ses souvenirs, de réfléchir sur lui, sur la condition humaine et sur l'art.

" Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien (...). Au printemps et l'été, à Perpignan, l'acacia multiple se reflétait dans la glace, des fragments verts, le jeu de toutes ses petites feuilles miroitant. A Paris, dans l'encadrement de la fenêtre, il y avait (...) un dôme (...) en le regardant je pouvais voyager et me souvenir des matins où l'on se réveille dans des chambres d'hôtels de villes étrangères (...)" (p. 9).

Ce long soliloque ne prétend surtout pas expliquer en quelle mesure le passé peut déterminer un présent, si absurde ou fortuit soit-il. Aucune organisation causale à la façon des romans que nous venons de commenter.

Certes, le narrateur suit apparemment une certaine chronologie : ses voyages autour du monde; les femmes qu'il aime - Vera -, la jeune russe; l'évocation discrète mais fréquente de son épouse; son père, des souvenirs de guerre en Espagne, par les routes des Flandres; le wagon qui le mène prisonnier au camp, le camp même; la présence d'un peintre (~~Ézasse~~) à Aix, ville universitaire, donc " académique " qui blâme son style novateur...

Chaque évocation couvrant la longueur à peu près d'un

chapitre, le livre embrassant la période de la deuxième guerre environ.

Néanmoins, ce narrateur qui essaye d'apporter un peu d'exactitude au récit de ses souvenirs, se heurte à :

" (...) l'indécise confusion des figures, lumières, ombres, fuyant comme des poissons dans les mains pour les saisir, glissant entre les lignes de la mémoire, raisons qui s'écrasent ruisselantes, insaisissables sur les paumes collées, 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, qui ont voulu m'arrêter, me pousser, m'aider, me commander, me faire souffrir, me tuer. 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 (...). 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 " (p. 173).

Et nous, lecteurs, nous assistons à la disgrégation du " personnage ". On a beau accumuler des analepses informatives, celles-ci ne nous renseignent que sur ce sentiment d'impuissance du narrateur.

D'ores et déjà, le roman deviendra une démarche d'introspection, une plate-forme d'observation du monde et de soi-même.

En fait, ces analepses (internes, partielles) relèvent d'un autre ordre : par les commentaires qu'elles sus-

citent de la part du narrateur, de la façon comme le détail intime appelle la digression et la réflexion généralisante, nous pouvons les grouper selon une ordonnance thématique (les " syllepse temporelles " de G. Genette).

L'image du père, son enflure (" on aurait dit un de ces chiens bouledogue ou saint-Bernard "); le cri de la femme en train d'enfanter tard dans la nuit; les soldats étonnés, étourdis ou morts ... C'est le thème de la mort qui se fait de plus en plus évident le long de la lecture.

" C'est seulement dans les livres, à l'aide des mots, que la mort prend une grandeur et une majesté solennelle. En réalité elle peut être horrible, effrayante ou ridicule, mais pas tragique " (p. 47).

En racontant ce qu'il a vu, en cherchant à comprendre si tout cela avait un sens, en essayant de saisir le monde pour mieux se connaître lui-même, le narrateur ne voit que la mort. Du coup, le monde n'est plus absurde :

" Dire que le monde est absurde équivaut à croire en une raison (...). J'ai mis longtemps à découvrir qu'il n'y avait rien à corriger, seulement à prendre (...) et tout ce qui avait été, était et serait (...) suffisait (...) pourvu que l'on parvint à en être conscients " (p. 64).

Le récit devient cohérent du moment où tout s'organise autour d'un thème central, que chaque scène ou chaque

élément de son structure reflète.

Le personnage insaisissable, l'intrigue inexistantte, le roman conventionnel se disgrègue aussi. Le narrateur qui réfléchit sur les " lois " de l'art est bien opposé à la représentation équilibrée, belle sans doute, mais infidèle à l'égard de son modèle. Comment y croire tandis que :

" Vous essayez tant bien que mal de continuer sur cette sacrée corde raide, manquant de vous casser la queue à chaque pas " (p. 59).

Petit traité théorique porté à la pratique en guise d'exemple, La Corde Raide prétend bousculer les structures conventionnelles du roman (les allusions à Cézanne, à Picasso sont suffisamment évidentes).

Le narrateur "joue sur ses mots" (p. 182) souvent. Il n'empêche qu'en s'écartant des lois du genre, son roman reflète une image plus représentative de ce monde qui s'achemine perpétuellement vers son anéantissement.

Pour Claude Simon, son premier " nouveau roman " vient de naître, en 1.947.

Le Vent, publié en 1.957, semble, à l'égard de La Corde Raide, un retour à l'ordre conventionnel du récit.

L'histoire attachante d'Antoine Montès se présente comme une reconstitution à laquelle se livre le narrateur qui a été son ami et confident. Le livre porte par ailleurs le sous-titre de " tentative de restitution d'un

retable baroque ".

Le narrateur, en visite chez le notaire qui prit en main l'affaire de Montès, "revoit" les sept mois de son séjour dans ce Perpignan balayé par le vent :

" Nous étions maintenant en automne et lorsqu'il était arrivé ce n'était pas encore le printemps. Et je cherchais à l'imaginer (...) tel quel je l'avais vu la veille encore, tel qu'il était sans doute quelques mois plus tôt (...) lorsqu'il débarqua, tombant là au milieu de nous, à l'improviste " (p.9) (1)

Une analepse externe et complète, portant sur les conditions de naissance de Montès, vient interrompre le récit :

" Ce fut l'après-midi de ce même jour qu'il alla sonner chez le notaire (...) qu'il dût venir là un jour, sans doute s'y attendait-il (...) car il était impossible d'imaginer que personne ne lui eût raconté comment trente-cinq ans plus tôt, il était parti (...). Puis, la ville qui avait suivi ces événements cessa d'en parler, oublia même la femme et l'enfant dont l'histoire resta comme une légende (...) celui que la ville ne devait revoir que trente-cinq ans plus tard, suscitant la même rumeur de stupeur et de scandale qui avait entouré son départ ". (p. 17-18)

En dépit de l'ordre chronologique suivi par le narrateur (chaque chapitre constitue une étape du séjour

(1) Les indications de page renvoient à l'édition de Minuit, 1.962 (4).

de Montès), il ne s'agit pas d'une simple relation des faits. A l'explication se substitue constamment un effort d'imagination de la part du narrateur qui est, à proprement parler, une réinvention des événements. Et cela est dû, d'abord, à la façon même dont le narrateur a appris l'histoire, de la bouche de Montès. L'acuité de la perception sensible de ce dernier est atteinte d'une incapacité notable pour exprimer ce qu'il a perçu ou senti :

" Non, ce n'était pas le fait de son récit, de l'apparente incohérence de sa mémoire : tout cela dut effectivement, je pense, se dérouler pour lui d'une façon presque irréaliste, le temps se télescopant, s'immobilisant ou se dilatant tour à tour, et cela non pas tellement à cause de sa fatigue (...) que de son inaptitude fondamentale à prendre conscience de la vie, des choses, des événements, autrement que par l'intermédiaire des sens, du coeur ". (p. 146)

À ceci vient s'ajouter une véritable tradition orale, représentée par le notaire, un huissier, les racontars d'un salon de coiffure, d'une ville entière :

" Et tandis que le notaire me parlait, se relançait encore -peut-être pour la dixième fois- sur cette histoire (ou du moins ce qu'il savait, lui, ou du moins ce qu'il en imaginait, n'ayant eu des événements qui s'étaient déroulés depuis sept mois, comme chacun, comme leurs propres héros, leurs propres acteurs, que cette connaissance fragmentaire) ". (p. 9)

" Je connaissais la suite. À peu près ce que tout le monde en ville connaissait, ce que peu à peu les gens avaient reconstitué par bribes, fragments (...) à force de le voir repasser dans les rues " (p. 27).

" (...) l'histoire que bientôt courut la ville, à partir, j'imagine, une fois de plus, de ce centre, de ce point géométrique, névralgique, où convergeait, se faisait, s'élaborait, hurlée d'une cabine à l'autre dans l'entêtante odeur des parfums et le bourdonnement électrique des séchoirs, la chronique parlée de la ville " (p. 210).

Des racontars, tous, que le narrateur essaye d'ordonner. Finalement, la réalité du passé, son actualisation, ce sont les empreintes qu'un événement laisse soumises aux caprices de la mémoire, et aux déformations que la sensibilité des uns, la malveillance ou la fantaisie d'autres font subir aux faits :

" Cette connaissance incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies, de sensations, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions -hasardeuses mais non pas forcément fausses, car ou tout n'est que hasard et alors les mille et une versions, les mille et un visages d'une histoire sont aussi ou plutôt constituent cette histoire, puisque telle elle est, fut, reste dans la conscience de ceux qui la vécurent, la souffrirent, l'endurèrent, s'en amusèrent- " (p. 10)

Trop ébloui par sa prise de conscience de l' "Histoire-subie", Montès laisse au soin et à l'inspiration du narrateur le récit de son séjour :

" (...) à ce moment il perçut avec netteté quelque chose qui se cassait en lui (...) la mince pellicule qui lui semblait recouvrir son visage, comme une couche de cire le séparant de l'air extérieur devenu pour lui un milieu, un élément étranger où il n'aurait jamais pénétré auparavant " (p. 189).

" Il venait de voir ce monde, cet Ordre au mythe duquel il s'accrochait avec une espèce de crainte superstitieuse et fétichiste, lui éclater sous le nez comme ces ballons d'enfant " (p. 208).

" (...) est-ce qu'il est même impossible de ne pas faire un geste sans que le mal (...) sans que tout se trouble (...), me dit-il, quoiqu'il sût parfaitement à quel point tout cela était vain, qu'il était aussi vain d'essayer d'échapper, à cet engrenage dans lequel il était pris que de prétendre échapper à la maladie ou à la mort (...) parce qu'il ne doutait plus maintenant que même en ne bougeant pas cela viendrait, que même en restant immobile sur son banc il ne changerait rien à ce qui devait arriver " (p. 155-156)

Son incapacité de réaction se manifeste à plusieurs reprises; Montès ne peut qu'enregistrer ce qui se passe autour de lui :

" (...) aucun concept, aucune idée, à plus forte raison aucune pensée ne s'ensuivit dans son esprit: rien d'autre que la simple conscience des formes, des objets " (p. 192).

" Il n'avait aucune idée du temps ni de l'heure (...). Toujours protégé par, ou sous l'effet de, ou en proie à cette même insensibilité, plongé dans cette même bizarre impression d'irréalité " (...) comme s'il assistait à ses propres actions dès l'extérieur (...) toujours face à la glace" (p. 197-199).

C'est donc le narrateur qui se rappelle (bien que la distance temporelle entre les événements décrits et le moment de leur narration ne soit jamais fixe (1); qui questionne; qui corrige et rajoute afin d'expliquer plutôt la "nausée" que la conduite de ce personnage ambigu qui, tour à tour, l'intéresse, le passionne et l'irrite. Aussi cette reconstruction des événements passés sombre-t-elle à chaque instant dans l'hypothèse: le narrateur imagine, visualise les scènes :

" Ce retour, il me semble voir cela: la lampe jaunâtre de l'unique et trop faible ampoule du vestibule éclairant d'en bas la cage de l'escalier..." (p. 127)

Par conséquent, la continuité narrative ne suit pas un véritable enchaînement chronologique ni logique, en dépit des "puis" qui relie les différentes scènes; il s'agit plutôt d'une série de visions juxtaposées (des syllepses temporelles), d'images figées, de gestes éternisés à l'aide du participe présent, qui nous fait

(1) Le narrateur ajoute fréquemment: " ceci, il me le dit plus tard...", p. 41 (et p. 108, 127, 133, 192, 204...)

songer à la projection des diapositives.

Nous avons donc, devant nos yeux, un monde considéré et raconté selon une perspective différente, qui va impliquer, non seulement un changement de style, mais surtout une nouvelle conception du récit romanesque: le processus de la création est lié au héros (Montès) et aux recours du narrateur, incarnant l'activité de l'imagination; la fidélité au processus créateur conforme ce genre de récit, qui est à la fois, image et résultat. A la façon de Faulkner, c'est une histoire en gestation que nous lisons : le narrateur quitte le rôle de simple-intermédiaire-apportant-un-récit-appris pour devenir le reflet du romancier en action.

A côté de cette mise en abyme généralisée du travail de création romanesque, les aspects thématiques propres à Claude Simon s'affirment: les mentions directes à propos du Temps et de l'Histoire (comment Montès les conçoit-il) s'alternent avec des allusions plus ou moins voilées au rôle de la Femme. En effet, au travers des descriptions de l'espace, des portraits et des attitudes des personnages féminins ... nous saisissons l'importance croissante que la Femme prend dans le roman: elle devient un bout de l'axe autour duquel tourne non seulement l'histoire de Montès, mais toute la composition du roman; l'autre bout de l'axe étant évidemment représenté par la Mort-en marche et le Hasard, qui l'accompagne.

Ce n'est pas uniquement aux yeux de Montès que la Femme devient protagoniste, mais aux yeux de Simon aussi : les descriptions de la nature, qui pourraient passer pour " réalistes " dans une première lecture, se transforment en une construction au sens second, où la Femme est à la fois symbole de vie et de mort :

" les chapelles romanes qui parsèment les collines caillouteuses et grises, bâties ou plutôt surgies comme une excroissance même du sol, de la pierraille sèche (...), jalonnant de loin en loin la fantomatique théorie de pèlerins et de pillards morts, de moines, de soudards, de hordes migratrices qui foulèrent ces mêmes collines pellées, les mêmes terres couleur de brique, le même rivage plat le long duquel, entre la mer et les étangs infestés de moustiques courent maintenant les cars de la Compagnie Routière du Littoral, s'arrêtant dans les villages pour laisser monter ou descendre quelques paysans à têtes craquelées de hitites, de latins, de wisigoths ou d'arabes : échantillons laissés par chaque passage de peuple, chaque invasion, retenus pour ainsi dire par la terre (ou les femmes, ce qui est la même chose), prélevés par elle (ou par elles) comme un droit de péage, une rançon, chaque vague d'envahisseurs engrossant, fertilisant les hectares de fertiles cuisses ouvertes au vainqueur, comme pour lui dérober avec sa semence d'importation et par un procédé plus efficace que l'immolation et l'ingestion du guerrier, ses forces vives " (p. 103).

L'histoire de Montès, ce déraciné exilé pendant six mois dans un Perpignan balayé par le vent (force destructrice et fécondante à la fois, comme la Femme), se dissout ; le discours descriptif nous dévoile petit à petit son vrai noyau significatif : l'évocation de la Mère-Nourrice, représentation de l'Eros grec, toujours associé à l'idée de Thanatos.

N'oublions pas un second aspect qui apparaît aussi au niveau du discours descriptif et toujours à propos du décor dans lequel se déroule l'histoire :

" Rien que le décor : la façade de pierre sur la place, nue, morte, vide, tantôt cuite par le soleil, tantôt dans l'ombre, seulement raclée, rabotée sans trêve par l'infatigable vent, et pas d'acteurs bavards venant sur le devant de la scène raconter leurs secrets, leurs souffrances, mais quelque chose de muet, d'aussi muet que le décor; même pas une pantomime avec des gestes expressifs, des attitudes, des mimiques : quelque chose où il y aurait au fond cette façade de maison cossue et sévère, et les acteurs (...) une simple suite d'allées et venues, inexplicables, inexpliquées, la scène restant de longs moments vide, seulement occupée par le vent (...) et tout à coup, sans que personne ait élevé la voix, ou haté le pas, ou gémi, ou encore moins couru : un cercueil, une mort (...), et non pas non plus ostensiblement porteurs d'épées (les personnages), même pas de bagues à poison, comme si tout cela était inutile, bon tout au plus pour des habitants de Vérone ou de Saragosse sous le règne de Ferdinand d'Aragon, eux (les personnages modernes) doués sans doute de pouvoirs, d'armes

occultes (...) comme dans les romans de science-fiction (...) et leur donnant le pouvoir, sans faire un geste ni proférer un mot, de se foudroyer à distance " (p. 215).

La référence, par antithèse, au décor propre à un drame appartient à la topique littéraire : belle manière d'évoquer, par l'absence, l'impossibilité d'expliquer les causes qui motivent le malheur de Montès et la mort de Rose. Le Narrateur, par le biais de ses réflexions, représente l'image de l'écrivain : l'autre thème chère à Simon n'est autre que la mise en relief de la fiction.

Finalement, l'histoire de Montès s'organise d'autre façon, elle se lit comme un prétexte, puisque ce qui importe c'est le réseau thématique qui se construit au niveau du discours, de l'écriture.

L'Herbe; 1958, s'ouvre avec une citation de Boris Pasternak hautement significative : " Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser ".

L'écrivain nous présente l'histoire de deux femmes, la vieille tante Marie et Louise :

" simplement pour notre édification. Pour nous rappeler ce que nous n'aurions jamais dû oublier : c'est-à-dire que l'Histoire n'est pas, comme voudraient le faire croire les manuels scolaires, une série discontinuée de dates, de traités et de batailles spectaculaires (...) mais au contraire sans limite, 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 les participants (...) n'étant plus seulement faite - c'est-à-dire supportée (...), endurée (...) - par les hommes dans la force de l'âge mais encore et au même titre par les enfants et les vieilles dames (...) Si endurer l'Histoire (...) c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire " (p. 35-36, c'est souligné par nous). (1)

C'est pendant les dix jours de l'agonie de Marie que Louise prend conscience de ce concept de l'Histoire comme :

" (1') immuable et irréversible acheminement vers la

(1) La pagination renvoie aux Editions de Minuit, 1971.

mort que constitue la trame même de toute tragédie, de toute vie, quels qu'en soient les épisodes glorieux, burlesques ou monotones, commentés à travers les actes grandioses et dérisoires " (p. 23).

Le passage du temps est bien visible dans la nature, ces poires qui tombent sur le sol avant d'arriver à maturité et là se mettent à pourrir lentement :

" (...) emplissant l'air tiède de septembre de cette entêtante et sûre odeur de fermenté, de placards et de putréfaction " (p. 67).

Vieillessement progressif aussi celui subi par le couple Pierre et Sabine, les beaux-parents de Louise :

" (ils) avaient continué de vieillir, lui, de plus en plus énorme, difforme, se mouvant de plus en plus difficilement, elle de plus en plus peinte (...) vêtue de robes aux couleurs de plus en plus agressives " (p. 67).

" La même stupide intrigue " qui avait constitué la vie de Marie se répétant en Louise : le refus de Louise de quitter, en compagnie de son amant, cette terne ambiance nous rappelant les suppositions de la famille sur Marie (cf. p. 40).

Nous allons nous occuper à présent de l'organisation du roman : l'apparente succession chronologique (" les dix jours qui s'écoulèrent ainsi dans la tiède agonie de l'été moribond " -p. 124) est contestée aussi bien par le compte rendu du narrateur qui dépasse de beaucoup cette durée que par la disposition symétrique du récit, autour des trois rendez-vous de Louise avec son amant (1), le dernier se correspondant quasi exactement au premier.

Nous distinguons alors une première partie (le premier rendez-vous : p. 9-124), datée tardivement (p. 76: " et maintenant depuis cinq jours Marie gisait dans la pénombre suffocante de la chambre (...) en train de mourir ") où le narrateur nous présente Louise en train d'expliquer à son amant les motivations qui empêchent à ce moment précis leur départ ensemble. La conversation glisse vers le passé de Louise, qui est aussi celui de Marie :

" - Mais elle ne t'est rien.

-Non, dit Louise (...) Rien : Elle ne s'est jamais mariée. Elle n'a peut-être jamais eu l'idée qu'elle pou-

(1) Encore que le roman ne présente aucune division en chapitres, les précisions temporelles fournies par le récit même nous permettent de diviser le roman en trois parties qui se correspondent à chaque rendez-vous.

vait, qu'elle avait le droit - avec ce frère de quinze ans plus jeune qu'elle et qu'elles ont élevé (elle et celle qui est déjà morte), dont elles ont réussi (...) à faire un professeur de Faculté, ce qui, pour deux institutrices dont le père et la mère savaient tout juste lire (...) a sans doute dû paraître valoir la peine de renoncer à tout ce à quoi une femme peut prétendre avoir normalement droit, et quand nous nous sommes mariés, Georges et moi, elle m'a donné cette bague (...), elle m'a aimé et simplement parce que j'étais la femme de Georges (...). C'est pour cela que (...) je ne suis pas partie plus tôt. J'aurais quitté Georges depuis longtemps, même avant de te connaître, s'il n'y avait pas eu ça " (p. 10-14).

Analepse interne hétérodiégétique, puisqu'elle porte sur une histoire différente à celle du récit premier, qui nous dévoile les liens qui unissent les deux femmes, et surtout résume ce qui a constitué la vie de Marie.

A partir de ce moment, le récit se poursuit en alternant les deux temporalités : celle de la scène vécue par Louise, et celle du remémoré évoqué par analogie. Nous avons une progression du récit par syllepses temporelles. Mais ce qui est spécialement significatif c'est la façon donc les procédés d'écriture sont utilisés pour éviter les ruptures du récit (et imiter le courant de conscience, qui passe d'une chose à autre, de la constatation d'une impression au souvenir). Ainsi, les phrases parenthétiques introduisent l'analepse sans briser le fil du récit :

" (...) et encore, là-bas, dans l'impénétrable bouquet de bambous le pépiement du peuple de moineaux (...) et encore l'entêtant parfum des poires tombées pourrissant par milliers sur le sol (...) cette lourde senteur de fermenté, écoeurante, agressive (Georges lui avait raconté que quand ils allaient passer les vacances chez elle (...) la maison toute entière exhalait un subtil et pénétrant parfum de moisi) " (p. 24, cf de même p. 29).

C'est aussi la même fonction jouée par les subordonnées comparatives :

" Rien qu'une vieille fille en train de mourir de vieillesse dans son lit (...). Si tant est qu'elle ait jamais vécu, si tant est que tout ce qu'elle ait connu de la vie ne soit pas autre chose qu'une mort (...). Comme si elle n'avait jamais été rien d'autre que cela (puisque Georges affirmait qu'il ne l'avait jamais connue différente : une petite vieille (...) surgie un jour au monde, quatre-vingt-quatre ans plus tôt, telle déjà qu'elle était apparue (il y avait maintenant dix ans de cela) à la grille du parc (...) la scène - on l'avait plus tard décrite à Louise - s'étant déroulée ainsi : " (p. 26-30).

Phrases parenthétiques, comparaisons, charnières de traitement (les deux-points), tirets ce sont des moyens pour introduire la série d'analepses ponctuelles sans avoir des problèmes de raccord avec le récit principal. Par sa complexité et par son unité, la séquence

permet des mouvements temporels réservés d'ordinaire à une succession de phrases. Les transformations que la séquence subit sont, en réalité, responsables de l'évolution temporelle au plan de l'histoire; le vieillissement progressif de Pierre, par exemple, p. 31, est évoqué au moyen des prolepses dont l'accumulation annonce et souligne le thème fondamental du roman : la mort en marche :

" tout ceci se déroulant dans un temps très court, celui de la surprise (...) jusqu'à ce que le vieil homme (mais ce n'était pas encore un vieil homme alors : commençant seulement à porter, à être marqué par les premiers signes de tout ce qui allait peu à peu au cours des dix années suivantes, se transformer en autant d'injurieux stigmates) jusqu'à ce que le vieil homme donc, ou plutôt celui qui dans les dix années suivantes allait devenir un vieil homme, se mit à courir (car il pouvait alors courir (...) sous le coup d'une émotion) "

La focalisation sur le narrateur omniscient (malgré cette locution modalisante " peut-être ") autorise les distorsions temporelles internes de la séquence. A l'accumulation d'anticipations, vient s'ajouter celle des analepses répétitives à propos de la figure de Marie . Analepses qui vont constituer comme un leit-motif qui se poursuivra au long du roman. Nous remarquons, d'ailleurs, p. 37-38 :

" A condition qu'on le comprenne ... ", répétait-il, ne finissant pas, retombant dans ce silence de vieillard dans lequel, jour après jour, il semblait plus emmuré, s'emmurer lui même, de plus en plus taciturne, et quend, par hasard il lui arrivait de parler (comme quelques années auparavant, il lui arrivait de courir : aussi sous le coup d'une émotion, d'un choc) (...) revivant peut être cette même semblable après-midi où elle (la vieille fille, sa soeur - et plus que sa soeur : la femme (...) qui l'avait élevé), où elle était apparue, apportée par ce même train de sept heures (...) avec cette différence qu'il n'était pas sept heures mais environ trois heures de l'après-midi, soit que ce fût le train de la veille arrivant avec une vingtaine d'heures de retard, ou celui du jour avec quatre heures d'avance, ou peut être encore celui du lendemain et même des jours suivants avec, dans ce cas, une formidable provision d'heures d'avance, car après celui-là (...) il n'en passa plus, aucun écho répercuté, aucun grondement du pont de fer (...) ne venant plus troubler le calme profond de la vallée ".

L'allusion finale au passage du train, tout en venant compléter la séquence de l'arrivée de Marie, dix ans plus tôt (p. 30-31) - analepse interne homodiégétique complétive -, elle se correspond avec la description du rendez-vous (p. 21) :

" Toujours debout (...) cette molle vibration de chaleur s'apaisant par degrés (...), le train de sept heures débouchant de derrière la colline ".

La succession des mots constitue celle des événements, la symétrie des descriptions contribue à renforcer l'ambiance

de l'histoire tout en fixant notre attention sur le travail du texte.

Le récit s'occupe désormais du personnage de Marie : une longue analepse externe (p. 36-76) récupère la totalité de l'antécédent narratif - les dix ans que Marie a passés chez son frère et, au moyen d'autres analepses internes hétérodiégétiques enchâssées, tout ce qui a été la vie de Marie -. (1)

Ce retour en arrière s'ordonne selon une succession chronologique, cependant la prolifération des séquences diverses qui la constituent est soigneusement contrôlée en vue d'autres effets : l'expansion des macro-séquences et leur agencement sont assurés par des séries de motifs que contribuent au développement thématique du récit. La construction générale se fait au niveau du lexique et de la syntaxe selon des procédés divers. Comme exemple, nous allons analyser la partie de l'histoire qui renvoie à la vente de la maison familiale. De la page 38 à la page 66, la " vente " est reprise six fois, les séquences sont liées au moyen de la charnière " donc ", qui sert de transition après chaque digression pour revenir au sujet de la " vente ", reprise qui, à son tour, relance le récit pour l'orienter sur un nouvel aspect.

(1) Analepse externe à jonction complète et explicite avec le récit premier. cf. p. 76, " et maintenant depuis cinq jours, Marie gisait ".

1 - " Et ce fut son dernier voyage car elle n'était plus jamais repartie.

Non seulement quand les trains roulèrent de nouveau (plus des convois: de vrais trains, avec de nouveau des classes, des wagons spécialement conçus ...).

mais même quand la paix fut revenue et qu'ils purent rouler

-ou plutôt lorsqu'on put librement aller dedans d'un bout à l'autre du pays- "
(p. 38)

L'expansion explicative ("car") est accompagnée d'une mise en relief des termes de l'énumération adverbiale. La rectification ("ou plutôt") vient ajouter une appréciation plus juste, en fait un glissement de la description concrète à l'observation abstraite. Du point de vue rhétorique, cette expansion explicative constitue une périphrase. La structure de cette périphrase, qui repose sur la duplication et la rectification, est caractéristique chez Claude Simon.

2 - " Plus tard, on vendit la vieille et immense maison, les quelques prés et bouts de champs que le vieil homme et elle possédaient encore

(a) quoique depuis longtemps le vieil homme ne touchât plus à sa part des revenus qu'elle persistait, qu'elle avait persisté toute sa vie à lui verser régulièrement (...)

(b) et cinquante ans plus tôt lorsque (...) la soeur aînée vivait encore (...)

(c) et lui les connaissant assez

(d) (ses soeurs, les deux femmes dont la plus jeune

était son aînée de quinze ans

et qui l'avaient pratiquement élevé, avaient payé sou par sou ses études, ses livres et son trousseau de Normalien

et non seulement par leur travail mais encore

- supçonnait-il (...) -
par un renoncement spontané, tacite et inflexible à ce à quoi toute femme aspire (un homme à elle, un foyer, des enfants à elle, sortis d'elle)

(a) et refusant maintenant

non seulement de se laisser rembourser

- du moins ce qui pouvait être remboursé: l'argent, la peine, les privations (...) -
mais encore de toucher à ce qu'elles estimaient être sa part de l'héritage commun)

(c) les connaissant donc assez (...)
l'acceptant alors (...)
et à partir de ce moment il se contenta de verser régulièrement les sommes qu'elles - puis Marie toute seule - continuèrent à lui envoyer chaque année à un compte spécial (...) et il n'en parla plus ". (p. 39-42)

3 - On vendit donc maison et champs (...)

Nous voyons comment l'opposition concessive (av) introduit un motif nouveau, " les revenus de la maison ", l'analepse interne hétérodiégétique (b), ppnctuelle ,

insiste sur le motif en introduisant une série d'exemples. Nous remarquons que sa jonction avec le récit principal se réalise de façon implicite au moyen d'un alinéa (p.42). Une nouvelle analepse interne, mais homodiégétique cette fois-ci (d), nous renvoie à ce qui a déjà été dit, au début du roman, par Louise, lors de son rendez-vous (1). Toutefois, loin de consister à une simple répétition, la redondance - à cause surtout de l'incise " supçonnait-il, avait-il de bonnes raisons de supçonner ". (p. 40) - devient un indice de ce qui, par la suite, sera expliqué (cf. p. 223-234, la photographie que Louise découvre : Marie n'étant pas simplement une femme célibataire, mais l'ayant choisi au bénéfice de son frère.)

Outre les expansions descriptives (les parenthèses) et narratives (l'accumulation des participes présents), remarquons le parallélisme dans la structure des propositions, et - sur le plan lexical - la reprise des mots ("les revenus versés régulièrement") appliquée la seconde fois au " vieil homme ", insiste par contraste toujours sur la figure de Marie.

(1) cf. p. 10 : " et quand nous nous sommes mariés (...) elle m'a donné cette bague, elle m'a fait venir dans sa chambre (et c'est là première fois que j'ai senti cette odeur (...), cela sentait comme une fleur, comme une jeune fille, comme peut sentir la chambre ou plutôt le tombeau, le sarcophage d'une toute jeune fille que l'on y aurait conservée intacte quoique prête à tomber en poussière au moindre souffle) !".

3 - " On vendit donc maison et champs

- (a) Les quelques champs aux avares récoltes qu'avait cultivés leur père (...) dont il avait tiré assez de sueur monnayable pour pouvoir non seulement faire en sorte que ses enfants apprennent à lire mais encore pour qu'eux-mêmes ou plutôt elles-mêmes - les deux filles, Eugénie et Marie - en apprennent assez pour, à leur tour, être capables d'apprendre à lire à d'autres enfants et
- (b) qu'avec ce qu'elles gagnaient en apprenant à lire aux autres
- (c) (avec leur deux maigres salaires d'institutrices, pendant le bois l'hiver cousant leur robes -ou plutôt raccommodant (...)
- (d) à la façon de (...)
- (e) ou encore comme (...)
- (c) trouvant le moyen d'aller -quand le père fut mort- bêcher les champs(...)
- (b) avec ce qu'elles gagnaient, donc, les deux soeurs
- (f) réussissant à élever leur frère (...)
- le hissant de la condition de fils d'un paysan analphabète à celle de (...)
- maître de langage (...)
- (g) pour ainsi dire (...)
- (h) comme (...)
- (i) s'étant donc (...)
- (j) comme si (...) il affirmait l'invincible prééminence du vieil analphabète (...) sur les instruments (...) de toute pensée "

" Donc " permet de reprendre le récit où il avait été interrompu par les analepses. Mais un autre motif va se développer, celui du père paysan et analphabète (a). Toujours la mise en relief avec la corrélation adverbiale et la rectification ajoutée. La parenthèse (c) modifie (b) en apportant un motif de plus, l'épargne; à l'accumulation des participes s'ajoutent les comparaisons (d,e) - glissement du concret à l'imaginaire (1) -. Par conséquent, la reprise de (b) n'exprime pas la même signification - ici, " donc " reprend sa valeur habituelle et amène la conclusion de ce qui précède : c'est avec " les maigres salaires d'institutrices ", plus leurs économies et d'autres travaux que les deux soeurs " réussissent à élever leur frère " -

(f) devient une variante sur le motif (analepse interne homodiégétique, à fonction de rappel, sorte de leit-motif qui parcourt tout le roman), tout en revenant sur la figure du père analphabète.

Nous allons analyser en détail la partie finale de la séquence :

- (1) L'expansion du comparant (les blasons héraldiques et les robes des danseurs pendant la Semaine Sainte à Séville), suggère et élève - tout en ironisant - le sacrifice des deux soeurs à la catégorie de l'acte héroïque et du mythe. Tonalité hyperbolique qui se maintient le long du roman.

" maître de ce langage, de ces mots que son père, n' avait jamais pu réussir à lire, encore moins à écrire, tout juste à balbutier, lui les ayant pour ainsi dire non seulement conquis, assimilés, mais, comme tous les conquérants en usent avec leurs conquêtes, démembrés, dépouillés, vidés de ce mystère, ce pouvoir terrifiant que possède toute chose ou toute personne inconnue, sans antécédents ni passé, fruits apparents de quelque génération spontanée, mystérieuse, presque surnaturelle : s'étant donc attaché à leur découvrir une ascendance, une généalogie et, partant, à leur prédire, leur assigner une inéluctable dégénérescence, une sénilité, une mort, comme si, ce faisant et par une sorte de pieuse vengeance filiale, il affirmait l'invincible prééminence du vieil analphabète (des générations d'analphabètes aux mains calleuses, aux jambes lentes, au parler lent, aux reins courbés sans repos depuis le commencement du monde vers la terre nourricière, répétant sans fin les mêmes gestes millénaires, taciturnes, secrets) sur les instruments subtils, perfides et éphémères de toute pensée, comme eux subtile, perfide et éphémère ". (p. 44)

L'accumulation lexicale est construite selon plusieurs procédés rhétoriques. Parmi ces "figures du discours" (Fontanier) nous relevons, d'abord, la gradation et l'antithèse. Ensuite " conquis " - synonyme d'"assimilés" - (en jouant sur la dérivation : "conquis" - "conquérants"- "conquêtes") amène une paraphrase : à l'idée d'assimilation intellectuelle, vient s'ajouter, pour la compléter, l'idée toujours emplie de violence du combat. L'analyse philologique, en suivant le parallélisme avec la généalogie - et l'Histoire - humaine, prend ici une valeur de démystifi -

cation. Le pléonasma insiste sur le caractère (" pieuse vengeance filiale ") que prend le travail du philologue. La supposition finale du narrateur vient confirmer ce caractère, tout en introduisant une nouvelle antithèse : la parenthèse aux résonances épiques (" les générations d'analphabètes (...) répétant sans fin les mêmes gestes millénaires, taciturnes, secrets ") en contraste avec l'insistance finale redoublée (notons d'ailleurs la cadence rythmique des trois adjectifs, à la façon proustienne).

Les associations de mots qui caractérisent les expansions descriptives (les " amplifications ", pour reprendre un terme de l'ancienne rhétorique) des séquences narratives, d'un côté enrichissent, complètent et nuancent le motif développé dans la séquence, de l'autre, elles contribuent à renforcer la signification générale du roman (ici, nous venons de le voir, les thèmes principaux se retrouvent : la mort, l'Histoire et cette idée du retour "aux sources", qui se profile déjà, personnifiée, un peu plus tard, par Georges, le fils de Pierre, qui redevient paysan, par Louise, ensuite, sa vie s'assimilant en quelque sorte à celle de Marie).:

4 - " Et malgré cela (malgré l'insignifiance de leurs salaires d'institutrices, l'insignifiance des revenus des terres, la charge de ce frère à élever et leurs

décentes et austères robes de noblesse à quatre, huit ou seize quartiers)

ne se contentant pas de conserver l'immense maison (...) mais, avec une obstination et une patience de fourmis, la reconstruisant (...)

élevant (...) cette sorte d'ambitieuse

- et selon l'expression de Georges : pharaonesque demeure

comme le temple (...) destiné à consacrer l'élévation, l'établissement d'une famille (...), d'une dynastie (...)

avec son immense escalier
ses immenses pièces où, par une amère ironie du sort, elles devaient être les seules à promener leurs silhouettes menues (...) " (p. 41-46)

La conjonction " et " reprend le motif de la vente de la maison; un résumé, entre parenthèses, se fait nécessaire afin de grouper tous les divers motifs développés et assurer la cohérence thématique de l'ensemble des séquences. Un nouveau motif - la reconstruction de la demeure familiale - se révèle doublement inutile, puisque la " dynastie " de Pierre ne s'en servait que rarement, avant de la vendre. Mais c'est une opposition hyperbologique " pharaonesque ", qui retient notre attention : au long de la lecture, tout ce qui entoure la vie et la mort (cf. le rôle) de Marie prend progressivement des dimensions énormes, épiques.

5 - " Mais elle n'y revint pas, ce fut Georges qui fit le voyage (...) avec la somme contre laquelle on avait vendu - cédé, abandonné - ce qui ne pouvait avoir ni prix ni valeur marchande (...) : non pas une maison, quelques terres, mais comme le tombeau même, le funèbre et vain mausolée de tout espoir et de toute ambition,

- (a) elle (...) n'ayant même pas voulu,
ayant obstinément refusé de se dé-
ranger,
- (b) non qu'elle fut comme son
frère (...)
incapable de bouger :
- (c) au contraire partant
chaque jour après dé-
jeuner "
(p. 46-49)

La récurrence thématique reprend le début de la p. 38 (" Et se fut son dernier voyage "), sans laisser pourtant de développer un motif nouveau (la présentation de Georges). La lecture des digressions successives vient de nous apprendre petit à petit la valeur symbolique de la maison familiale, dont la vente constitue en quelque sorte le commencement de la longue agonie de Marie.

La réiteration des participes (a) mimant l'opiniâtreté de la vieille tante; l'analepse (b) interne, homodiégétique amenée par analogie et à fonction de rappel du thème (" la mort en marche "); une nouvelle analepse

nous introduisant une scène itérative, synthèse des journées de Marie chez son frère, scène qui contribue à allonger le récit jusqu'à sa reprise, nouvellement au moyen de la charnière " donc " , p. 49.

- 6 - " Donc elle ne partit pas, refusa catégoriquement de partir (...) disant : (a) " (p. 49-66)
- 7 - " On vendit donc la vieille immense maison, et Georges fit l'aller-retour (...) et au printemps suivant toute la plaine (...) fut plantée de jeunes poiriers " (p. 66)

Nouvelle reprise du début (qui fait écho à " car elle n'était plus jamais repartie " p. 38) pour achever définitivement l'histoire, bien que la séquence contienne une scène dialoguée⁽¹⁾. La répétition mot pour mot de la proposition de la p. 39 ("on vendit donc la vieille et immense maison"), relance le récit l'orientant à présent sur le personnage de Georges.

Si nous essayons de synthétiser les procédés d'expansion et d'agencement des séquences, nous apercevons aussi bien au niveau du lexique qu'au niveau de la syntaxe, un mouvement de progression et de régression (1). La progression du récit se fait par l'accumulation:

(1) "Les mots se commandent les uns les autres, ajustés aussi par cette syntaxe impérieuse inventée" - p. 130.

- + l'énumération, surtout des participes
- les nuances des synonymes, leur gradation
- la duplication
- la mise en relief par opposition
- la comparaison, avec le développement du comparant
- le rebondissement par coordination
- l'accumulation des analepses informatives

Alors que la répétition des mots, des motifs ou des analepses à fonction de rappel constituent le mouvement de régression qui vient interrompre le fil de l'histoire. Mais loin de produire la rupture ou l'incohérence du récit, ce mouvement régressif contribue à la constitution d'une unité thématique - mythique, épique - par delà les histoires rapportées.

Le même mouvement de progression et de régression existe au niveau macro-structurel : le récit premier reprend (" Et maintenant, depuis cinq jours, Marie gisait dans la pénombre suffocante de la chambre ", p. 76), pour être interrompu ensuite (p. 77, " Et cela ne s'était pas produit (...) au printemps, la saison difficile aux vieillards. C'était presque l'automne ... "), une nou -

velle analepse entreprend le récit des derniers cinq jours.

La fréquence des allusions temporelles (p. 105, 113, 115, 122) ne sert pas tellement à dater la suite des événements, qu'à nous faire sentir le passage du temps (voir notamment p. 107-110).

C'est à partir de la page 114 que le récit jusqu'à ce moment rétrospectif, devient antérieur à l'histoire. Le narrateur omniscient accumule les prolepses internes et complétives (p. 124, 128, 140, 151, 166), la progression du récit se fait au moyen de la juxtaposition des scènes les plus significatives, les plus frappantes :

" Elle se rappellera cela: ce soir-là (ou peut-être un autre, un de ces dix dîners au soir d'un de ces dix jours qu'il fallut à la vieille femme pour arriver à, pour avoir enfin le droit de mourir), pensant (Louise) à tout ce qu'il faut pour faire non pas un homme ou une femme, mais un cadavre (...) et non seulement dix jours - ou trois, ou six, peu importe - d'agonie, mais la somme de mois, d'années, de réveils, de soirs, de nuits, d'aliments absorbés, de vêtements portés, usés : la formidable accumulation, addition, énumération tenue (1) au jour le jour ". (p. 140)

(1) Pensons aux carnets - " avec la répétition monotone des fatidiques rubriques " Dépenses ", " Recettes " - que Marie laisse en leg à Louise.

velle analepse entreprend le récit des derniers cinq jours. (1)

A partir de la p. 114, la structuration du récit -jusqu'à ce moment éminemment rétrospectif- se modifie. Le narrateur omniscient introduit une suite de scènes par le biais de l'accumulation de prolepses internes et completives .

" Et plus tard, quand Louise se rappellera cette période -les dix jours qui s'écoulèrent ainsi dans la tiède agonie de l'été moribond- elle lui apparaîtra non comme une tranche de temps précise, mesurable et limitée, mais sous l'aspect d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombre et de clairs " (p.124,cf.aussi p.128,140,150,166).

Ce n'est plus d'un récit d'événements qu'il s'agit, mais d'un essai de représentation des efforts de la mémoire pour parvenir à la récupération du passé qui se dérobe. Les séquences se juxtaposent sans ordre établi: (2),

- (1) La fréquence des allusions temporelles (cf.p.105,113, 115,122) ne sert par tellement à dater la suite des événements, qu'à nous faire sentir le passage du temps (voir notamment p. 107-110).
- (2) cf. p. 140, "Elle se rappellera cela, ce soir-là (ou peut-être un autre, un de ces diners au soir, d'un de ces dix jours qu'il fallut à la vieille femme pour arriver à, pour avoir enfin le droit de mourir".

brouillées (1), ou carrément imaginées, comme par exemple cette longue scène dans la salle de bains où Louise de - *
vant le miroir interprète les bruits qui lui parviennent de la chambre voisine :

" de sorte qu'il lui semblait voir Sabine à la place même de sa propre image virtuelle (...), Louise pouvant percevoir, ou croyant percevoir presque aussitôt l'infime bruit (un frottement de verre abrasé) du bouchon remis en place en même temps qu'elle entend de nouveau la voix (s'élevant maintenant en réponse à la question provoquée, ou peut-être même sans question, car cette fois Louise ne perçut rien -soit que de la chambre (...) ne parvint qu'un grognement, ou même pas, seulement le froissement d'une page de journal (...)" (p. 183).

Mais ce qui attire davantage notre attention dans cette partie du récit, c'est la fonction narrative des participes présents. Par leur aspect morphologique accompli c'est dans leur nature-même de souligner la durée; cependant et aux dépens des modes personnels du verbe ils vont jouer un rôle prédominant sur l'aspect thématique (la façon de rendre sensible l'écoulement du temps) et sur le développement de l'action (la progression du récit).

(1) cf. p. 150, " Ou peut-être pas. C'est-à-dire peut-être pas ce soir-là, ou ces mots-là (...). Peut-être simplement, au lieu de cela, quelques regards (ou même pas : des yeux évitant de se rencontrer), des mots retenus, ou dits une autre fois, ou peut-être jamais dits, seulement pensés ".

Chaque participe présent évoque un procès dont la durée se trouve isolée de tout contexte temporel. En lisant L'Herbe nous relevons une série de scènes de "durée vague" et sans datation possible puisque régies du futur émis par le narrateur (1). Effectivement Louise se rapellera ceci, encore que ces futurs de perspective vont alterner avec des passés simples, procédé que nous suggère que la remémoration de Louise serait déjà commencée (2). L'ébauche de chronologie - qui nous faisait considérer les souvenirs ou les rêveries de l'héroïne comme obeissant en partie à cet ordre puisqu'ils naissaient à mesure que celle-ci participait ou assistait à ces événements - est ébranlée : nous ne saurions dire où se situe réellement le personnage qui se souvient.

Nous soulignons l'importance qu'il convient d'attribuer à cet usage verbal des participes présents. Côté thématique, les protagonistes eux-mêmes éprouvent le passage du temps selon une progression saccadée et cahotante qui résulte de l'alternance d'images fixes et des trous, images qui peuvent revêtir l'ampleur de l'éternité.

- (1) L'aspect morphologique accompli du Futur I reste virtuel puisque placé dans un temps chronologique à venir. Il est en effet conçu comme réalisé dans l'intention de l'émetteur (modalité subjective).
- (2) Il faut admettre dès lors que le récit à l'amant, est lui aussi un souvenir de Louise, actualisé par la mémoire avec d'autres (ce qui explique la brusque irruption du dialogue du début).

Nous plongeons d'emblée dans l'espace mental, le temps de la conscience venant annuler celui des horloges :

" continuant ainsi pendant peut-être une minute, -ou deux, ou dix, ou une demie, ou un million : le temps (cette sorte de temps dans lequel sans doute elle se mouvait) étant impossible à mesurer par le fait que, de toute évidence, il n'était pas de la même espèce que celui que peut arpenter une aiguille se déplaçant sur un cadran; ce cadran-là (celui sur lequel l'aiguille -ou l'esprit de Sabine- progressait) étant apparemment constitué par plusieurs cadrans superposés ou, si l'on préfère, concentriques, à la façon de ceux de ces horloges astronomiques où sont à la fois représentés les heures, les signes du zodiaque, les douze apôtres, les marées, les années bissextiles et les éclipses de lune et de soleil, l'aiguille pointant donc dans le même instant sur plusieurs indications " (p. 203).

L'expérience qu'ont les personnages du monde réel nous parvient, par l'art du romancier, avec l'imprécision et la déformation qui la caractérisent.

La deuxième et la troisième parties du roman -qui correspondent aux deux autres rendez-vous- semblent se structurer de façon pareille à la précédente, seulement, maintenant, le " temps " sera résolument différent, nous sommes en plein domaine de l'imaginaire.

La progression du récit continue à se faire au moyen de l'accumulation de participes présents de durée dilatée; à travers l'expansion du comparant et, surtout,

par l'association d'images visuelles (l'étreinte de Louise avec son amant faisant alterner le récit avec l'évocation de la bagarre du couple Pierre-Sabine). Mais ce mouvement de progression se trouve constamment mis en question par le mouvement de regression : nous avons l'impression que le récit se replie, les détails descriptifs, l'ambiance, les gestes, étant à peu près la réplique de ceux que nous avons lu lors du premier rendez-vous. Pourtant les suppositions de Louise sur la photo de Marie trouvée par hasard referme la boucle: nous avons déjà " reconstitué " la totalité du passé de Marie, tout en relançant le récit sur la propre histoire de Louise, puisque, entre-temps, sa prise de conscience s'est produite: elle renonce à partir avec son amant , précisément à cause du legs (1) de Marie, qui lui fait comme un devoir de rester.

La présence de Marie, si effacée en vie, devient paradoxalement imposante (pensons à ce rôle monstrueux que l'on entend de tous les coins de la maison) après sa mort. Le roman s'achève avec la reprise du thème fondamental :

" Louise restant (...) sans rien entendre d'autre que ce noir, humide et omniprésent murmure, l'écoulement du temps noir " (p.242).

(1) Marie avait remis à Louise tout ce qu'elle possédait encore: une boîte contenant quelques bijoux sans valeur et ses carnets de comptes.

Pour résumer, malgré l'évolution de l'héroïne, ses rapports avec son mari et son amant, l'histoire de la famille, les menus incidents de chaque jour auxquels se réduit l'intrigue déterminant le livre et en dépit des trois jours de déroulement chronologique assignés au roman, tout ceci ne sert guère que de support à la véritable durée du livre et à sa véritable signification: l'activité d'une conscience à partir des vestiges du passé; conscience attentive à la perception du monde extérieur, mais jamais tournée vers l'avenir (1).

Espace mental qui résulte en particulier de l'emploi que Claude Simon fait des temps verbaux, en particulier, et du langage entier impuissant à évoquer la réalité : " cette poreuse, grossière et fragile barrière des mots " (p. 151) nous sépare de l'objet même qu'elle voudrait saisir :

" parce que le propre de la réalité est de nous paraître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres - à cause de la façon dont sont ordonnés les mots ". (p. 99-100)

- (1) Louise songe bien à quitter cette demeure à l'odeur des poires pourries, pourtant à aucun moment nous ne la voyons faire des projets sur ce que pourrait être une nouvelle vie avec son amant.

Avec La Route des Flandres, 1960, nous allons retrouver Georges, ou plutôt son esprit envahi par le passé, par les souvenirs enmagasinés et surtout par des rêveries sur ce qui (peut-être) fut jadis, et qu'il s'escrime à imaginer à partir de quelques vestiges (le portrait d'un ancêtre, une gravure galante, les racontars de sa mère, Sabine, ou ceux de ses camarades pendant une débâcle de l'armée française en 1940 et la débandade qui s'ensuivit).

De même que dans L'Herbe (et à différence de Le Palace) ce n'est pas son propre passé qui hante notre personnage, mais celui de son cousin le capitaine de Reixach qui avait choisi pour ordonnance Iglésia, son ancien jockey, et de sa femme Corinne. Si Sabine retouche par souci d'honneur l'histoire de la dynastie, Georges est loin de tout intérêt de famille; de même aucune intention d'élucider son présent à la lumière des réflexions sur ce passé retrouvé. La coupure avec la situation " actuelle " de remémoration est nette. Les voyages dans des époques révolues, chez Simon, ne mènent nulle part si ce n'est qu'à la progressive confusion du personnage, qui s'écrie à la fin :

" Mais l'ai-je vraiment vu 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 " (p. 314) (1).

(1) La pagination renvoie à l'édition spéciale tirée par le Club du Livre Chrétien, Paris, 1960.

Avec l'abandon de l'intrigue qui constitue l'ossature du roman, s'accomplit le passage du monde des événements, des actions, au monde de la mémoire où les visions l'emportent progressivement sur l'anecdote et ses causalités. Ce royaume de la subjectivité se réalise en toute liberté, ce qui modifie profondément les structures temporelles et l'enchaînement du récit, ainsi que la position du lecteur par rapport à ce qu'il raconte.

Côté thématique nous sommes face à l'évocation d'un univers intérieur où les divers passés racontés (l'histoire de l'ancêtre; le ménage à trois Corinne - de Reixach - Iglésia; Georges, Iglésia et Blum en pleine débâcle; Georges et Blum prisonniers dans un wagon; les trois soldats à nouveau dans un camp; Georges avec Corinne finalement) sont vécus sur le même plan. Le renoncement à toute mise en perspective temporelle fait basculer le déroulement du récit du côté de la durée. Nous nous déplaçons sans cesse, en tous sens, par rapport à un présent de situation difficile à déterminer (logiquement nous devons le situer postérieur à la scène d'amour de Georges et de Corinne, cependant parfois il se confond et semble simultané).

Pour traduire ce qui coexiste dans la mémoire l'organisation du roman repose sur l'association d'images, de sons ou des couleurs. La succession du récit imite

de telle façon la contiguïté et la mobilité des souvenirs, que l'ensemble du livre parvient à produire chez le lecteur le sentiment que tout est présent en même temps et sur le même plan dans l'esprit de Georges, dans l'éternel présent du souvenir.

Nous allons donc examiner l'organisation du récit et sa disposition.

Composé en trois parties, comme il devient habituel chez le romancier, le livre désoriente d'abord le lecteur par son système d'écriture : le manque quasi total de ponctuation, le déplacement continu d'un motif à l'autre par le biais de la polysémie, la prolifération des tournures orales, les plaisanteries ... aspects qui caractérisent ce début du récit à la première personne, Georges semble raconter (quand ? où ? à qui ?) les souvenirs de ses dix jours de marche :

" en pleine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit (...) était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien " (p. 17)

Nous voyons un dialogue se profiler, p. 20, entre Georges et Blum, une parenthèse explicative nous apporte ce qui devrait être un indice sur la situation de narration :

" (maintenant nous étions couchés dans le noir c'est- à-dire imbriqués, entassés au point de ne pas pouvoir bouger un bras ou une jambe sans rencontrer ou plutôt sans demander la permission à un autre bras ou à une autre jambe, étouffant, la chaleur la sueur ruisselant sur nous nos poumons cherchant l'air (...) le wagon arrêté une fois de plus dans la nuit (...) cette puanteur s'exhalant des corps emmelés, comme si nous étions capables de nous en rendre compte (...) cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas. Quelle heure est-il dis-je est-ce que tu peux réussir à voir l', Bon sang dit-il qu'est-ce que ça peut foutre qu'est-ce que ça changera quand il fera jour tu tiens à voir nos sales gueules de lâches de vaincus (...) Oh dis-je ça va ça va), Blum répétant (...) - Non: écoute... à un moment il nous a payé à boire. C'est-à dire, je pense pas exactement pour nous: à cause des chevaux (...) Ecoute".

Ainsi ces premières pages du roman semblent être constituées par le récit que Georges fait à Blum de ses souvenirs -encore tout frais- de guerre, tandis qu'ils demeurent prisonniers dans le wagon qui les mène au camp.

C'est quelques lignes après que le récit se poursuit à la troisième personne (p. 27) et beaucoup plus loin (p. 95) que la situation temporelle et narrative devient explicite:

" Puis il se rendit compte que ce n'était pas à Blum qu'il était en train de parler d'expliquer tout ça (Blum qui était mort depuis plus de trois ans maintenant (...)) se rendant compte donc que ce n'était pas à Blum qu'il était en train d'essayer d'expliquer tout ça en chuchotant dans le noir, et pas le

wagon non plus, l'étroite lucarne obstruée par les têtes ou plutôt les taches se bousculant criardes, mais une seule tête maintenant, qu'il pouvait toucher en levant simplement la main (...) le visage tout entier (...) penché au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner (...) sentant son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche écrasant sa jambe (...) et elle: Continue parle-lui encore, et lui: A qui? et elle: En tout cas pas à moi (...) et lui: Bon Dieu je n'ai fait que penser rêver de toi pendant cinq ans, et elle: Pas à moi (...) ce n'est pas difficile à deviner il me semble qu'il n'est pas très difficile de se figurer à quoi peuvent penser pendant cinq ans un tas d'hommes privés de femmes " (p. 95-96, c'est nous qui soulignons.)

Nous avons alors une série de situations (sur la route à cheval, dans le wagon, dans une chambre d'hôtel) qui forment autant de centres auxquels sont attachées les digressions du personnage et qui, tout en constituant l'anecdote de la mort (ou le suicide ?) de de Reixach (et de surcroît l'anecdote de Georges, car son intérêt pour élucider l'affaire de son cousin le mène chez Corinne - pensons au parallélisme avec l'Herbe, où la reconstitution du passé de Marie motive le présent de Louise.), les digressions de Georges, donc, sont en fait commandées par deux courants thématiques, la présence de la mort et la rêverie érotique:

" comme si toute cette interminable chevauchée nocturne n'avait eu d'autre raison, d'autre but que la découverte à la fin de cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit: non pas une femme mais l'idée même, le symbole de toute femme " (p. 41)

Le thème érotique va devenir consubstantiel à celui de la mort en marche dans l'oeuvre de Claude Simon. Thème, du reste, justifié au possible dans La Route, puisque le désir rend plus supportable aux jeunes soldats leur "contribution" à l'Histoire ("travaillons nous aussi à l'Histoire, écrivons nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire", p.195), subterfuge qui ne dupe plus l'homme qui a déjà acquis de la maturité d'esprit. Nous allons revenir sur ce point-ci après avoir analysé les procédés d'organisation du récit.

Si nous considérons la macro-structure narrative, nous pouvons toujours rétablir l'ordre chronologique des divers événements racontés au fur et à mesure que la lecture avance. La situation de remémoration (après s'être déplacée de la scène du wagon à celle qui a lieu dans l'Hôtel) est datée de façon précise, quoique tardive : " Six ans après " la première rencontre avec Reixach dans le petit matin gelé (p. 236) et " trois mois après ", en été (p. 295) après la première rencontre " réelle " avec Corinne. Il est du reste impossible à déterminer le moment de la narration à cause de l'emploi des participes présents et des déictiques vagues -"à présent", "maintenant"- (cf. p. 42 et 270 et suivantes).

Nous nous mouvons dans un présent de la mémoire impossible à dissocier de celui de l'écriture.

Ce retard dans la datation du récit principal et l'imprécision que, quand-même, s'y maintient, ne font que confirmer que l'organisation du récit se trouve ailleurs que dans la succession chronologique.

La progression s'effectue principalement au moyen des syllepse temporelles. La juxtaposition des séquences analogiques se fait soit par similitude, soit par contraste ou antithèse.

Voici un exemple de progression du récit par similitude, ce qui implique une comparaison avec l'expansion du comparant, nous passons de l'évocation du capitaine en pleine débâcle à celle des courses de chevaux imaginées par Georges :

" (de Reixach) pensant probablement que ce qu'il pouvait faire ou ne pas faire (...) n'avait au stade où nous en étions arrivés plus aucune espèce d'importance (...) ce qui ne l'empêchait pas de se tenir toujours droit et raide sur sa selle aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défiler à la revue du quatorze juillet et non pas en pleine retraite (...), et deux ou trois fois quelqu'un lui cria de ne pas continuer (...) et lui (...) cherchant peut-être, faisant effort, montre de bonne volonté de patience de courtoisie pour essayer de comprendre les raisons ou l'intérêt de la remarque ou si celle-ci pouvait être rattachée d'une manière quelconque à ce qu'il était en train de raconter, puis renonçant à comprendre (...) oubliant l'interrupteur (...) cessant alors pour de bon de regarder cet endroit (...) reprenant avec ce petit sous-lieutenant

sa paisible conversation du genre de celles que peuvent tenir deux cavaliers chevauchant de compagnie (au manège ou dans la carrière) et où il devait sans doute être question de chevaux, de camarades de promotion, de chasse ou de courses. Et il me semblait y être, voir cela : des ombrages verts avec des femmes en robes de couleurs imprimées (...) et des hommes en culottes claires et bottes en train de leur parler " (p. 17-18-19).

Par la suite, le procédé se répète, mais à l'inverse, l'antithèse nous ramenant une nouvelle fois à l'évocation de la longue marche en pleine retraite dont le récit reprend :

" les jeunes pouliches posant l'un après l'autre leurs sabots délicats et les retirant comme si elles se brûlaient, dansant, semblant se tenir suspendues (...) au-dessus du sol, sans toucher terre, la cloche, le bronze tintant (...) tandis que l'une après l'autre les chatoyantes casaques glissaient silencieusement dans l'élégante après-midi (...) Corinne se levant nonchalamment (...) vers les tribunes ... Mais il n'y avait pas de tribunes, pas de public élégant pour nous regarder : je pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre (...) les ombres noires (...) glissant à côté d'eux sur la route " (p. 24-25).

Dans la troisième partie du roman, la progression s'établit en alternant les séquences analogiques, la nuit d'amour faisant songer Georges aux nuits passées dans le

camp de prisonniers. Néanmoins la ressemblance n'est pas seulement affaire de similitude ou de dissemblance, mais elle est renforcée- sinon produite - par des combinaisons lexicales (la polysemie de " souiller " l'herbe ou la femme; de " grimper "; de " gland ",etc..)

Le recours aux jeux avec le signifiant constituent la nouveauté du roman : ils réalisent la transition d'une histoire à autre par le biais, dans la plupart des cas, de la connotation érotique.

Par exemple, p. 13, au moyen de la dérivation :

" j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire (...) le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout - homme cheval et sabre - s'écroulant (...) un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal... seulement, vierge, il y avait belle lurette ou'elle ne l'était plus "

Au moyen de l'homonymie, ainsi p. 12, " Saumur " indique non seulement les traditions " ancestrales " de l'armée, conservées comme " dans la saumure " (pensons au calembour utilisé par Balzac dans Eugénie Grandet), mais permet l'évocation de la femme qui fait Reixach abandonner Saumur, c'est-à-dire la carrière militaire :

" faire semblant de ne pas me voir quand il passait l'inspection du peloton était une politesse faite à ma mère sans trop d'effort, à moins que l'astiquage ne fit aussi partie pour lui de ces choses inutiles et irremplaçables, de ces réflexes et traditions ancestrales conservés comme qui dirait dans la Saurmur et fortifiés par la suite, quoique d'après ce qu'on racontait elle (c'est-à-dire la femme c'est-à-dire l'enfant qu'il avait épousée ou plutôt qui l'avait épousé) s'était chargée en seulement quatre ans de mariage de lui faire oublier ou en tout cas mettre au rancart un certain nombre de ces traditionnelles traditions "

Polysémie, dérivation, paranomase, se trouvent combinés page 41 :

" comme si cette interminable chevauchée nocturne n'avait eu d'autre raison, d'autre but que la découverte à la fin de cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit (...) sommairement façonnés dans la tendre argile deux cuisses un ventre deux seins et au creux des replis comme au centre de ces statues primitives et précises cette bouche herbue cette chose au nom de bête, de terme d'histoire naturelle - moule pulpe vulve - faisant penser à ces organismes marins et carnivores aveugles mais pourvus de lèvres, de cils: l'orifice de cette matrice le creuset originel (...) semblable à ces moules dans lesquels enfant il avait appris à estamper soldats et cavaliers "

D'autres fois c'est l'allitération qui contribue à la progression du récit :

" tandis que passaient parfois confusément les images, le visage déchaîné de Blum, Iglésia et (...) l'obscur silhouette équestre, levant le bras, brandissant le sabre, s'écroulant (...) et elle, telle qu'il, ou plutôt ils (c'est-à-dire lui, Blum - ou plutôt leur imagination, ou plutôt leur corps (...) leurs chairs d'adolescents sevrés de femmes) l'avaient matérialisée : debout dans le contre-jour ensoleillé d'une fin d'après-midi dans cette robe rouge couleur de bonbon anglais (mais peut-être cela aussi l'avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, le rouge acide, peut-être simplement parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, peut-être à cause de son nom, parce que " Corinne " faisait penser à " corail " ... ? " (p. 234-235)

Parfois c'est la langue verte qui établit des sous-entendus érotiques, par exemple, le dialogue entre Georges et Blum, p. 276 :

" Après tout il a bien le droit de tirer son coup lui aussi quand tout le monde partout brandit sa petite pétoire. Après tout c'est la guerre "

D'autres fois ce n'est plus une simple allusion, mais des séries de mots qui se renforcent et s'échangent toujours avec un double sens :

" (de Reixach) a voulu lui aussi monter cette alezane, sans doute parce que à force de voir un vulgaire jockey

la faire gagner il pensait que la monter c'était la mater, parce que sans doute pensait-il aussi qu'elle (cette fois je parle de l'alezane-femme, la blonde femelle qu'il n'avait pu ou n'avait su, et qui n'avait d'yeux - et vraisemblablement autre chose aussi que les yeux - que pour ce ...). Bref : peut-être a-t-il pensé qu'il ferait alors, si l'on peut dire, d'une pierre deux coups, et que s'il parvenait à monter l'une, il materait l'autre aussi victorieusement, c'est-à-dire que son poteau à lui l'amènerait victorieusement là où il n'avait jamais sans doute réussi à la conduire, lui ferait passer le goût ou l'envie d'un autre poteau (est-ce que je m'exprime bien ?) ou si tu préfères d'un autre bâton, c'est-à-dire que s'il réussissait à se servir de son bâton aussi bien que ce jockey " (p. 185)

Nous pouvons déjà constater que le roman se structure à partir du double sens de " chevaucher dans la nuit ", ce qui nous fait comprendre l'allure grandiose, légendaire, fabuleuse que prend cette longue marche sur la route détrempée des Flandres :

" nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides, chevauchant à travers les champs la nuit ruisselante de pluie sur nos bêtes fourbues pour parvenir jusqu'à elle la découvrir la trouver tiède demi nue et laiteuse dans cette écurie à la lueur de cette lanterne " (p.296)

Par conséquent, les personnages sont assimilés de

manière plus ou moins risible à des chevaux.

Que cela soit à propos de l'ancêtre jacobin, "générateur" de toute une dynastie de cavaliers (et de Georges et son capitaine), donc, " étalon " (p. 54), puisque du Tarn, pays réputé par ses haras. Ce qui explique la description que Georges fait du capitaine de Reixach au commencement du roman (" quelque chose d'arabe en lui " , " ses nobliaux du Tarn "). Ou bien que cela soit à propos de Georges et de Corinne (" l'alezane-femme "), Georges, lui-même six ans après sa cavalcade nocturne, chevauche " la même houri la même haletante hoquetante haquenée (1) " (p. 296) avant de s'écrier finalement :

" je n'étais plus un homme mais, un animal
un chien plus qu'un homme une bête (...)
l'âne d'Apulée " (p. 292)

Une variation du même procédé se trouve appliquée à la vision de cette femme entrevue dans une grange à la peau blanche comme du lait de chèvre, qui amène toute une série d'associations, " bouc " " chèvre-pied " " satyre " et une affaire de jupes (p. 121 et suivantes). Il faut croire que, même dans cet avilissement de la personne,

(1) " Haquenée ", jument, mot dérivé d'Hackeny, village dont les chevaux étaient renommés.

les classes se maintiennent : les gens de famille deviennent des pur-sangs, tandis que les paysans sentent la chèvre.

Tout en décomposant la crédibilité de l'histoire, la logique du signifiant structure le récit autour d'une unité thématique. Le procédé sera systématisé dans la production ultérieure de Claude Simon.

Dans La Route des Flandres, toutefois, l'écrivain justifie cet emploi à plusieurs reprises comme un calque de l'attitude de ses propres personnages. Artifice de romancier pour mieux représenter leur façon d'enquêter sur les faits du passé: " Georges et Blum reconstituaient peu à peu, bribe par bribe ou pour mieux dire onomatopée par onomatopée (...) l'histoire entière" (p. 137). A cet égard la composition de l'histoire d'Iglé-sias fonctionne comme une mise en abyme structurale de la totalité du roman :

" au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en ressemblant et combinant, tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon - là, au milieu de rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détrempés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon - à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible (...) l'innommable réalité " (p. 184).

C'est ainsi que de la "magie" du langage sont nées les images, les histoires de La Route des Flandres.

Avec la prolifération analogique qui ordonne le récit progressivement autour du thème érotique, nous retrouvons le même mouvement de régression que nous avons déjà vu à propos de L'Herbe, quoique dans La Route la fonction des analepses répétitives diffère quelque peu de leur usage antérieur, l'écrivain ne reprend pas comme un refrain les mêmes motifs, bien au contraire, chaque reprise conduit à une re-interprétation nouvelle (puisque tout n'est que présupposé, de là cette litanie du " comment savoir ? " qui parcourt le roman). Chaque analepse enrichit ou transforme au point de nier totalement ce qui avait été raconté auparavant.

Nous avons l'impression que le récit se fait en se défaisant au cours de notre lecture, sentiment qui s'accroît du moment que la troisième partie du roman répète une à une les séquences de la première; énumération qui les abolit finalement, spécialement le suicide de Reixach, présenté à la page 10 comme une certitude (" Je savais cela "), devient l'événement le plus problématique de tous.

Nous en venons à examiner la disposition des parties du récit. La première partie se centre sur la chevauchée

épique (une seule prolepse entre parenthèses nous suggère la véritable situation de remémoration) :

" le bruit, le martellement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, de milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps (...) rumeur qui, dans l'esprit de Georges, avait fini par se confondre avec l'idée même de guerre, le monotone piétinement qui emplissait la nuit " (p. 31)

Chevauchée qui se transforme en rêverie érotique en cours de remémoration (et de lecture). Mais une fois l'étreinte amoureuse devenue " réelle ", elle perd justement son pouvoir incantatoire (1). De même que la guerre désagrège le régiment ou la boue semble absorber le cheval mort, le passage du temps dissolue les souvenirs :

" Mais l'ai-je vraiment vu 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

(1) cf. p. 295 : " pensant qu'après tout elle avait peut-être raison et que ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers d'elle que j'arriverai (mais comment savoir ?), peut-être j'inventais brodais sur rien "

grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots (...) le monde arrêté figé s'effritant se dépiautant s'écroulant peu à peu par morceaux (...) livré à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps " (p. 314)

Les mots qui se répercutaient et se multipliaient semblables au bruit des sabots, engendrent à leur tour " comme une sorte de silence au deuxième degré, majestueux, monumental ". Voici qu'ils se révèlent " dépourvus de sens de réalité " (p. 295), magie du langage qui conforme, au bout de la lecture, l'anéantissement de toute histoire.

Pour nous donner une idée encore plus complète de la complexité du roman, pensons qu'au niveau micro-structurel, le dynamisme à l'intérieur des séquences vient doubler le mouvement général de prolifération analogique et de régression. La séquence qui ouvre le récit (p. 9-10-11) est bien caractéristique par la variété des procédés qui la constituent, ce qui représente une nouveauté à l'égard de l'organisation interne, monotone et trop réitérative, des séquences de L'Herbe .

Nous avons considéré plus intéressant d'analyser la structure de cette séquence-type, dans la section

de la voix narrative, (cf. 2.1.3-3), comme modèle du discours commentatif; nous allons tout de même nous permettre, en évitant de tomber dans la répétition, d'énumérer ses particularités pour rapprocher son fonctionnement de celui du récit global.

Tous les éléments sont traités sur le même plan syntaxique, ce qui amène la réduction des parenthèses et de la ponctuation. Le discours des paroles se mêle (au moyen de l'abruption des transitions d'usage) au discours des événements, composé par l'énumération des gestes de Reixach, l'activité perceptive de Georges - qui caractérise une description de type impressionniste - et son activité psychologique : analepse mémorielle qui amène, par expansion d'un comparant, toute une rêverie allusive à la mythologie et, spécialement, les suppositions à partir du signifiant . L'allitération, l'homonymie et la polysémie constituent un réseau d'allusions à la nature "chevaline" et à l'état "cocufié" de Reixach, plutôt que sa description physique. Nous avons par conséquent une énumération d'aspects divers sentis comme autant de digressions par rapport au motif principal (la lettre); mais qui se rapporteront à l'axe thématique "érotisme-mort". Comme si le personnage, le mot juste ne venant pas à son esprit, s'abandonnait à toute une délectation verbale à partir des associations d'images, de couleurs ou de sons, d'approximations ("quelque chose comme") ou de recti-

fications ("non que...mais plutôt"). D'autre part une certaine symétrie régit les reprises du motif principal (et les éléments divers qui le conforment: l'ambiance du moment, les paroles des personnages).

Nous reconnaissons à échelle réduite le même mouvement de prolifération thématique et le même mouvement de régression qui, avec les rapports de symétrie, déterminent la progression du récit dans La Route des Flandres.

Même si Le Palace, 1962, remet en jeu la problématique de L'Herbe et de La Route des Flandres, le roman se structure de façon plus simple et resserrée, voué toujours à explorer le champ textuel, les possibilités du passage (qui métamorphose toujours) entre mémoire et écriture.

Nous continuons à distinguer un premier niveau thématique, un deuxième niveau d'organisation et un troisième de disposition des parties du récit.

Côté thématique le personnage remémore sur place , quinze ans après, son séjour à Barcelone au début de la guerre civile. Du fait précisément de se retrouver sur les lieux, l'analogie (" exactement la même odeur (...) les mêmes palmiers, les mêmes pigeons ventrus " -p. 22) authentifie les transitions de la situation vécue à la situation remémorée. L'exergue du début (1) ferait allusion spécialement au travail de la mémoire qui actualise et redouble " éternellement ", " indéfiniment " (p. 16) les faits passés. L'idée de répétition se trouve au coeur du roman : les titres des journaux, les plaques qui signalent l'itinéraire des tramways :

(1) " Révolution : Mouvement d'un mobile qui parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. Dictionnaire Larousse "

" Les insouciantes, ferraillantes et infatigables petits tramways aux couleurs pimpantes et mercantiles (Fosforo - Reconstituye y alimenta ", " Agua Oxigenada ", " Cerveza San Manuel Mundial, la mejor ") continuant à se croiser et à se poursuivre parmi les voitures et les taxis jaunes, parcourant et reparcourant le même itinéraire, dans un sens : " SAGUNTO - TORRES DE SERRANOS - CALLE DE SERRANOS - CABALLEROS - PLAZA DE LA VIRGEN (...) JATIVA - GUILLEM DE CASTRO - JESUS - MERCADO DE ABASTOS ", puis dans l'autre : " MERCADO DE ABASTOS - JESUS - GUILLEM DE CASTRO - JATIVA (...) SAGUNTO ". (p. 109). (1)

" (...) plus tard l'étudiant se rappela qu'il avait été obligé de pencher la tête pour déchiffrer machinalement une fois de plus (depuis la veille il l'avait déjà lu un peu partout un millier de fois) le même gros titre s'étendant au haut et sur toute la largeur de la première page et répétant avec des légères variantes la même sanglante interrogation (...) la fin du titre cachée par l'autre journal qui semblait d'ailleurs s'être donné pour tâche de le terminer en le reprenant à partir du dernier mot " (p. 23-24).

Cette dernière citation fait allusion en plus à la façon dont les chapitres du roman s'enchaînent : mise en abyme double, thématique et structurale .

L'" Inventaire " qu'annonce le titre du premier chapitre (p. 7-37) correspond d'abord au compte rendu d'une

(1) La pagination renvoie à la collection 10/18, Union Générale d'Éditions, 1971. C'est nous qui soulignons.

perception principalement visuelle d'un personnage focal anonyme.

" Et à ce moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là - les ailes déjà repliées, parfaitement immobile - sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur), l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (sans doute parce qu'on le voit toujours de loin), étrangement lourd (comme un pigeon de porcelaine, pensait-il ...). (p. 7)

Aucun besoin de le nommer de suite, ce pigeon, aperçu tout-à-coup, venu se poser sur l'appui du balcon, pour nous rendre l'évidence de l'irruption de la sensation éprouvée. Toujours la série de parenthèses explicatives font obstacle à la simple constatation de l'impression : elles complètent, expliquent, comparent et focalisent tour à tour.

La conjonction " et " du début, nous suggère que la constatation de l'impression vient s'ajouter à quelque chose qui la précède (nous reviendrons sur ce point); la description se poursuit avec l'inventaire des meubles ("premièrement ... septièmement") qui décorent la pièce où le personnage focal se trouve. Curieusement, avant d'énumérer - avec précision des détails - le mobilier existant, nous sommes aussi informés de ce qui n'y est plus :

" Et ceci : la pièce (...) aux murs décorés de baguettes à moulures dessinant des panneaux couverts de cette peinture gris Trianon (...) la pièce, donc , aux murs gris Trianon et nue où, au centre de chaque panneau, un rectangle légèrement plus clair indiquait la place qu 'avait occupée une de ces gravures elles aussi style Trianon et dont le titre traditionnelle - ment en français (...) figure au bas dans un cartouche entouré de guirlandes de roses (...), entièrement vidée de son mobilier (lit, fauteuils, rideaux, tapis, eux aussi de ce style stéréotypé et cosmopolite imaginé la veille d'une révolution - comme si (...) " (p. 8)

Digressions ratiocinantes, suppositions qui interrompent, en rajoutant à l'inventaire de la pièce de l'hôtel, de l'hôtel-même (Le Palace), de la ville (Barcelone) :

" (...) ses avenues parallèles traversées de diagonales coupant obliquement les pâtés de maisons réguliers en forme de carré (...), et il semblait à l'étudiant la voir toute entière, d'un jaune sale, au bord de sa mer d'un bleu sale, décoloré, baignant dans cette espèce de brume (...) que le faible mais opiniâtre vent du large (...) poussait sur (...) les mornes et écrasantes successions de rues, de places, d'avenues aux noms de rois, de saints, de dogmes, de batailles (...) un lugubre inventaire , la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates :

Calle de la Cruz
Calle del Sepulcro
Calle de la Sangre
.....

Calle del Hospital de Infecciosos ".(p.13-14)

Le décor s'établit selon le procédé métonymique classique de la contiguïté spatiale, mais l'accumulation descriptive introduit les penchants thématiques caractéristiques de l'oeuvre de Claude Simon.

C'est, d'abord, la référence à l'Histoire-subie, qui passe du ton moralisateur (auquel nous fait songer l'emploi du présent omnitemporel, apte à exprimer les constatations et les vérités générales) à l'ironie mordante et au persiflage : voici l'angle sous lequel le personnage focal (dont l'identité sera précisée à la p. 14, " il semblait à l'étudiant ") envisage la Révolution :

" Une pièce entièrement vidée (...) sans doute en vertu de cette loi qui veut que toute entité humaine constituée en troupe armée s'assigne par tâche première le déménagement systématique des maisons conquises, comme si revolvers, fusils ou mitraillettes n'avaient été inventés que pour constituer une gêne et une charge supplémentaire, tant bien que mal rejetés derrière l'épaule, brinqueballant, la bretelle glissant le long du bras à chaque mouvement et l'arme, l'acier graisseux et noir, venant cogner bruyamment (...) les tibias des déménageurs casqués et bottés ahanant dans les escaliers où les périodiques migrations de matelas et de pendules façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et les destins du monde.

Toutefois il supposa que devait jouer simultanément

une autre loi (...) une peu semblable à celle des vases communicants et selon laquelle le niveau du contenu dans les divers contenants doit être partout égal (...), si bien qu'il lui semblait voir, jurant, trébuchant et se croisant dans les escaliers deux filles (les descendant et le gravissant) de conquérants-déménageurs ployant sous le double fardeau de leur équipement guerrier et (pour les uns, ceux de la file descendante) de chiffonniers en marqueterie, de coiffeuses enguirlandées, d'aguichantes nudités, croisant (porté par les autres, ceux de la file montante) l'équipement fonctionnel que les besoins de l'Histoire nécessitaient en lieu et place des élégants accessoires conçus pour remédier au nostalgique dépaysement des milliardaires brésiliens ".(p. 9-10)

Deuxièmement, la ville entière exhale une puanteur écoeurante, " comme si elle était en train de se putréfier " (p. 11). Le lecteur ne peut empêcher de se souvenir de l'odeur nauséabonde des poires pourrissantes qui remplit l'air dans L'Herbe. Cette ville fétide et monumentale (1), qui baigne dans la lumière jaunâtre

(1) Barcelone se transforme au fur et à mesure du récit en archétype d'une civilisation morte: la ville "semblable à quelque obscur sanctuaire, quelque crypte immense et vide" (p. 65). La description du monument à C. Colom permet l'évocation de la "civilisation de la croix" reconnaissable du premier coup d'oeil aux mêmes et monumentales églises de pâtisserie, aux mêmes cieux incandescents, aux mêmes dockers faméliques, aux tenaces odeurs de melon pourri (...), aux obsédantes enseignes de dispensaires pour maladies vénériennes" (p. 70).

et la chaleur molle, souffre d'une fièvre infectieuse, qui la mine petit à petit jusqu'à la mort. Sa maladie étant causée par la misère et la violence qui rôdent dans ses rues.

C'est par le biais d'une comparaison que le rapport s'établit entre le décor (la ville-archétype), les événements (la révolution) et le thème général (la mort). Comparaison amenée par l'emploi figuré du mot "avorter", pris dans le sens d' "échouer". Nous savons que les mouvements d'insurrection sont parfois avortés... C'est pourquoi la guerre et la mort viennent se fondre dans l'image obsédante de l'avortement:

" un plan de la ville avec (...) ses rues tracées en quadrillage régulier (...) comme une grille d'égoût (...) et si on la soulevait on trouverait par-dessous le cadavre d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux -vieux, c'est-à-dire vieux d'un mois- pleins de titres aguichants. C'est ça qui pu tellement: pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers des taudis (...) rien qu'un foetus (...) décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis (...) une puante momie enveloppée (...) par des kilomètres de phrases enthousiastes tapées sur un ruban à machine par l'enthousiaste armée des correspondants étrangers de la presse libérale " (p. 13).

C'est à partir du décor et des digressions hyperboliques auxquelles il donne lieu que le récit se constitue: la narration s'ordonne autour des deux pôles

thématiques usuels. Dissimulés sous la prolifération descriptive le lecteur découvre un dialogue, des attitudes... C'est une scène (mise entre parenthèses) qui se profile sous la forme d'une digression de plus, tandis que l'inventaire continue:

" sur le panneau à gauche de la fenêtre un plan de la ville avec (...) ses rues tracées en quadrillage régulier ("... comme une grille d'égout, disait l'Américain, et si on la soulevait (...), le type à tête d'maître d'école qui se tenait derrière (...) le regardant à ce moment là d'un air désapprobateur, disant...) " (p. 12-13).

Jusqu' à ce que le narrateur nous présente le héros, "celui qui avait été l'étudiant":

" puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard (...) répétant éternellement à la demande de la mémoire (...) la même tranche de vie (...) regardant éffaré le double microscopique de lui-même: c' était presque quinze ans plus tard et maintenant il était assis ou plutôt perché devant un bar " (p. 16)) (1).

L'identité des lieux permet la progression du récit en alternant les deux plans temporels:

" exactement la même odeur (...) et par-delà les vitres exactement la même pièce (...) en dépit de la façade de la banque que l'on avait édifiée à la place, à travers la glace du bar il lui semblait voir (le Palace) intact ". (p. 19).

Le glissement d'un plan à l'autre se renforce avec la répétition du mot "bière". Nous pouvons lire une scène

(1) La conjonction "et" qui ouvrait le récit nous indiquait que la remémoration était commencée: l'ex-étudiant revoit la chambre du Palace, dresse l'inventaire des meubles et des souvenirs.

pleine d'incertitudes au cours des pages 27 à 31 ("mais était-ce là qu'il les vit?", " peut-être pas ce matin-là, dans le bureau, mais à un autre moment", "peut-être rien de tout cela ne s'était-il jamais produit"); les déictiques ("maintenant", "et alors", "et à ce moment") et l'accumulation des participes présents, en dépit du dialogue enchâssé page 26, peuvent aussi bien se rapporter au moment vécu, qu'à sa remémoration (et rédaction), annoncée par le narrateur (en suivant le même procédé utilisé dans L'Herbe, les prolepses internes et complétives):

" -et plus tard il lui semblera les voir, immobilisés ou conservés comme sur une photographie, dans cette sorte de matière figée et grisâtre qu'est le temps passé"- (p. 27)

La scène dans le Palace reprend pour glisser, page 33, dans le raconté. De nouveau l'organisation syntaxique de la séquence fait progresser le fil du récit:

" le maître d'école le dévisageant (...) se tenant dans cette espèce d'expectative paisible, patiente, avec ce quelque chose d'indestructible (a) qui émane de cette espèce d'hommes, c'est-à-dire qu'on peut bien les tuer -on peut toujours- mais tout ce qu'on tue alors c'est leur voix, leurs paroles, pas leurs corps, parce qu'ils ne se trouvent pas là ou ici à un moment ou à un autre, mais partout et toujours, reparaissent sans fin (b) (dans les gares, où les trains s'arrêtent, s'attardent inexplicablement, au milieu de la nuit, le voyageur (...) collant son visage contre la glace, les mains en oeillets pour regarder au dehors (...)) et deux hommes

calmement affairés (...) autour de leurs valises ouvertes(...) et ensuite les valises refermées, les derniers affaires rangées, ils restent là debout l'un à côté de l'autre sans se parler, tirant silencieusement et économiquement sur leurs cigarettes, attendant sans doute le départ du train ...), (c) l'étudiant pensant: " Mais où donc? où...", puis il se rappela: les mêmes regards, les mêmes visages inusables, impénétrables, interchangeables et sans âge(...) parmi l'amas confus de ballots (...) et le quai de la gare luisant de pluie (...), puis il cessa de regarder au dehors, reprenant conscience de la voix qui lui parlait, examinant comme s'il le voyait pour la première fois l'Italien (...) assis en face de lui sur l'autre banquette du compartiment et qui était maintenant en train de lui raconter comment quelques années plus tôt il était entré un soir dans un restaurant " (p. 33-36)

L'expansion explicative (a) contient en apparence une réflexion générale (la longue parenthèse (b) venant compléter ce qui précède; pourtant la précision "et deux hommes" nous indique qu'il s'agit de l'évocation d'un nouveau souvenir. En effet, (c) nous présente l'étudiant "qui se rappelle", et le glissement d'une situation (dans le bureau du Palace) à l'autre (dans le train) s'est ainsi produit par le biais d'une scène-transit (b). D'autre part la scène du train, bien que non datée encore, appartient vraisemblablement à la même époque que celle qui a lieu dans le Palace, vu que le personnage est encore un étudiant.

Le passage d'un chapitre à l'autre s'effectue au

moyen de la répétition " qui prolonge le récit en même temps qu'elle l'amène à bifurquer, le relance, mais l'oriente autrement: de l'autre côté de la feuille, du chapitre. Au centre de la répétition qui rédouble, loge la différence qui dédouble" (1):

" au milieu d'une cérémonie qui elle-même ressemblait à une mascarade, de sorte, dit-il ... (p. 37).

II. Récit de l'homme-fusil:

" ... au milieu d'une cérémonie qui elle-même ressemblait à une mascarade, de sorte, dit-il, que, dans son accoutrement " (p. 38).

Le procédé se maintient systématiquement à chaque changement de chapitre, et c'est aussi de façon systématique que l'écrivain nous rappelle, par le biais de la mise en abyme, et sa technique d'agencement du récit et le motif principal qui l'inspire: " (les titres des journaux) répétant avec des légères variantes la même interrogation" (analepses répétitives qui se trouvent parsemées au long de la lecture.)

Le "Récit de l'homme-fusil" (p. 38-81) développe la scène du voyage en train de l'étudiant et de son arrivée

(1) cf. D. Lanceraux; "Modalités de la narration dans Le Palace", in Littérature, 16, Paris, Larousse, 1974.

à Barcelone. Scène encore non datée (elle le sera au chapitre suivant de façon explicite), mais qui précède visiblement celle qui a lieu dans le Palace. Analepse, donc, interne (mais portant sur une histoire différente - le voyage - à celle du récit où elle s'insère) et partielle, puisqu'elle ne viendra pas rejoindre le récit exactement là où elle l'avait interrompu, bien que le récit reprenne en apparence sans rupture, en profitant de la même posture du personnage sur un siège. Analogie de signifié doublée de l'analogie du signifiant, par polysémie " siège " étant valable pour " banquette de voiture, de train " et " canapé ". Nous passerons de la séquence de l'arrivée à celle qui se tient dans le Palace. Dans la répétition continue à loger la différence : les mots qui ouvrent le chapitre suivant étant les mêmes, mais appartenant à une situation distincte.

Le narrateur nous rapporte et le voyage de l'étudiant (" et à ce moment le train ralentit " p. 51; " Cette fois il n'y avait personne sur le quai mouillé " p. 53; " Maintenant ils se tenaient tous deux sous la marquise de la gare " p. 63-65; la folle course en taxi p. 65-79) et son entretien avec l'homme-fusil. Ce qui en principe constituerait une analepse externe (la description de l'attentat) appartient en réalité au même récit (l'étudiant commente ce qu'il apprend et explique les conditions de son écoute) :

" et lui, l'étudiant se demandant qu'est-ce qui pousse un homme à raconter (" où à se raconter lui-même, pensa-t-il : la seule différence c'est qu'il le fait maintenant à voix haute "), c'est-à-dire à reconstituer, à reconstruire au moyen d'équivalents verbaux quelque chose qu'il a fait ou vu, comme s'il ne pouvait pas admettre que ce qu'il a fait ou vu n'ait pas laissé plus de traces qu'un rêve, pensant : " A moins que ce ne soit le contraire, à moins qu'il espère qu'une fois raconté, une fois mis sous forme de mots, tout cela se mette à exister tout seul sans qu'il ait besoin de le supporter plus longtemps " (p. 63).

Cette expansion du récit a moins comme fonction de nous informer sur un des personnages que de permettre au narrateur-scripteur de se référer au travail du romancier. De même, page 53, la réflexion de l'étudiant nous informe sur l'organisation du récit :

" de sorte donc qu'il lui semblait voir, se reconstituer l'action (la brève, foudroyante et chaotique succession ou plutôt concentration, superposition de mouvements, de tapage, de cris, de détonations et de galopades) sous forme d'une série d'images fixes, figées, immobiles (...) chacune trop différente de la précédente pour qu'il fût possible d'établir entre elles un élément de continuité ".

L'homme-fusil se souvient, l'étudiant imagine et rajoute, le narrateur écrit : la progression des séquences - séparées soigneusement par des blancs, selon qu'elles se rapportent au voyage ou à l'entretien - se faisant au

moyen des parenthèses explicatives (p. 38, 39, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51 etc... . Notamment, page 44, une analepse complétive); des tirets (qui ajoutebt un long tableau hypothétique, p. 39-42); en multipliant les charnières de liaison (:); en accumulant les participes et les comparaisons; les charnières terminatives ("donc") permettant d'ordonner (l'étudiant visualise) ce qui vient d'être raconté, un résumé répétitif concluant la séquence (p. 44), mais non la description qui, après une interruption, sera reprise page 54 (" Donc, tout d'abord ceci : ") et page 72. Les interruptions du récit, mimant les trous de la mémoire ou le manque d'attention de l'interlocuteur.

Le troisième chapitre, " Les funérailles de Patrocle " (p. 82-116), revient sur le premier pour le compléter. La scène sans date (sur le quai de la gare, puis dans le train) qui avait assuré le passage au deuxième chapitre et constituait celui-ci, est maintenant datée; elle précède de trois jours celle qui a lieu dans le Palace, selon nous indique le narrateur entre parenthèses :

" (maintenant - c'était trois jours plus tard - ils se trouvaient dans la chambre, ou plutôt ce qui avait été une chambre du Palace) " (p. 82)

Nous reprenons ainsi la suite du premier chapitre qui

constituait le début " in medias res " du roman. Il se poursuit avec la description du cortège funèbre d'un chef révolutionnaire assassiné, vu par l'étudiant depuis la fenêtre de l'hôtel. Mais une analogie (le bruit des roues du corbillard et celui d'un tramway) introduit à la page 97 une nouvelle séquence (l'entretien de l'étudiant avec l'Américain) qui permet, à son tour, le passage à la scène de la remémoration, quinze ans plus tard :

" le formidable crissement des roues couvrant les autres bruits, la voix de l'Américain disant toute proche (mais était-ce le soir, ou la veille, ou le matin ?) : à ce moment, l'étudiant et lui étaient assis tous deux sur l'esplanade (...), mais peut-être était-ce des années plus tard : c'étaient pourtant les mêmes enfants (...) le même carroussel de tramways (...) peinturlurés (mais plus les deux sévères triangles accolés, le sceau rouge et noir : barioles maintenant aux couleurs des marques d'appétitifs) avec les mêmes grappes de types efflanqués et cosmétiqués, aux pantalons élimés (mais ils avaient aussi une veste à présent ...), (...) frustration, comme des hommes, (...) que l'on aurait amputés de quelque chose d'essentiel (...) : " Comme des eunuques ", pensa-t-il; puis il pensa : " Je sais : les armes " : il y avait aussi une affiche punaisée sur un des murs gris Trianon du bureau " (p. 99, souligné par nous).

Une simple charnière de liaison (:) signale l'analepse qui nous ramène à la scène de l'enterrement, nou-

vement interrompue, page 100, une charnière de liaison (et) amenant par analogie la remémoration, qui se poursuit malgré une analepse, signalée par des blancs , qui achève la séquence de l'image " toujours punaisée sur le mur gris Trianon " (p. 103) :

" et lui, l'étudiant - ou celui qui avait été l'étudiant - croyait toujours le voir (...) tandis qu'il se tenait assis parmi les mêmes lauriers-roses, les vieillards et les enfants criards (mais à présent il y avait aussi des bonnes (...). Le soleil encore haut et brûlant du milieu de l'après midi (...) Pensant : " Et moi assis-là ". Pouvant se voir au milieu de cette ville (...), pouvant entendre à côté de lui le rire de l'Américain : le même banc, les mêmes buissons de lauriers (...) par contre le ciel gris de septembre " (p. 105).

L'analogie de situation permettant le passage à la séquence de l'entretien de l'étudiant avec l'Américain, qui sert de charnière pour reprendre le scène de l'enterrement :

" maintenant le corbillard avait dépassé l'hôtel (...), l'étudiant se rendant compte alors qu'il ne s'était écoulé qu'un instant (...) après que l'Américain avait raconté (...) " (p. 116).

Le quatrième chapitre "Dans la nuit" (p. 117-145) débute en nous décrivant le réveil de l'étudiant ("c'était

bien pourtant le lendemain "), mais les analogies se multiplient à tel point (les mêmes manchettes des journaux, la même chaleur, la même sueur, la même place occupée la veille dans la terrasse du bar...) qu'elles introduisent une analepse interne (le récit de la nuit d'insomnie de l'étudiant, p. 129) et à jonction complète dans le chapitre suivant, avec le récit qu'elle vient interrompre; constituée par une suite de participes et d'énumérations marquent la succession (" puis "), s'accumulant jusqu'à l'apparition (" et c'était quatre heures ") fantasmatique de la femme nue dans la fenêtre (p. 142) : apparition annoncée au début entre parenthèses (p.118-119) au milieu d'une description , reprise finalement (p. 144) par l'ex-étudiant qui s'en souvient encore :

" Mais comment-était-ce ? (...) l'apparition restant là sans doute par l'effet d'une persistance rétinienne (...) de sorte qu'il lui semblait toujours continuer à la voir, la détaillant " .

séquence d'abord entre parenthèses, développée ensuite, puis redite et prolongée pour servir de charnière au dernier chapitre :

" l'horloge sonnait de nouveau à ce moment, et après les quatre couples de notes hautes il compta cette fois dix coups " (p. 146).

Procédé que nous avons déjà vu employé dans le premier chapitre, le roman faisant de la redondance un de ses moyens de progression.

Le dernier chapitre " Le bureau des objets perdus " (p. 146-191) revient sur le récit de la matinée interrompu page 119, chapitre qui se correspond avec l'" Inventaire " du début, et que, comme celui-ci, consiste à un nouveau compte rendu du narrateur :

- Il revient sur plusieurs détails pour les corriger (la vision pendant la nuit avait été trompeuse)
- Le personnage revient à la chambre du Palace où la scène du début semble se répéter.

Pourtant la scène, quoique réécrite, présente quelques différences : c'est l'étudiant qui copie les gestes de l'Américain (qui a été éliminé); un pigeon vient aussi, se poser sur l'appui de la fenêtre, mais " ils " voient le pigeon plus tôt que la veille (cf. p. 7 : " les ailes déjà repliées "), ils surprennent l'instant où le mouvement se fige et observent ensuite son envol, une coloration érotique s'y ajoute, écho de la vision de la nuit précédente :

" ils (tous les quatre cette fois) tournèrent la tête, d'un seul mouvement, et cette fois il parut se matérialiser à partir de l'air lui-même, violemment, bruyamment froissé ou plutôt fouetté, brassé, agité, comme par quelque opération magique dont ils auraient manqué

le commencement (...) les deux ailes déployées (...) le corps vertical (gorge ventre et les deux cuisses coniques ...) avec un faible bruit de gorge voluptueux, inquiet, plaintif (...), puis, de nouveau, de cette même façon imprévisible, tout-d'un-coup, il s'envole " (p. 169).

Au lieu de suggérer le vertige de l'infini, ce redoublement clôt le roman: les derniers avatars de la narration vont confondre du fait de l'analogie les deux niveaux de temporalité: celui du vécu (l'étudiant attendant sur la place le sergent qui faisait la garde à l'hôtel) et du rémemoré (l'ex-étudiant assis sur un banc de la place) :

" qu'est ce que vous attendez ? ". " Puis il cessa tout à fait de l'écouter, de l'entendre (c'est-à-dire cette partie de lui-même qui (...) n'avait plus maintenant que les dimensions et la voix dérisoire d'une minuscule poupée) s'entendant dire tout haut (c'est-à-dire cette autre partie de lui-même qui à présent était assise sur un banc (...)) : " Ouais. Très bien. Qu'est-ce que j'attends ? " (p. 183).

Soudain le récit dérive : ce n'est plus les défaillances de la mémoire qui brouillent les souvenirs, mais la raison qui s'égare. La dernière évocation précise correspond à la descente à l'urinoir où l'assassinat de l'Américain avait été accompli et qui prend le caractère apocalyptique de la descente aux enfers.

Nous plongeons par la suite dans un temps irréel où le personnage et le narrateur se fondent en une seule voix. Le conditionnel pourrait indiquer une valeur temporelle de futur du passé (le Futur II), c'est-à-dire l'accompli par rapport au moment de la narration - si ce moment avait été indiqué -, mais le contexte même nous fait comprendre qu'il est employé, ici, avec uniquement une valeur modale d'éventualité impossible :

" alors il entrerait (...) dans le bureau, et parmi les poutres calcinées (...) ils seraient tous là, le maître d'école, l'Italien, le chauve, l'Américain, avec leurs visages indéchiffrables (...) peut-être un peu desséchés, un peu momifiés, un peu poussiéreux (...) et ils l'accueilleraient (...) comme s'il était naturel qu'il fût là, les rejoignit, quoique avec un peu de retard, comme s'ils s'étaient toujours attendus, même après tant d'années, à ce qu'il vienne finalement les retrouver, se remettant à parler de ce dont ils discutaient avant qu'il entre, taciturnes, laconiques, l'Américain légèrement sarcastique (...) disant que ce n'était pas étonnant, qu'il savait que ça devait arriver, qu'il avait toujours dit que ce fusil partirait un jour sans crier gare (...)" (p. 188).

Hallucination ultime avant que le silence ne s'installe, interrompu seulement par les pigeons :

" s'envolant tous ensemble dans un multiple bruissement d'air froissé et de claquements d'ailes comme d'ironiques et imbéciles applaudissements (...) devant la façade du palace " (p. 189).

Le roman s'achève sur le plan eschatologique avec la description de la ville :

" le bruissant vol des pigeons repassant pour la seconde fois en tournoyant (...) la ville au-dessous d'eux confuse et agonisante dans l'étouffante soirée de septembre (...) solitaire, sous l'invariable lumière vert électrique des globes de ses lampadaires compliqués qui s'allument les uns après les autres, comme les rampes d'un théâtre, semblable à une de ces reines en gésine laissée seule en son palais parce que personne ne doit les voir dans ce moment, enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre (...) inviable et dégénéré (...), et elle reste là, gisant épuisée, expirante, sans espoir que cela finisse jamais, se vidant dans une infinie incessante et vaine hémorragie "

Nous reprenons l'image de l'avortement dont la violence se voit neutralisée par une mise en scène théâtrale; de même l'image avec laquelle le récit débutait (les " conquérante-déménageurs "), tournait le drame de la révolution en dérision.

Le Palace aurait pu être un roman politique ou tragique (1), il n'en est rien. Le récit qui exhale d'un bout à l'autre de sa lecture l'odeur de cadavre, porte

(1) La définition de "révolution" mise en exergue peut évoquer, avec le travail de répétition de la mémoire, le retour cyclique des phénomènes d'insurrection, ce qui serait un signe de fatalité, la situation idéale n'étant jamais acquise.

en gestation la mort du type de héros-révolutionnaire (1), mais tue irrémédiablement la vraisemblance de l'histoire qu'il protagonise, puisque tout semble s'inspirer de la simple logique polysémique des mots et du travail de l'écriture au niveau de la micro-structure narrative. A notre avis la continuité de l'écriture tout en imitant le flux ininterrompu de la conscience, a une seconde fonction plus significative, par la façon d'insérer les disjonctions temporelles ou de relier les chapitres (la systématisation de l'analogie et de la répétition comme des procédés de progression du récit), l'écriture produit au coeur de l'analogie la différence; si bien, dans un premier temps, la ressemblance favorise la remémoration, elle entraîne finalement la confusion totale et l'anéantissement du récit. La reconstitution du passé s'avère toujours impossible au delà de l'association d'images ou de l'association de mots.

(1) La disposition des parties du récit dévoile le véritable noyau de l'histoire où convergent les diverses situations racontées: le chapitre I, met en relief la méfiance des membres du comité à l'égard de l'Américain; le chapitre II, développe une analyse qui se rapporte à un attentat réalisé auparavant précisément par un des membres; le chapitre III, est constitué par la description du cortège funèbre d'un chef révolutionnaire assassiné... par qui ? Le ch. IV tourne autour des pressentiments sur le sort de l'Américain, pressentiments qui se voient confirmés dans le dernier chapitre, qui se correspond avec "l'Inventaire" du début pour le terminer fatalement.

Histoire, 1967 (1), érige un monument fait de langage et de rhétorique où l'écriture est la seule héroïne. Paradoxalement, tandis que la fiction se réduit visiblement au mirage et à l'artifice, l'effet produit chez le lecteur est une sensation d'intimité de mieux réussies chez Simon: Histoire représente, mieux que tout autre auparavant, un roman de la mémoire, et ceci est dû foncièrement au choix de la personne (" je ") qui se maintient tout au long du roman.

Côté thématique, le personnage anonyme (2), dans la vieille demeure familiale en train de s'effriter, tard dans la nuit, recompose à l'aide des cartes postales et des photos trouvées dans le tiroir d'une commode les souvenirs d'enfance qui viennent se mêler aux réflexions sur les menus incidents de la journée.

(1) Collection " Folio ", Les Éditions de Minuit, Paris, 1967.

(2) La focalisation interne est rigoureuse : aucune description du narrateur, sauf celle qu'il fait lui-même de sa propre image reflétée dans le miroir et bien révélatrice d'un des moxoux du récit. Nous retrouvons des situations et des images déjà lues dans Le Tricheur (la mère-cadavre vivant ; les souvenirs d'école ; la présence imposante du père inconnu) ; dans Le Sacre du Printemps et dans Le Palace (l'épisode de guerre à Barcelone) ; dans L'Herbe (la demeure faraonesque s'écroulant sous le poids des années) ; les souvenirs de guerre de La Route des Flandres ... bien que les noms et les rapports familiaux des personnages soient échangés, nous avons l'impression de lire une saga.

En dépit de l'excès verbal qui noie le lecteur dans un flot d'images et de mots, l'organisation du roman, au niveau macro-structurel, s'avère circulaire, le dernier chapitre revenant sur le premier:

" j'ai allumé (...) Sur le fond de l'obscurité les petites feuilles ovales de l'acacia sont apparues détachées d'un vert cru puis de moins en moins éclairées (...) De temps en temps elles étaient agitées d'une faible palpitation (...) Les journaux que j'avais ramassés (...) étaient toujours sur la table celui du matin "
(p. 388).

Tandis que nous avons lu au début :

" 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 (...) palpitant faiblement sur le fond des ténèbres "
(p. 11)

L'histoire en vient à rejoindre la situation de remémoration; mais ce présent de la mémoire se confond avec le présent d'écriture : le récit commence par une lettre minuscule et l'anaphorique "elles", il y a longtemps que la remémoration se poursuit sans doute; complété par l'aspect syntaxique ("l'été"), l'imparfait d'ouverture ("je pouvais voir") introduit une évocation synthétique d'un procès itératif dont la durée est déterminée ("l'été")

et spécifiée quand au nombre des recurrences (" quand je travaillais tard dans la nuit "). Cependant l'accumulation des particularités qui accompagne cette évocation nous fait rapidement oublier son caractère de synthèse: nous glissons vers la scène singulière (le pseudo-itératif). La série de participes présents introducteurs des diverses scènes signalent la durée du flux de conscience, de même les points de suspension qui achèvent -sans le terminer- ce récit, nous indiquent que l'histoire continue, le personnage s'interrogeant toujours sur ces cartes qu'à côté de leur aspect "objectif", détachées de tout contexte, exhibent un air mensonger, étranger: ce sont des témoignages d'un passé qui n'est pas celui du narrateur et qui ne semble guère appartenir à quelqu'un d'autre non plus, des images à la fois irréfutables et fausses (1) du monde et de l'histoire, d'une réalité anonyme. Les derniers mots du livre se rapportent aux deux vers extraits de la huitième Élégie de Duino de Rilke, mis en épigraphe: " Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux ". Le monde des souvenirs bouge sans cesse laissant apparaître tantôt un aspect, tantôt l'autre, dont nous devinons un certain sens, sans arriver à le saisir, la pensée sombre prise dans le vertige de la nuit du passé. Et le récit devient aussi artificiel que les cartes pour les touristes, puisque deux

(1) Ce qu'il y a d'artificiel dans ces images est sans cesse souligné: " photographies de prostituées travesties en documents ethnographiques" (p. 21); "indigènes à peine nubiles déguisées en porteuses d'eau" (p. 19).

ouvrages l'inspirent directement : Dix jours qui ont ébranlé le monde de John Reed et l'Âne d'Or d'Apulée, la place que ces citations occupent dans le récit et la façon dont elles se heurtent ... montrent clairement le labeur de pastiche auquel se livre l'écrivain. Si nous nous arrêtons à la succession métonymique du récit, nous risquerions de résumer en excès, d'anéantir presque les quatre-cents pages de la légende de cette famille. Suivons plutôt l'ordre naturel, celui qui naît du frémissement des feuilles de l'acacia, bruit léger que le personnage écoute et interprète devant sa fenêtre ouverte. En nous donnant la peine d'écouter ce murmure avec lui, cet arbre-généalogique- fera renaître les conversations des vieilles dames de jadis. Autrement dit, c'est l'organisation des séquences qui retient notre attention. Par leurs associations mentales ou verbales, leur "arborescence", leurs ramifications, elles reprennent et élargissent considérablement la série thématique habituelle de Simon. Avec la mutation de la vie en mort, toute une collection de métamorphoses liées au discours descriptif constitue finalement ce récit visionnaire.

Revenons, par exemple, à la description qui ouvre le récit: la vision se précise en faisant alterner deux plans, celui du réel (l'arbre perçu à la lumière de la lampe, la rumeur des branches, quelques cris d'oiseaux) et celui de l'imaginaire suggéré par les associations d'images (les feuilles = les plumes des aigrettes), de sensations (le mouvement, la rumeur), de mots (la dérivation synonymique: "gémissant", "geignardes"; accompagnée de l'allitération : " une odeur de moisi, de cave, de caveau "; la polysémie de " jacasser " - le cri de la pie et le bavardage des vieilles dames -). L'expansion

du comparant au moyen de la figure du similaire met en rapport d'équivalence l'arbre plein d'oiseaux avec la demeure familiale " à l'odeur de caveau"; ce qui n'est qu'une ressemblance tirée de la rumeur de la nuit :

" comme si ces invisibles frémissements (...) qui peuplaient 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 dans ce seul registre qui leur était maintenant permis, c'est-à-dire au-dessous du silence que quelques faibles rires (...) crevaient parfois " (p. 12)

se transforme finalement en une véritable assimilation des dames aux oiseaux : " les imaginant (...) perchées dans le réseau des branches, comme sur cette caricature orléaniste reproduite dans le manuel d'Histoire " . L'arbre "réel" perçu du haut de la fenêtre se transforme donc en arbre généalogique. Et c'est grâce au discours descriptif que ce premier chapitre nous offre, avec quelques scènes à propos de l'agonie de la mère du Narrateur, une galerie de portraits caractéristiques (1).

Le passage du premier chapitre au deuxième se fait par antithèse : à la scène du coucher (d'évocation proustienne) se juxtapose celle du réveil pénible. Nous retrouvons la

(1) Cf. infra : "Le discours descriptif", p. 495 et suiv.

description de l'arbre, mais à la lueur cette fois-ci du soleil, tandis que les cris des oiseaux déchirent le tympan du Narrateur. Les chapitres suivants énumèrent chaque aspect de la journée : la toilette, la rencontre d'un ami de la famille, un entretien d'affaires dans une banque, le déjeuner, la vente de la commode de la mère à un antiquaire, un rendez-vous chez un cousin, le voyage de retour... Les souvenirs du passé récent se mêlant à ce passé lointain vague ou carrément inventé à partir des cartes "entassées sans ordre, les années se confondant s'intervertissant"; passé qui, souvent, se fait plus réel, plus "présent" que la tiédeur de la nuit même :

" leurs voix dolentes, irréelles me parvenant, chuchotant toujours, comme si elles n'avaient jamais arrêté, n'arrêteraient jamais, continuant à chuchoter et à gémir entre les murs au papier maintenant moisi, à demi-décollé, taché de rectangles, d'ovales pâlis, à la place des tableaux décrochés, des mélancoliques paysages, des portraits d'ancêtres morts eux-aussi depuis longtemps " (p.27)

Chapitres qui constituent autant d'analepses internes homodiégétiques, à jonction complète avec le récit principal, et dont chaque scène grâce à son structure interne prend une valeur métaphorique dont nous nous occuperons par la suite à propos du mythe d'Eros et de Thanatos. Qu'il s'agisse de la visite à la banque, transformée en un monstre dévorant (variante symbolique du thème de "l'Histoire-subie"); ou des souvenirs d'école (nous retrouvons le goût pour la profanation vu dans Le Tricheur) :

" s'avançant alors dans la glace, vacillant, le fantôme inglorieux du genre humain en pyjama fripé, et du nombril duquel pend le ruban de coton tressé, flasque et blanchâtre, qui retient son pantalon comme s'il conservait encore, exsangue, mal sectionné (...) quelque lien viscéral, décoloré par les ténèbres, arraché au ventre blême de la nuit (...) et après mains en coupe recueillant l'eau tarifée au mètre cube (...) coupe enchantée se vidant au fur et à mesure qu'on l'emplit, ou plutôt cupule. Culpa. Pardonnez-moi mon indignité ainsi soit-il. Père éloignez de moi ce calice (...) Lambert appelait ça la Putrificacation quotidienne. Arsenal de calembours et de contrepèteries censé l'affranchir par la magie du verbe des croyances maternelles et des leçons du catéchisme " (p. 42). (1)

le roman baigne dans un climat d'angoisse produit par l'expérience négative du Narrateur : sa femme vient de le quitter; ses aventures à Barcelone vont de l'engagement enthousiaste à l'écoeurement. D'autre part les souvenirs d'école dérivent vers les versions latines qui n'intéressaient le potache que par leurs suggestions érotiques, mais non seulement pour y introduire le penchant d'Eros à la manière d'une évasion: il s'agit de présenter la figure de l'oncle Charles, le double du Narrateur, celui qui l'aidait dans ses traductions et qui apparaît auréolé de prestige pour avoir fréquenté les milieux d'artistes à Paris. Au milieu des cartes conservées par la mère du Narrateur, surgit soudain une photographie de l'oncle assis dans un atelier d'artiste, face à un peintre et à son modèle nu. Le Narrateur essaye de deviner:

(1) Nous retrouvons le désir d'affranchissement de la réalité par le biais de la magie du verbe vu dans La Route des Flandres.

ce qui s'est passé avant et après ce moment. Au cours des hypothèses il se met soudain à dire "je" au lieu de "il" : il devient clair que l'oncle et son aventure avec le modèle vient se superposer à l'histoire du Narrateur. Aussi, à la fin du roman, le Narrateur se rappelle-t-il mari et femme couchés côte à côte, muets et désespérés, sans que l'on sache s'il s'agit de l'oncle et de son épouse, ou du Narrateur et de la sienne :

" pensant à tous deux dans le noir avec cette obscurité blafarde sur eux comme une uniforme couche de peinture grise qui ne les distinguait pas des draps, comme si le lit, les draps, leurs corps étaient faits uniformément de la même matière inanimée demi-nus dénudés ou plutôt dénués de tout dans cette solitude en quelque sorte bicéphale, apparemment intacts pourtant encore en train de se décomposer à toute vitesse comme si sous la surface grise et polie semblable à du marbre travaillait s'acharnait un invisible et vorace grouillement de sorte que peu à peu il ne resterait plus d'eux qu'une enveloppe illusoire (...) jusqu'au moment où quelque part, devenue trop mince, crèverait, s'effriterait s'effronderait avec un faible bruit de bois vermolu ou de plâtre creux (...), puis une autre, puis une autre encore, (...) et eux; c'est-à-dire ce qui restait d'eux (mais quoi ?) assistants impuissants, tout vivants et horrifiés à cette espèce d'émiettement, d'agonie " (p. 389-390).

En lisant Histoire nous assistons à l'"émiettement" du personnage et de sa légende : il s'agit plutôt de la transposition d'une vision en une esthétique de l'angoisse que nous appellerons, par la suite, la rêverie pétrifiante. L'

allusion au peintre et au modèle devient une allégorie - ironique - de la création artistique qui se veut "réaliste" : " une burlesque et pathétique tentative d'anéantissement et de sublimation " de la vie -représentée par le modèle-, " cette espèce de respiration, d'insaisissable chatolement (mais quoi ? -seulement quelque chose sans plus d'épaisseur sans plus de consistance que ces poudres sur l'aile d'un papillon) ". Pour Simon l'histoire humaine ne peut être exprimée dans un roman ... qui cependant a été écrit grâce " à la magie du verbe " , "à l'arsenal de calembours " , aux jeux de mots et d'images de toutes sortes . La littérature n'est qu'une activité ludique, un plaisir solitaire et gratuit pour tâcher d'oublier la vision de la Mort-en-marche qui hante de plus en plus l'écrivain.

La Bataille de Pharsale, 1969, apparaît extrêmement complexe aux yeux du lecteur. Roman de la mémoire et roman textuel, il réunit les caractéristiques propres au Nouveau Roman, en même temps qu'il élargit (ou rétrécit) considérablement les perspectives narratives de Claude Simon.

Le récit tourne autour de trois niveaux qui s'emboîtent " à la façon de ces poupées gigognes de l'Europe Centrale " (Le Vent, p. 10) au point de se modifier les uns les autres.

Un premier niveau d'ordre thématique où nous retrouvons les éléments de l'histoire des romans précédents: La Route des Flandres, Histoire, Le Palace, combinés autour du thème principal: le sentiment de jalousie d'oncle Charles et celui du narrateur. L'analogie des situations (le passé qui s'actualise); le dédoublement (l'oncle Charles et le narrateur); la répétition (le début est repris trois fois au long du livre, le troisième chapitre revient sur le premier); et les transformations dues aux procédés descriptifs, ce sont les lois qui régissent la progression et la logique de l'histoire.

Un deuxième niveau d'organisation du récit, "illustration" du travail de l'écrivain, modifie la valeur référentielle du niveau premier. A la discontinuité de l'histoire -bien que l'unité thématique lui apporte la cohérence nécessaire- on oppose la continuité de l'écriture, le passage d'une séquence à l'autre étant toujours assuré par les lois d'analogie et de répétition appliquées au

signifié (les mises en exergue) et au signifiant (les possibilités de combinaison des mots et des sons): "On doit se figurer l'ensemble du système (du récit) comme un mobile se déformant sans cesse autour de quelques rares points fixes" (La Bataille de Pharsale, p. 186) (1)

Un troisième niveau consiste en la disposition des parties du livre, la dernière partie venant modifier l'interprétation des deux parties précédentes, le début "in medias res" se trouvant explicité.

Le premier chapitre, "Achille immobile à grands pas", s'inspire directement de la vingt-et-unième strophe du Cimetière Marin de Paul Valéry, mise en exergue:

"Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Elée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! Le soleil... quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas ! "

Cette strophe enferme les éléments -les "points fixes"- producteurs du récit:

Les signifiés évoqués dans cette strophe vont réveiller les "souvenirs" et leurs associations: La Grèce appelle le souvenir d'un voyage en quête des lieux où se tint la bataille de Pharsale, que le narrateur, enfant, avait traduit avec l'aide d'oncle Charles. La "flèche ailée qui vole et ne vole pas" évoque les tableaux des batailles contemplés lors de ses visites aux musées italiens et alle-

(1) Les indications de page renvoient à l'édition de Minuit, 1969.

mands, ainsi que cette sensation de l'instant fixé dans la mémoire (la durée éternisée; le temps illusion des sens; l'image du souvenir fixée hors du temps; l'écoulement du temps arrêté pour toujours). L'idée de mort en combat amène le souvenir de la cavalcade-débâcle du narrateur sur les routes des Flandres. Les jeux d'ombre et de lumière prennent une signification toute symbolique: le jaune, indice de prostitution et de conflit social, met en rapport le cocuage de l'oncle Charles (et celui du narrateur), Corinne, les grèves en Espagne... l'analogie ultime rapprochant la brutalité du combat de celle de l'acte amoureux. " Le son m'enfante " correspond à "l'oreille qui voit" (p. 23, 58). " O " derrière la porte de la chambre de sa maîtresse imagine un accouplement à partir d'un certain bruissement qu'il croit percevoir (fût-il les battements de son sang en afflux à ses propres temps) :

" Écoutant la sueur je veux dire l'oreille voyant à travers le mince panneau de bois sueur brillante sur leurs membres emmêlés immobilisés (...) pouvant voir je pouvais entendre leur sueur pellicule peu à peu plus froide voyant l'enchevêtrement confus des membres " (p. 24-25).

" O " est donc enfanté par le bruit (son) comme narrateur.

Bien que le début du roman évoque la " remémoration " (p. 9), la citation de Valéry ne peut être conçue unique-

ment comme un " lieu " où puiser des thèmes ensuite repris, développés et combinés. Le début du roman nous parle aussi d'" avertissement " (p. 9) pour le lecteur du fonctionnement du récit.

Tout en constituant le réseau thématique " amour-rivalité-mort ", les éléments de la strophe, répétés avec quelques variations, vont constituer un réseau lexical et figuratif, afin d'assurer les relations entre les différentes séquences narratives.

Voyons en détail l'adaptation que Claude Simon fait de la citation de Valéry :

" Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'oeil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissantes de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire entendant en même temps le bruit de soie déchirée l'air froissé ou peut-être pas entendu perçu rien qu'imaginé oiseau flèche fustigeant fouettant déjà disparue l'empennage vibrant les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir crénelée épineuse et d'une galère à l'autre l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur l'un d'eux pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri au fond de sa gorge obscure colombe au-

réolée de safran.

Sur le vitrail au contraire blanche les ailes déployées suspendue au centre d'un triangle entourée de rayons d'or divergeants. Ame du juste s'envolant. D'autres fois un oeil au milieu. Dans un triangle équilatéral les hauteurs, les bissectrices et les medianes se coupent en un même point. Trinité, et elle fécondée par le Saint-Esprit, Vase d'ivoire, Tour de silence, Rose de Canaan, Machin de Salomon. On peint au fond comme dans la vitrine de ce marchand de faïences, écarquillé. Qui peut bien acheter des trucs pareils ? Vase nocturne pour recueillir. Acroupissements. Devinette : qu'est-ce qui est fendu, ovale, humide et entouré de poils ? Alors oeil pour oeil comme on dit dent pour dent, ou face à face. L'un regardant l'autre. Jaillissant dru dans un chuintement liquide, comme un cheval, ou plutôt jument (...). Disparu au-dessus des toits."

Si nous relisons la strophe du Cimetière Marin la plupart de ses éléments se trouvent re-employés de façon directe ou indirecte :

- " percé " : évoque " perçu " (par paranomase); " transperçant " (par dérivation); " pénétrant dans sa bouche ouverte " (par association); " bouche " (par association) évoque nez (à son tour fait penser à " odeur "), " front ", " menton " et autre cavité naturelle telle que la vulve qui amène les vases.

- " flèche ailée " : par association avec l'idée de l'arc on qualifie la forme du pigeon aux ailes déployées de " forme d'arbalète "; par inversion

"oiseau flèche" à l'"empennage vibrant"; nous pouvons rapprocher " battement de paupières " (par association avec " battement d'ailes " - ce qui se produit à la page 185 : "l'ombre du pigeon (...) obscurcissant un instant - le temps d'un battement de paupières ou d'ailes ").

- " vibre " : compris dans son acception de " son ", amène, " bruit de soie déchirée "; " l'air froissé ", " une voûte chuintante ", " un chuintement liquide " compris dans son acception de " mouvement ", appelle, par gradation augmentative " fustigeant " " fouettant "; " empennage vibrant " " arche ... bourdonnante ".

- " vole ... et ne vole pas " : suggère l'idée du tableau, car le paradoxe mouvement-immobilité fait penser à une flèche peinte en vol. Immobilité qui se renforce avec l'idée d'immeuble, " voûte ", " arche ".

- " tue " : évoque les " traits mortels " de la flèche " clouant le cri au fond de la gorge ". Par association " caveau ", "tombeau" et " âme du juste s'envolant " (" âme " se trouve d'ailleurs dans la citation).

- " soleil " : se retrouve dans " entre le soleil et l'oeil "

" rayons d'or divergeants "; par analogie " jaune ", " lumière ", " auréolée de safran ".

- " ombre " : évoque les diverses occurrences de " ténèbres " " noir " " mer bleu-noir " "obscur".
- " Achille immobile à grands pas " : s'appliquerait au guerrier blessé mortellement " au moment où il s'élançait en avant (...) clouant le cri au fond de sa gorge "

C'est la référence au poème complet qui explique le recours à " toit " et à " colombe " (plus loin nous trouverons " pigeon "). En effet, le Cimetière présente au début l'image : " ce toit tranquille, où marchent des colombes " qui correspond à la fin à " ce toit tranquille où picoraient des focs ! ". La suite du récit nous présente des pigeons en train de picorer sur la place. Du reste le roman à l'imitation du poème s'achève en renvoyant le lecteur à son début pour l'explicitier (cf. p.268-271).

La leçon que l'on tire après lecture de cette première séquence du récit va orienter toute notre interprétation de l'organisation du roman :

La description d'une impression (produite par le vol

d'un pigeon perçu ou imaginé) se fait à l'aide de la comparaison avec une " flèche ", comparant qui à son tour origine d'autres associations inspirées directement de la citation de Valéry (la bataille, la mort, l'immobilité-mobile, le tableau) ou développées à partir de l'idée de pénétration et de l'assimilation traditionnelle de la flèche empennée et du pénis.

Une deuxième comparaison est inspirée d'" âme " et des images du catéchisme. Son comparant amène une nouvelle série d'associations : le triangle, symbole de la Trinité et de "l'amour à trois" (on rejoint l'idée de cocuage, représentée par " jaune " dans la première comparaison); la fécondation, l'accouplement, et la violence ("oeil pour oeil").

Le chapitre (et le roman en sa totalité) s'organise autour du thème central " jalousie " auquel on fait allusion directement ou indirectement.

Référence directe sont les séquences qui présentent " l'oreille qui peut voir " - imaginer l'accouplement - ; la description du bas-relief d'Amour et Psyche (p. 46) ; l'oncle Charles. Référence indirecte la description d'une fenêtre (p. 11) :

" (...) les larges mailles du rideau de filet derrière la vitre (...) la forme boursouflée du nuage se faufilant d'un vantail à l'autre "

Les " maille du rideau " nous feraient songer au treil-

d'un pigeon perçu ou imaginé) se fait à l'aide de la comparaison avec une " flèche ", comparant qui à son tour origine d'autres associations inspirées directement de la citation de Valéry (la bataille, la mort, l'immobilité-mobile, le tableau) ou développées à partir de l'idée de pénétration et de l'assimilation traditionnelle de la flèche empennée et du pénis.

Une seconde comparaison est inspirée d' "âme" et des images du catéchisme. Son comparant permet une nouvelle série d'associations: le triangle, symbole de la Trinité et de l' "amour à trois " (on rejoint l'idée de cocuage, représentée par " jaune " dans la première comparaison); la fécondation, l'accouplement et la violence ("oeil pour oeil").

En résumant : les rapports de similitude et d'antithèse au niveau du signifié et du signifiant que le comparé entretient avec le comparant (celui-ci développant à son tour d'autres analogies) établit une longue série d'allusions lexicales et figuratives autour du thème central " jalousie ". Aussi l'organisation du roman suit-elle les mêmes procédés que nous venons de voir quant à la première séquence.

Le premier chapitre focalisé sur le narrateur-héros alterne deux récits : le récit premier (le narrateur qui épie une fenêtre), le second (le voyage au mont Krindir, lieu où se tint la bataille de Pharsale selon le souvenir que le narrateur garde de ses versions latines).

Le récit premier : le narrateur en train d'observer-décrire dès sa fenêtre la terrasse d'un café, la bouche du métro, les pigeons sur la place, les nuages ... fait allusion dès le début indirectement au thème de la jalousie : la description de la fenêtre du bâtiment qui se trouve en face :

" (...) les larges mailles du rideau de filet derrière la vitre (...) la forme boursouflée du nuage se faufilant d'un vantail à l'autre " (p. 11).

nous fait songer, à cause des " mailles du rideau ", au treillis de bois de l'homonyme " jalousie ". Par anagramme " nuage " évoque " jaune ", donc " jalousie ".

A chaque évocation de la fenêtre et des nuages (p. 15, 40, 46, 72, 82) nous allons repenser à la jalousie du narrateur. Ainsi " vantail " par paranomase rime avec " éventail " et la description des pigeons nous évoque la série " nuage-fenêtre-jalousie ", qui s'accroît d'un élément de plus " oiseaux-ailes-pigeons... "

" L'un des deux pigeons gris s'envola à son tour puis l'autre. Tandis qu'ils s'élevaient on pouvait distinguer leur cou tendu leur tête leur corps renflé en olive mais pas suivre le battement rapide des ailes. Eventails flous transparents " (p. 46).

..série qui se renforce avec l'allusion à un bas-relief représentant :

" Amour et Psyché je crois dans cette matière savonneuse

blanche marbre de Carrare ou quoi elle à demi-couchée :
une draperie cachant ses jambes le buste nu soulevé
entourant de ses deux bras le cou de l'Amour penché
sur ses lèvres et dans son dos des ailes de papillon
en forme d'éventails chatoyantes (...) Groupe environ-
né de battement d'ailes " (p. 46) .

Eléments qui appellent bien sûr une nouvelle série :
la description du kimono japonais dans lequel la femme
du narrateur posait :

" (...) à fond orange (...) avec des fleurs des chry-
santhèmes ébouriffés des oiseaux aux long becs aux
longs cous sinueux (...) aigrettes sur les têtes des
oiseaux (...) les bouts pâles enflés de ses seins à
peine moins pâles que la peau forçant cette écorce de
soie " (p. 49).

Par allitération " orange " rappelle " jaune "; "soie"
répète le "bruit de soie déchirée" du début. Et le person-
nage du peintre vient constituer "le triangle" amoureux.

Les références directes au thème sont représentées
par les analepses partielles :

Une première série d'analepses (des photos d'oncle
Charles : p. 12, 18, 43) mêle au "jaune" l'idée de nudi-
té et du guerrier blessé :

" Photo jaunie aux ombres pâles où les visages blafards
avaient des yeux aux pupilles dilatées écarquillées é-
blouis sans doute par le brusque éclair du magnésium "
(p. 12).

" Plusieurs tableaux étaient accrochés au mur (...) le
tout baignant dans ou recouvert d'une couche jaune uni-

forme " (p. 13).

" (...) fantômes aussi mais pisseux sur une autre presque effacée prise sans doute à la sortie d'un de ces bals Quat'z Arts (...) où l'on distinguait vaguement la forme ou plutôt la tache claire corps d'un type entièrement nu (...) coiffé d'un casque étincelant brandissant au-dessus de lui une épée de carton les genoux à demi-ployés comme un guerrier blessé exsangue livide et au bas de son ventre (...) cette espèce de tuyau (...) mou " (p.19).

Une deuxième série d'analepses porte directement sur : l'odeur de tombeau du bureau d'oncle Charles toujours sombre (p. 19, 93) où le narrateur faisait ses versions latines, versions qui vont reprendre l'association " guerrier-blessé-jalousie " :

" Longtemps après sa mort la mort elle-même a gardé pour moi cette fade odeur (...) de caveau (...) versions latines dont j'annonçais le mot à mot (...) jusqu'à ce que de guerre lasse il finisse par me prendre le livre des mains et traduire lui-même (...) César (...) flèche s'enfonçant dans la bouche ouverte (...) dard dans la bouche mort dans l'âme je ne savais pas. Sans parler de mots comme passion ou amour même " (p. 22).

" Guerre " s'associe donc à " pénétration ", ce qui évoque le cocuage d'oncle Charles :

" Me demandant cherchant à l'imaginer lui avec sa cravate son gilet sagement boutonné son air d'étudiant appliqué devant cette porte épiait écoutant (...) précipité dans un au-delà où toute décence tout contrôle

étaient des simples mots privés de sens comme dans l'excitation d'un combat le corps peut devenir insensible aux blessures à la fatigue le sien tout à coup doué d'une force (...) comme si à la place du timide personnage au regard étonné doux qui figurait comme par accident sur les photographies au milieu des peintres (...) C'était à présent un de ces géants condamnés à d'impossibles travaux luttant " (p. 64).

Cocuage qui annonce celui du narrateur. Troisième série d'analepses (p. 25, 57, 71) :

" je pouvais entendre leur sueur pellicule peu à peu plus froide oreille voyant l'enchevêtrement confus de membres avec des parties nettes d'autres bougées comme s'ils avaient été un de ces couples de créatures mythiques (1) pourvus de plumes d'aigrettes environnés de battements d'ailes éventails entendant les battements de mon sang en afflux pressés frappant (...) rose vif gonflé mais pas dressé enfoncé les soldats romains étaient armés du pilum lourd javelot terminé par une courte pointe triangulaire trapue en forme de " Pilon ". Bouche rose ouverte où " (p. 25).

Mais c'est précisément le souvenir de la porte fermée " au bois bon marché, d'un jaune ocre foncé, avec des petites arêtes irrégulières dessinées par les fibres du bois déchirées " (p. 23) qui se correspond avec " les éraflures couleur rouille qui rayaient le plateau de la table (...) à un endroit d'humidité (...) attaquant peu à peu le métal à partir d'une simple éraflure (..) avait

(1) Couple mythique ailé d'Amour et Psyché, p. 46.

gagné de proche en proche finissant par l'élargir au point qu'elle ressemblait maintenant à une île de forme allongée, la Crète par exemple " (p. 25).

Crète servant à introduire le récit second. A l'égard du récit premier, ce récit constitue une analepse partielle (le souvenir d'un voyage en Grèce) qui fonctionne de " comparant " (le " comparé " serait le récit premier) à l'imitation de la " flèche " de la première séquence (qui illustre en fait une impression, tout en suggérant d'autres).

Le comparant s'accorde donc à tous les éléments du comparé qui font allusion au thème de la jalousie (jaune, oiseaux, guerrier, mort, sculpture d'un couple mythologique); tout en développant de nouvelles associations qui lui sont propres et illustrent l'idée de la mort.

De ce fait, le procédé de progression du récit n'est pas sans nous rappeler la figure expressive du similé.

Ce voyage qui s'avère infructueux baigne dans la lumière du soleil, changeante selon les heures, blanche de bon matin, " rouille-ocre " à midi, terne à la tombée du jour où elle alterne avec l'ombre (pensons au bureau-caveau d'oncle Charles).

La camionnette à l'enseigne " cadeaux pour mariage " amène de suite son corollaire, p. 57 :

" mariée trousseée relevant sa longue jupe blanche découvrant ses fesses callipyge chair d'un blanc bleuté

aux ombres vert d'eau sa bite rouge (...) enfoncée "

L'eau nous évoque une " une mer bleu-noir crêtelée épineuse " du combat naval du début (le narrateur s'écrit à plusieurs reprises : " latin langue morte. Eaux mortes ") image qui s'associe à une moissonneuse-lieuse :

" démantibulée et rouillée à demi-renversée un enchevêtrement de tringles de roues dentelées et des tubes hérissés de pointes de tiges cassées. Comme une épave rejetée par la mer échouée après un déluge " (p. 36).

Une nouvelle série associe à l'idée de " combat " celle d' " accouplement " par le biais d' " épineuse " (la végétation est toujours formée d'orties). En décomposant le mot nous allons obtenir " pine ", qui vient rejoindre le passage de Proust cité à plusieurs reprises aussi (p. 38, 84, 85), ainsi que celui, de l'Ane d'Or :

" que nous appelions le raidillon aux subépines et où vous prétendez que vous êtes tombé dans votre enfance amoureux de moi " (p. 85).

" (...) saisissant ma pine à pleines mains elle l'enfonçait dans son étreinte encore plus profonde si bien que Hercule ! " (p. 93).

Toute évocation ultérieure de la machine agricole va nous évoquer " jalousie-bataille ".

L'oiseau-flèche " se répète aussi (p. 67, 93) :

" de temps à autre de petits oiseaux gris surgissaient d'entre les pierres filaient en vols brefs tirant un

trait rectiligne comme une pierre en même temps
que s'élevait s'étirait leur cri rectiligne
lui aussi grinçant"

Nous retrouvons l'idée du " triangle " que nous li-
rons toujours selon sa valeur symbolique:

" dessin sur le crépi lépreux du mur parmi les
triangles (...) un ovale pointu entouré de ra-
yons " (p. 39).

Tandis que "le treillage à mailles hexagonales "
qui limite un enclos (p. 41) appelle l'homonyme de
" jalousie ".

La description d'un match de football vu du haut
de la route (p. 55, 60, 86) prolonge l'évocation
" accouplement-bataille ", mais la mêlée des joueurs
amène le souvenir que le narrateur garde de son expé-
rience de combat sur les routes des Flandres (p. 34,
59, 83...) :

" Mêmes clameurs sans doute absorbées se diluant
dérisoires aussi quoique par milliers sous l'
étouffant ciel blanc et cette mêlée ce tumulte
cette confusion les hennissements les galops "
(p. 60).

Longue analepse qui vient interrompre le récit du
voyage, pour reprendre la citation de Valéry :

" Je courais sur la voie j'avais l'impression de
courir sans avancer j'étais à bout de souffle
j'avais l'impression que mon estomac mes pou-
mons mon coeur tout pêle-mêle remontaient m'
obstruaient la gorge le sang battant dans mes
oreilles " (p. 82)

" (...) images figées apparues disparues conservées
Achille immobile à grands pas (...) puis le livre

quelle page à droite " (p. 84).

fième sensation " l'afflux du sang aux tempes " ressentie par le soldat et le jaloux ... et par le narrateur-écrivain qui évoque le thème de la jalousie " environs dans le premier tiers en haut d'une page de droite " (p. 20).

Le roman, disposé comme " une sorte de triptyque où l'on passerait de la première image à la troisième par une rotation (un rabattement) d'un demi-cercle " (p.70) oppose au premier chapitre, le dernier " Chronologie des événements ", qui vient l'expliquer.

Soyons attentifs à la citation de Martin Heidegger qui ouvre le chapitre :

" Un outil apparaît endommagé, des matériaux apparaissent inadéquats (...) c'est dans ce découvremment de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention (...) le système de renvois où s'insèrent les outils ne s'éclaire pas comme un quelque chose qui n'aurait jamais été vu, mais comme un tout qui, d'avance et toujours, s'offrait au regard. Or, avec ce tout, c'est le monde qui s'annonce ".

Faisant pendant au voyage en Grèce, ce chapitre nous présente " O " qui se rend visiter quelques musées européens, envoyant à chaque étape du voyage des cartes avec des reproductions des tableaux vus.

Au travers de ces descriptions nous retrouvons les images de bataille qui illustraient ce premier chapitre. Tantôt il s'agit des batailles moyenâgeuses :

" (...) cavaliers aux armures sombres montés sur des lourds chevaux. Ils sont armés de lances rouges ou jaunes dressées vers le ciel " (p. 191).

Tantôt des combats navals (selon la peinture de Pieter Bruegel, Bataille des Israélites et des Philistins, p. 229) ou des guerriers romains s'apprêtant à lancer leurs javelines (selon le tableau de Polidoro da Caravaggio, p. 200). Geste qui permet d'introduire le récit axé sur le thème de la jalousie (correspondant à celui de l'écrivain-narrateur du chapitre premier). A partir de " la photo d'un guerrier nu qui brandit un glaive de carton au-dessus de sa tête ", une série de scènes (la connaissance qu'oncle Charles fait d'un modèle dans l'atelier d'un peintre, préfiguration de la connaissance que " O " fait de sa future épouse; les amants surpris ou imaginés ...) vont s'alterner avec les descriptions des cartes postales.

Nous pouvons donc interpréter le chapitre comme une suite d'analepses venant combler l'éclision de plusieurs éléments constitutifs du chapitre premier. On revient sur les mêmes aspects, mais vus, cette fois-ci, du " revers " (de ce fait, le récit est à la troisième personne). Cependant, tout en se rapportant, directe ou indirectement (selon les mêmes procédés commentés pour le premier chapitre), au thème-central de la " jalousie ", les descriptions insistent sur l'aporie du " mobile-immobile " au point de nous présenter en contraposition la

représentation " figée " du mouvement et les images fixes du souvenir :

" Sculptée en ronde-bosse dans le marbre une frise de cavaliers au galop court sur le haut d'un mur (...) le front que forment les têtes des chevaux est agité de mouvements tumultueux, certains redressant leur cou, d'autres l'arrondissant, les têtes oscillant d'avant en arrière, se dépassant, s'oblitérant, se confondant, se dépassant de nouveau dans l'ardeur de la course. Ils foulent parfois de leurs pieds les corps d'ennemis gisant à terre. L'un des cavaliers renversé en arrière, la tête sur la croupe de son cheval, déjà demi-désarçonné, va lui-même bientôt tomber sur le sol et rouler sous les sabots de marbre (...) D. enfonce ses éperons dans les flancs de son cheval (...) l'on approche de la fin d'une de ces journées où le soleil semble tarder à se coucher, comme si, arrivé à un certain point au-dessus de l'horizon il ralentissait, ne poursuivant plus sa course qu'insensiblement, presque immobilisé (...) Galopant toujours à travers champs (...) Les chevaux prennent le galop, mais il semble qu'ils aillent encore plus lentement qu'au trot, comme s'ils basculaient sur place d'avant en arrière sans avancer (...) Galopant toujours les chevaux continuent à lutter pour se dépasser, secouant leurs crinières pétrifiées. Leur couleur grisâtre ne les distingue pas de l'espace grisâtre, lui aussi pétrifié, sur lequel ils se profilent. Le soleil, la pluie, le gel, la nuit, les aubes, les jours passent tour à tour sur eux sans que leur course se ralentisse. De temps à autre (...) Incolores, basculant d'avant en arrière sans avancer, ils poursuivent toujours leur course, insensibles indifférents : les cavaliers de profil, regardant droit devant eux, les chevaux continuant à (...) mouvoir infatigablement leurs pattes de marbre (...) les vagues silhouettes galopantes aux entrailles de pierre semblent s'enfoncer dans les entrailles grisâtres et compliquées de la pierre, du temps, où l'écho silencieux de leur galop, l'éclat parfois du soleil (...) la trace

minérale de leur ombre rappellent qu'ils continuent leur course " (p. 259-261). (1)

Description qui correspond à l' " impression de courir sans avancer " de la page 62.

De même l'association du couple avec la frise d'Amour et de Psyché du premier chapitre s'explique par :

" L'homme et la femme immobiles entendent dans leurs oreilles le tumulte de leur sang qui continue d'affluer et de battre (...) De l'autre côté de la porte, très près du panneau, la voix de O. dit son nom Les deux corps sont toujours aussi immobiles que de la pierre " (p. 256). (1)

Ce n'est pas innocemment que tout étincelle " comme du bronze en fusion ", puisque, tout en maintenant le thème " jalousie ", on met en évidence un aspect nouveau: les " images figées conservées " dans la mémoire ou les représentations du mouvement fixées sur la pierre ne résistent point au passage du Temps.

Le Temps qui rouille et ronge le fer des machines agricoles, érode les sculptures et brouille les souvenirs :

" Est-ce qu'il y en avait vraiment un (...) comment aurait-il pu y en avoir (...) il faudrait y vérifier (...) peut-être " (p. 63).

(1) C'est nous qui soulignons .

Roman de la mémoire? nous l'avons dit au début de ce commentaire, et roman textuel : le narrateur-écrivain (et en train d'écrire) fait converger le récit en les objets dont il est environné au moment de prendre la plume :

" O. est assis à sa table devant la fenêtre (...) Dans l'angle droit de la table est posé un vieux dictionnaire (...) un paquet de gauloises. Sur une enveloppe bleue est dessiné un casque pourvu d'ailes. Le casque fait penser à des bruits de métal entrechoqué, de batailles, à Vercingétorix, à des longues moustaches pendantes, à Jules César. Les ailes évoquent des images d'oiseaux, de plumes, de flèches empennées (...) une carte postale représentant (...). La zone ensoleillée couvre maintenant plus de la moitié de la table et le soleil frappe le visage de O. qui cligne légèrement des paupières. La ligne de séparation entre l'ombre et le soleil coupe (...) la feuille de papier posée devant O. (...) La feuille est vierge (...) S'élevant à peu près verticalement à partir du fond invisible de la rue un pigeon passe devant le soleil, dans cette phase du vol où les ailes sont déployées. O. sent comme un frottement rapide (...) O. écrit : Jaune et puis noir Temps d'un battement de paupières et puis de nouveau " (p. 256-271).

La phrase qui sert de clôture au récit répétant celle qui l'ouvrait, nous fait re-interpréter, une fois de plus, plusieurs éléments de l'histoire (" l'oiseau-tireligne ", par exemple, page 93, ferait allusion aux traits de l'écriture sur le papier blanc).

Roman de la mémoire, donc, et roman textuel qui vise les problèmes de la narration ou l'incapacité du narrateur-

écrivain pour organiser son récit, vu que celui-ci est interrompu plusieurs fois pour être repris dès son commencement :

" Tu as raison ça ne mène à rien on va revenir d'où on était partis peut-être que cette fois on
Jaune et puis noir jaune de nouveau (...)" (p. 40).

Tandis que le troisième chapitre revient sur le premier pour le répéter, le réfléchir, tout en l'enrichissant de nouvelles significations. Le deuxième chapitre, " lexique ", groupe les mêmes éléments thématiques distribués cette fois-ci autour de quelques rubriques significatives dominantes : " Bataille ", " César ", " Guerrier ", " Conversation ", " Machine ", " O. ", " Voyage ". (1)

Suivant la citation de M. Proust " choisie pour servir de guide au lecteur :

" 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 "

(1) Pensons au statut particulier du volet central d'un triptyque : Les pans extérieurs se rabattent sur celui du milieu, sur lequel semblent pivoter et se surimposer. Le volet central est un épisode complet qui totalise les deux autres compartiments.

A chaque rubrique, un "signe" (l'image reproduite sur une carte postale, sur un billet de banque, sur une photo, etc..) actualise un souvenir:

" Je devais redécouvrir plus tard (...) l'émanation paradoxale et anachronique d'un passé d'où remontaient par bouffées les effluves " (p. 127).

La compréhension du chapitre se fait, par rétroaction, après la lecture du suivant.

La Bataille de Pharsale semble inaugurer un système différent de structuration du récit, puisque nous trouvons combinés des procédés de la composition picturale (la disposition en retable) et de la composition musicale (les leitmotive de la jalousie, la mort, le temps...) (1).

En réalité cette organisation du récit n'est qu'une variante de celle qui caractérisait les romans antérieurs de Simon. Les jeux de symétrie de Le Palace annonçaient la disposition en retable; tout comme les allusions qui revien-

(1) Pour résumer la logique de La Bataille de Pharsale, nous nous rapportons au dessin fait par C. Simon, lui-même, à propos précisément de l'organisation du roman. Roman circulaire où chaque élément renvoie aux autres ou les répète en guise d'écho. Cf. Nouveau Roman: hier et aujourd'hui, II, p. 94.

ment sans cesse pour assurer la cohésion du récit ne sont que la simplification du discours descriptif propre aux séquences géantes de naguère.

Ces modifications résultent du combat que livre le roman textuel contre le roman conventionnel: avec la disparition du personnage, de son histoire et de son entourage, c'est la figure de l'écrivain qui va désormais remplir le roman. La disposition des parties dans La Bataille de Pharsale souligne avec insistance le travail de l'écrivain, qui élabore son récit à partir des citations mises en exerque, des objets et des cartes postales qui sont disposés sur sa table.

Le roman met en cause la linéarité du récit au niveau de sa macro-structure, de la même façon que dans les romans précédents, par un mouvement de regression (1) qui vient contrecarrer la progression analogique (autour du double thème "érotisme-mort"). Tandis qu'au niveau micro-structurel (là où le changement se fait plus évident) quelques séquences (focalisées sur le personnage) maintiennent leur extension, bien qu'elles alternent avec d'autres séquences aux dimensions plus réduites. Ces séquences brèves sont interrompues (pour être reprises plus loin) par une séquence nouvelle

(1) Les analepses temporelles portent sur des histoires (et des temps) différentes à celle du récit premier (le narrateur en train d'écrire); d'autres analepses portent sur la même ligne d'action que le récit premier et constituent des rétroactions qui renvoient au même événement ("jaune et puis noir..."). Les unes à fonction explicative, les autres à fonction de redondance (de même que les prolepses: p. 12, 18, 20 et 127.)

(bien qu'un blanc signale l'interruption) introduite selon les procédés d'analogie du signifié et du signifiant (homonymie, paranomase, synonymie, allitération, simple répétition d'un mot commun aux deux séquences différentes), qui développent, à leur tour, d'autres motifs, toujours en rapport avec le thème général.

C'est à partir d' Orion aveugle qu'il est possible de commencer de parler des Corps Conducteurs.

Orion aveugle, publié en 1970 (1), tisse son contenu autour de quelques reproductions photographiques d'objets hétéroclytes et de quelques oeuvres d'art. L'idée n'est pas nouvelle, les surréalistes l'avaient systématisée bien avant Simon (d'ailleurs, Simon lui-même en 1966 avait réalisé un texte d'après 23 peintures de Joan Miró); mais par l'usage qu'il en fait Simon s'écarte des intentions surréalistes : au lieu de remplacer les descriptions et d'alléger le récit de toute charge romanesque supplémentaire, ces représentations vont précisément motiver le récit ; la pensée et l'écriture vont suivre leur propre trace à partir des images proposées, s'imposant sur toute autre intention de l'auteur (La Bataille de Pharsale nous offrait la systématisation du procédé dans sa troisième partie).

Sur l'édition de Skira nous pouvons voir les images de ces "corps conducteurs", c'est-à-dire, l'image même de la création littéraire. Les reproductions de quelques objets banals (la photo d'un appareil de téléphone; d'une boîte à cigares; des planches anatomiques à l'usage des étudiants...) voisinent avec des reproductions artistiques :

(1) Orion aveugle , " Les sentiers de la Création " , Skira, Paris-Genève, 1970.

notamment celle du tableau de Poussin -"Orion aveugle"- , une lithographie -"Christophe Colomb bâtit une forteresse"- ; une gravure du supplément illustré du " Petit Journal " de 1893 montrant l'explosion de la bombe de Vaillant à la Chambre des Députés ; d'autres reproductions de Robert Rauschenberg ou de Louise Nevelson, etc..

Simon nous résume en la préface la démarche littéraire qu'il entreprend : " chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations ".

Nous croyons plutôt que la découverte des pouvoirs évocateurs du signifiant avait été faite bien avant Orion aveugle , qu'elle date, en réalité, d'une dizaine d'années, lors de la composition de La Route des Flandres , seulement qu'à ce moment elle était mise au service d'une thématique préétablie ; tandis qu'à propos d'Orion aveugle Simon déclare : " je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas , c'est-à-dire mot après mot par le cheminement même de l'écriture ".

Loin de toute mythologie classique, la figure du géant Orion se dresse imposante , symbolisant l'écrivain

errant, plume en main, face à la page blanche: c'est de cette façon que Simon se représente dans le dessin qu'il a fait de lui-même: mise en abyme qui fonctionne comme annonce et résumé, à la manière d'une citation mise en exergue ou d'un titre, ce qui suit: " Cette autre histoire qui est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture ".

Nous reconnaissons ici les propos de Jean Ricardou, cette "aventure de l'écriture" qui fonde la textualité.

Le sentier sur lequel s'avance cet Orion moderne constitue Les Corps Conducteurs (1), le livre, qui reprend, sans les photographies, la totalité d'Orion aveugle, tout en développant un récit, devient le premier roman vraiment textuel de Simon.

D'un point de vue thématique deux histoires s'alternent en multipliant leurs analogies autour de l'axe "érotisme/ mort", la mort étant ici symbolisée par la maladie, plus exactement par la prolifération du cancer.

Une première histoire consiste à la longue et pénible marche dans la rue "dont la fin semble reculer" que poursuit un malade; après s'être rendu au cabinet de consultation d'un médecin, il s'escrime à regagner sa chambre

(1) Publié aux éditions de Minuit en 1971.

où il s'écroule saisi d'une attaque.

Le personnage fait un long voyage en avion pour assister, dans un pays sud-américain, à un congrès qui pose -avec ironie- les problèmes dégagés de la fonction de l'écrivain dans la société. La chaleur et la fatigue aidant, le personnage sera pris, aussi, d'un malaise.

Accoutumé à ordonner les événements autour d'un personnage central, le lecteur peut considérer cette dernière histoire comme un récit second (en forme d'analepse interne et homodiégétique à fonction complétive), qui nous renseignerait sur les activités du personnage avant sa maladie. Ce n'est là qu'une habitude de lecture, car, en fait, le roman accorde la même importance au récit des actions, proprement dit, qu'à la description de certains objets sans attache apparente avec l'histoire racontée. Simon met en oeuvre ce que lui-même avait écrit dans La Bataille de Pharsale à propos d'un style pictural allemand :

" Tout pour l'artiste allemand est au même plan dans la nature le détail masque toujours l'ensemble leur univers n'est pas continu mais fait de fragments juxtaposés on les voit dans leurs tableaux donner autant d'importance à une hallebarde qu'à un visage humain à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement dessiner un paysage comme une carte de géographie apporter dans la décoration d'un édifice autant de soin à une horloge à marionnettes qu'à la statue de l'Espérance ou de la Foi traiter cette statue avec les mêmes procédés que cette horloge " (p. 174).

Outre le rapport thématique (l'axe "érotisme-mort"), ce qui relie les deux histoires c'est l'ensemble d'images évoqué à propos d'Orion aveugle , images " qui fondent et se refondent les unes dans les autres dans un continuum de couleurs et de formes changeant constamment, se reprenant mais ne se répétant pas " (1)

D'autre part une troisième errance vient s'ajouter à cet ensemble allégorique de la " Mort-en-marche" : l'aventure de quelques explorateurs servant de cibles aux flèches des indiens des rivages de l'Amazonas. Pourquoi ce rapprochement entre l'époque moderne (la première histoire se déroule à New-York) et l'époque des conquêtes et de l'évangélisation des Jésuites ? Il s'agit, d'abord, de l'abolition de toute perspective temporelle, ce qui avait déjà été fait dans Histoire à travers les cartes postales, si bien un rapport existait alors en la conscience du héros, rapport dont Simon nous prive ici, puisque le personnage en soi n'a aucune entité et sa seule fonction est de nous laisser voir le monde à travers ses yeux de malade. Ensuite c'est une parodie sur l'Histoire et la civilisation (l'" Histoire-subie") que Simon reprend après Le Palace et Histoire, mais, surtout, c'est une réécriture des textes simoniens antérieurs qui rend visibles les changements qui se sont opérés au niveau micro-

(1) Cf. " La vue d'Orion où le processus de la création ", Tom Bishop, in Entretiens n° 31, 1972, Rodez, Ed. Subervie, p. 141-160.

-structure narrative.

Ces trois cheminements épuisants qui ne mènent nulle part épousent l'errance d'Orion aveugle poursuivant le soleil levant, comme l'écrivain en proie à son travail, jamais terminé (la dernière page du roman n'est pas numérotée) puisque le récit peut se poursuivre toujours d'association en association, guidé uniquement par les mots (la rêverie littérale, qui viendrait s'opposer à la rêverie poétique du personnage), de même que le géant Orion est guidé, sur le tableau de Poussin, par un personnage nain placé sur son épaule. Nous pouvons considérer l'allusion à Orion comme une mise en abyme thématique (la mise en relief de la fiction littéraire).

Le fait que Simon accorde à la description un status narratif est dans ce roman aussi visible que dans Histoire, seulement ici chaque carte subissait l'animation de la part du personnage, animation qui illustrait les obsessions de celui-ci; les Corps conducteurs, du fait de la disparition du personnage rapporteur, offrent la traduction des représentations picturales (celle qui orne un timbre; celle de Poussin), donc une description fortement référentielle, avant de s'animer par les biais des jeux du signifiant (polysémie, répétition, dérivation, synonymie, allitération ...) qui rend possible l'alternance, la combinaison, la correspondance et la reprise des diverses séquences.

Au niveau macro-structurel les " errances " des personnages malades progressent métonymiquement, mais des analepses répétitives textuelles brisent la continuité, qui, d'ailleurs, est contestée au niveau micro-structurel : les séquences se groupent par analogie formelle et s'alternent avec indépendance du contexte. Bien que les séquences semblent "rentrer dans l'ordre" de la syntaxe, celle-ci, au contraire, éclate, tout comme le fil du récit. Il est évident que la séquence se simplifie : ses dimensions se réduisent du fait de la disparition presque totale des éléments propres au discours commentatif - l'accumulation d'adjectifs, les suppositions, les disjonctions, les reprises à gradation synonymique, les expansions comparatives, les périphrases - , mais la scène exhibe sa durée dilatée sans cesse par l'enchâssement de nouvelles séquences propres aux autres scènes. Ce traitement de la durée narrative continue donc à être fait de synthèse et d'itérativité. D'autre part, chaque analogie nous rend présent simultanément à l'esprit les autres scènes qui intègrent la totalité du récit. Par conséquent les jeux de juxtaposition et d'alternance des séquences nous font songer à une superposition presque des scènes.

Le récit commence par une description tout-à-fait symbolique:

" Dans la vitrine une dizaine de jambes de femmes identiques sont alignées, le pied en haut, la cuisse sectionnée à l'aîne reposant sur le plancher, le genou légèrement fléchi (...), semblables, monotones et multipliées, à l'un de ces dessins de publicité représentant une jolie fille en combinaison en train d'enfiler un bas, assise sur un pouf ou le rebord d'un lit défait, le buste renversé en arrière, la jambe sur laquelle elle achève de tirer le bas haut levée, un petit chat ou un petit chien au poil frisé dressé joyeusement sur ses pattes de derrière, aboyant, sortant une langue rose. Les jambes sont faites d'une matière plastique, transparente, de couleur ocrée, moulées d'une pièce, faisant penser à quelque appareil de prothèse légère. L'infirmier(ou le jeune interne) tient sous son bras, comme un paquet, une jambe coupée. Derrière un vieillard à barbe blanche, revêtu d'une blouse d'hôpital et tenant à la main un scapel, se présentent une douzaine de personnages plus jeunes revêtus de la même façon qui les fait ressembler à des garçons d'abattoir. La ressemblance est encore accentuée (...) par le fait que plusieurs tiennent à la main des instruments, scies, pinces, écarteurs, dont quelques-uns sont ensanglantés (...). Ils se dirigent vers une table d'opération sur laquelle est allongée une jeune femme nue (...), nullement effrayée, elle rit (...). Les bouts de ses seins (...) d'un rose vif sont durcis et dressés. Les visages des jeunes internes sont hilares(...). Au bout de la rue il peut voir (...) la marquise de

" l'hôtel. Il y a environ une centaine de mètres jusqu'à l'avenue et, après celle-ci, encore une quarantaine de mètres jusqu'à la porte de l'hôtel. Les feuilles clairsemées des arbres, d'un vert tirant sur l'ocre (...), cartonneuses et malades, s'agitent devant le fond grisâtre du building qui s'élève au coin de la rue (...). Dans l'ouverture de l'étroite tranchée que forment les hautes façades on peut voir le ciel blanc. Le soleil teinté d'un jaune pâle et comme poussiéreux tout un côté de la rue (...). Le docteur lui demande si cela ressemble à un pincement (...). Sur l'un des murs du cabinet de consultation est accroché un dessin sous verre représentant une théorie de jeunes carabins hilares armés de divers instruments chirurgicaux et s'avancant à la suite d'un patron barbu vers une table d'opération où est étendue une jeune femme nue qui rit de toutes ses dents. " (p. 9-10)

Le spectacle de la rue aperçu du haut du cabinet du médecin par le personnage focal regorge d'indices qui suggèrent une maladie proliférante, à traitement chirurgical (un cancer); nous retrouvons les détails propres à une ville malade elle-aussi (comme celle de Le Palace) : la lumière poisseuse, l'excès de chaleur. L'allusion à la distance qui sépare le personnage de son hôtel nous renseignent sur sa fatigue aussi. Mais le penchant érotique est là pour équilibrer l'ensemble.

Mais si cette description nous illustre encore la vision d'un personnage focal, et nous présente le thème autour duquel vont se grouper les scènes, la progression du récit se fait surtout par le biais de la citation im-

personnelle: ainsi, par exemple, une association établie entre les meandres du fleuve aperçu du haut de l'avion et la forme du serpent introduit une série de rapports en chaîne:

" L'accumulation des caractères serrés leur donne une teinte grisâtre. L'article Serpent commence (...) au-dessous de Serpens (nom latin de la constellation du Serpent) et, en remontant encore : Serpe, Serpa Pinto (explorateur portugais). Les têtes d'articles sont en caractère gras (...) Le Serpent est une constellation équatoriale dont le tracé est dessiné par de belles étoiles distribuées sur une large étendue du ciel (...) Les points noirs figurant les étoiles sont reliés par des courtes droites (...) Gravés au burin, des animaux, des objets, des personnages isolés ou par couples, englobent à l'intérieur de leurs contours les figures géométriques formées par les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux : Pégase, Hercule, Les Poissons, le Scorpion (...), Orion, (...). Les bêtes fantastiques ou les corps musculeux semblent projetés, en état d'apesanteur et gigantesques, sur les parois concaves d'une coupole décorée par quelque peintre, lui-même titanesque, enchaîné par un potentat fou à son échafaudage sous le plafond de quelque Sixtine ou de quelque Panthéon. Les années (...) ont grisé les couleurs, les corps dont les flancs se soulèvent et s'abaissent au rythme de leurs respirations (...) sont entraînés par un lent mouvement rotatif, successivement debout, couchés, la tête en bas (...). La constellation d'Orion est une des plus belles de la zone équatoriale. Elle présente un groupe de sept étoiles (...) où l'on peut lire

schématiquement un visage, certains peuples de l'Antiquité croyaient pouvoir situer les positions successives occupées par la tête de la femme lorsque dans un spasme elle la rejette en arrière (...). La tête d'Orion, le géant aveugle, se profile parmi les nuages. " (p. 55-58)

Si en suivant les indications du narrateur nous remontons la lecture du récit, nous retrouverons la scène relative à l'Amazonas (surgie de son rapport avec " Serpa Pinto"); si nous la poursuivons tout simplement nous parvenons à une connivence cosmique. L'association thématique (l'érotisme) et verbale (la dérivation) introduisent la référence à l'activité représentative " hyperbolique" de l'écrivain, d'où le parallélisme établi avec Michel-Ange.

C'est ainsi que les formes (" les corps") conduisent le récit autour du mythe de l'Eros et de Thanatos : une rêverie pétrifiante est commune à l'écrivain - les corps vivants se figent en sculptures- et au personnage malade - de son côté il a l'impression fantastique d'être enseveli encore vivant : " maintenant enfoui jusqu'à mi-corps dans l'avalanche qui continue toujours sa lente progression" (p. 99).

Triptyque et Leçon de choses obéissent, à quelques variantes près au même schéma de composition essayé dans La Bataille de Pharsale, inspiré directement de l'art pictural et de la composition musicale, tout en y adoptant définitivement et avec rigueur les procédés d'articulation au niveau de la " micro-structure " employés dans Les Corps Conducteurs.

Triptyque, 1973, désigne d'emblée dès son titre la référence à son modèle d'organisation. Composé de trois parties (la deuxième quelque peu plus longue à la façon du volet central d'un triptyque), réunit trois " histoires " : la noyade accidentelle d'un enfant dans une grange; une affaire de drogue dans une station balnéaire au bord de la mer; une noce qui tourne mal.

Sans attache apparente, tout en se déroulant le long de la lecture, les éléments qui composent ces " histoires " se nourrissent les uns des autres, se combinent, s'alternent d'une séquence à autre, d'une partie à l'autre, mais sans que cela implique aucun rapport de subordination entre elles (à la différence des Corps Conducteurs), bien qu'elles arrivent à former - ce sont les mots de l'Avertissement - un " tout indissociable et par l'unité de la facture, et par la façon calculée dont se répondent

d'un volet à l'autre et s'équilibrent les différentes formes et les différentes couleurs ". Bref, elles se rapportent à un thème à double face : " l'érotisme et la mort ", un aspect suggérant l'autre et vice-versa.

Tout d'abord le roman est un exemple pratique du travail du romancier: l'imagination et l'organisation vont naturellement de pair.

La lecture nous plonge d'emblée dans la représentation de la " représentation ", car toutes les " histoires " sont présentées comme des reproductions de la réalité : une carte postale de la station balnéaire; des affiches sur un mur qui annoncent des scènes de films; une gravure galante; un puzzle de dessin campagnard; le dessin sur la couverture d'un livre ... De même les allusions à l'effet de composition du roman se trouvent parsemées le long du récit : les gamins essayant d'accorder des bouts de pellicule; l'enfant réfléchissant au problème posé sur la figure d'un triangle; le puzzle que l'on organise.

Entre ces allusions métaphoriques au travail de l'écrivain, Triptyque vise spécialement la destruction de la notion d'" histoire " par tout ce qu'elle dénote (subordination thématique, ordre chronologique, personnages) et connote (récit conventionnel). Claude Simon parle à

ce propos d'"ensembles" (dans le sens des mathématiques) (1) qui se combinent selon leurs qualités analogiques. Il apporte par conséquent un soin méticuleux à ce que les "histoires" n'entretiennent entre elles aucun rapport de causalité qui pourrait impliquer, pour le lecteur, une relation de dépendance.

Nous pouvons distinguer un premier niveau, thématique, formé par trois "histoires" différentes, aux éléments semblables, dont certains aspects illustrent le thème général que nous dénommons "érotisme-mort" deux faces d'un même problème puisque chez Simon, l'un ne va pas sans l'autre.

a) La noyade dans la grange, histoire qui évoque certains aspects de la vie d'une grange le long d'une après-midi. Une vieille femme tuant des lapins; les jeux des enfants; les "jeux érotiques" d'une domestique et d'un chasseur épiés par les gamins; et, à la tombée du jour, la noyade accidentelle de la petite fille qui aurait dû être surveillée par la domestique, celle-ci vaquant à d'autres occupations.

Les "vues panoramiques" nous font "voir" le paysage: avec sa végétation exubérante, son atmosphère silencieuse "que trouble seul le bruit continu de la cascade, la

(1) cf. Nouveau Roman : hier et aujourd'hui, II, p. 80-81

cloche de l'église égrène lentement des coups dont les vibrations restent longtemps suspendues entre les pentes boisées et les falaises de roches grises ". Curieusement les flancs de la vallée " se rejoignent pour former un cirque rocheux en cul-de-sac au fond duquel se trouve la source de la rivière ", p. 67. " Cirque " , " cul-de-sac " des formes qui doivent se comprendre du point de vue textuel, plutôt qu'informatif, puisqu'elles viennent coïncider avec les affiches de cinéma, collées sur un des murs qui entourent la grange, annonçant les films à voir (les numéros de cirque d'un clown; une noce qui tourne mal) et représentant la tête grotesque et peinturlurée d'un clown et un couple faisant l'amour dans une impasse d'une gare de triage.

Une carte postale posée sur une table de cuisine , nous annonce ce qui se révélera par la suite un nouveau film se déroulant sur la côte méditerranéenne.

b) Dans une chambre d'hôtel, une " baronne " (Corinne) trompe son partenaire afin d'obtenir la délivrance d'un jeune homme inculpé dans une affaire de drogue. Une gravure ornant le mur représente une scène galante dans une étable; le dessin sur la couverture d'un roman figure la scène de l'impasse; finalement le puzzle que le partenaire organise pour tuer le temps, représente le décor de la grange.

c) Le cortège d'une noce boit au bonheur des jeunes

mariés. Le fiancé ayant préféré les caresses de la serveuse de l'estaminet, une ancienne amie, doit endurer les coups du mari trompé avant de s'écrouler sur le lit devant les yeux de son épouse.

Le juke-box de l'estaminet est orné de la réclame hôtelière méditerranéenne. Le cinéma voisin projette le film de la semaine (la fête foraine).

Hormis l'analogie des situations et des protagonistes (1), nombreuses allusions directes ou indirectes (au moyen des combinaisons du signifiant) nous renvoient au thème central " érotisme-mort " .

Comme allusions directes nous choisissons par exemple: Les affiches de cinéma " aux visages éplorés " :

" Sur l'une des bandes on peut lire la mention CETTE SEMAINE (...) Au premier plan est dessiné le visage d'une femme encore belle à l'expression éplorée (...) Des diamants scintillent aux doigts effilés de la main qu'elle porte à sa bouche dans un geste d'angoisse . Derrière elle s'affrontent les visages de deux hommes tous deux d'un certain âge (...) Entre eux et la femme apparait la tête d'un adolescent (...) En haut de l'autre affiche le mot PROCHAINEMENT (...) Au premier plan et sur la gauche se trouve le visage d'une jeune femme coiffée d'un voile de mariée. Ses yeux noyés , ses sourcils froncés, le dessin de sa bouche entrou-

(1) cf. p. 96 "Il semble que ce soit le même acteur, le même adolescent à tête de mouton et à la chevelure bouclée, qui joue dans les deux productions"

verte, expriment le désespoir (...) l'une de ses mains presse le voile de tulle contre sa poitrine " (p. 94-96)

" Dans les intervalles de silence on entend le tic-tac régulier du balancier de l'horloge et les sanglots étouffés d'une femme, assise sur une chaise (...), et dont le visage est caché dans le replis d'un tablier qu'elle presse contre ses yeux " (p. 201)

" La seconde image représente un paysage nocturne où l'on distingue ça et là (...) des petits faisceaux de lumière (...) comme ceux qui projettent des lampes de poche (...). Des voix, des appels, des réponses négatives (...) Au premier plan (...) le visage angoissé d'une femme. Dans le coin supérieur sont représentés (...) les deux bustes couchés et enlacés d'un homme et d'une femme dont le corsage largement ouvert (...) et la chevelure donnent à penser qu'il s'agit de la même qui, plus bas sanglote dans son tablier " (p. 65-66)

L'évocation symbolique d'une vieille femme, toute en noir et presque aveugle (p. 24, 30, 39, 46-47, 159, 164, 202), qui tue les lapins et fauche l'herbe :

" (...) poussant un landau (...) empli d'herbe fraîchement coupée dont les brins débordants pendent hors du berceau comme une chevelure verte. Une faux est posée (...) sur la litière de l'herbe " (p. 47)

La description du cimetière de la grange (p.68) dont certaines tombes sont ornées " de la photographie d'un visage d'enfant ". Les mouches tournoyant sans cesse autour du sanglier mort, des lapins dépouillés de leur fourrure, dont le corps rosé fait évoquer le corps nu de

la baronne étendue sur son lit d'hôtel :

" le corps semble désarticulé comme s'il s'était écrasé sur le lit au terme d'une chute de plusieurs étages, inanimé (...) Toutefois les mouvements chasse-mouche de la main " (p. 36)

La présence de l'eau dont le bruit nous accompagne à chaque évocation de la grange (p. 16, 194-196) :

" le chuintement égal et continu de la cascade invisible répercuté par les invisibles falaises de roches et les flancs de la vallée semble lui-même comme une concrétisation sonore du silence, du temps sans dimensions " (p. 206)

La pluie qui trempe la gare de triage (p. 32, 63,75)

Tout un symbolisme de couleurs " de deuil et de feu " (p. 63) portant sur le rouge (le maquillage du clown; le sang; les yeux éplorés, etc..), le blanc (les visages blafards) et le noir " d'encre " de la salle de cinéma ou de la nuit, nous plonge dans une atmosphère de drame :

" Il n'y a plus ni bois, ni hameau, ni champs, ni près: tout est indifféremment noyé dans la nuit opaque (...) La terre, le monde entier, semblent engloutis sous une couche d'encre épaisse, palpable, dont on peut sentir le contact comme liquide, sur les globes des yeux " (p. 206).

C'est précisément le signifiant "noyé" employé métaphoriquement : "son visage toujours dans l'ombre" (p. 147); "ses yeux aveugles de noyée" (p. 56); "le noyé en smoking" (p. 191); et combiné avec son homonyme "noyers" (les arbres qui entourent la grange, p. 8, 16, 93, 104, 143, 157, 180, 221) qui nous évoquent de façon indirecte la noyade nocturne de l'enfant.

Nous retrouvons, outre les usages allusifs au "triangle" (symbole de cocuage déjà utilisé dans La Bataille de Pharsale) : les voiles en forme de triangle; les ailes de oiseaux; les toits; les mailles; l'équerre de l'enfant qui cherche à résoudre un problème; les déchirures dans les affiches; l'allitération qui nous le rappelle : les voies de triage (p. 70, 93, 108); les triangles (p. 167, 207, 223, 225, etc..)

La progression du récit se joue aussi bien sur le plan de la simultanéité (au niveau micro-structurel) que sur le plan de la succession (au niveau macro-structurel).

Les séquences narratives se juxtaposent et s'alternent en suivant toujours le principe d'analogie.

L'analogie des signifiés consiste surtout au groupement des séquences aux situations semblables.

- Nous " passons " d'une histoire à l'autre par la même attitude des personnages (voir notamment p. 84, 85,86; p. 147-148; p. 194-195).
- L'abondance des reproductions (tableaux, dessins, cartes postales, affiches) favorise spécialement le dédoublement analogique : la description de l'affiche à la tête de clown, nous plonge ensuite dans la description de son spectacle (p. 16-17); l'attitude amoureuse du couple sur une gravure (élément qui appartient à l'" histoire " de la station balnéaire) nous amène à la grange et aux ébats amoureux de la domestique (p. 42-43-44)
- L'antithèse permet l'évocation des scènes érotiques, après celle de la vieille femme, symbole de la Mort (p. 35-36-37; 164-166; 183-184).
- Certains éléments du décor permettent le glissement d'une séquence à autre différente.

Ainsi l'exubérance de la végétation s'associe généralement avec des scènes érotiques (p. 16). De même "le gland violacé" amène un retour à la végétation de la grange : les mousserons ont " une queue blanche portant une tête bombée d'un brun violacé " (p. 22). Tandis que les coupoles de l'hôtel au bord de la mer ont " un aspect vaguement phallique, rappelant les têtes de certains champignons " (p. 36).

C'est parfois une même tonalité de couleur : une coccinelle à la carapace rouge amène la séquence de l'hôtel à la moquette rouge et assure le raccord avec la séquence d'un clown maquillé (p. 22-23).

L'évocation finale de la banlieue : " le vent balance ces ampoules suspendues de loin en loin au dessus de la longue artère " (p. 225) rend " présentes " en même temps les autres deux histoires, dont on a sculigné précédemment les points de lumière (p. 206, 210) et toutes se rattachent au thème central :

" quelque part un chien aboie et on peut aussi entendre le cri d'un engoulement qui se répète dans le bois. Soudain une voix lance des appels et toutes les petites lumières qui s'égrenaient le long des berges se déplacent rapidement, secouées de tressautements, et se rassemblent autour d'elles " (p.214).

L'analogie des signifiants permet aussi le passage d'une séquence à autre : la polysémie (" marteau " amène tantôt la séquence du clown essayant de clouer la semelle de sa chaussure - p. 116 -, tantôt celle du couple dans l'impasse - p. 120 - par son signifié second " fou "); la dérivation (" papillon " et " noeud papillon " à la p. 18); la répétition ("tête de lion" p. 76-78; "poisson" p. 60-61; le "ventre" de la truite et celui de la femme, p. 15) etc..

Pour synthétiser tout ce qui précède à propos de la progression du récit sur le plan micro-structurel, nous soulignons que les séquences se correspondent et s'enchaînent au moyen de l'analogie des signifiés ou des signifiants; ou bien par un effet de télescopage, une allusion ou un mot rappelant à la mémoire ce qui a été lu précédemment (des analepses à fonction de renvoi). De cette façon soit que le récit assemble les histoires soit qu'il suggère son assemblage dans la mémoire, tous les aspects du récit se trouvent constamment présents, simultanément.

Le récit se déroule en même temps sur l'axe de la succession au niveau macro-structurel. Du fait des analepses qui comblent certaines éisions ou complètent des scènes sommairement esquissées auparavant, nous pouvons reconstituer la chronologie des histoires respectives et ceci, aussi bien dans chaque chapitre, qu'au cours des chapitres suivants.

Ainsi, au premier chapitre, une séquence amenée par l'analogie du signifiant, est reprise et complétée par la suite:

" quoique ni l'un ni l'autre n'ait parlé la truite file sur la droite d'un rapide coup de queue et se glisse dans l'ouverture du broc couché sur le flanc. Avant qu'elle disparaisse les garçons ont pu voir briller son ventre clair. Lorsque le bassin de l'homme recule on

entrevoit son membre luisant sortant (...) entre les cuisses repliées, presque bleues, comme du lait, et phosphorescentes dans la pénombre jaunâtre de la grange. L'un des garçons chuchote à l'autre de ne pas bouger et qu'elle va bientôt ressortir " (p. 15)

Et nous retrouvons, à la page 66, la scène complète combinée avec la description de l'affiche au visage éplo- ré, ce " qui donne à penser " que la femme renversée dans le foin, est la même qui sanglote après la noyade de l'enfant.

De même, les séquences se référant au couple d'émou- reux dans l'impasse (p. 21, 53, 56, 60) ne peuvent se rattacher à la cérémonie de la noce que par quelques in- dices (un oeillet dans la boutonnière de l'homme; son complet noir) qui ne seront interprétés dans leur vé- ritable signification que dans le troisième chapitre.

Le deuxième chapitre nous informe (analepse partiel- le, interne et complétive) de l'affaire de drogues qui motive l'histoire de la station balnéaire; tandis que le troisième chapitre, qui nous rend en détail l'histoire de la noce (nouvelle analepse) clôt les autres deux.

Nous remarquons d'ailleurs un soin spécial pour in- diquer l'écoulement du temps : nombreuses sont les allu- sions au soleil de l'après-midi; la tombée du jour; la nuit noire d'encre. Aussi bien la description du film

au sujet forain qui se poursuit le long des chapitres (sans dédoublement, ni reprises, ni retours en arrière) semble vouloir délimiter une étendue de temps (la durée d'un film).

Triptyque, ouvrage que les théoriciens de la nouvelle critique qualifient comme modèle de discohérence, réunit dans un même récit trois histoires sans autre rapport que le recours au thème central habituel. La narration se poursuit aussi bien par accumulation métaphorique (les analogies se multiplient à tous les égards), que suivant la progression métonymique, progression qui se voit contrariée par les analepses internes et partielles, qui reprennent ce qui avait été précédemment suggéré.

Leçon de Choses, 1975, clôt pour le moment la production romanesque de Claude Simon (1)

Une lecture hâtive nous ferait classer cet ouvrage à côté de ses romans textuels antérieurs, quoiqu'à un degré sensiblement inférieur, puisque présentant une structure de composition qui ne diffère des autres que par quelques altérations.

Accoutumés à l'activité romanesque de Claude Simon, qui a ses assises sur l'idée précisément d'évolution, nous étions au début enclins à qualifier cet ouvrage de " modulation aux tons voisins ", en suivant le parallélisme avec le langage musical et l'art pictural. Autrement dit, de simple répétition à l'égard de ses précédents

Une analyse détaillée nous fait changer d'avis par la suite. Le roman doit être pris comme l'aboutissement de toute la longue étape d'investigation sur les procédés de production et d'organisation narratives, et c'est sous l'aspect d'un "manuel" qu'il se livre au lecteur.

Résumé des procédés déjà connus, donc, nous avons devant nos yeux "une leçon de choses", une leçon pratique de l'art d'écrire un roman, textuel, assurément !.

Les trois histoires racontées gardent entre elles des liens de similitude, mais non de causalité (de même

(1) Les Éditions de Minuit, 1975.

que les histoires de Triptyque), se rapportant toutes au thème commun qui, cette fois-ci, n'est autre que " l'aventure d'écrire ".

Dans le premier chapitre, "Générique", le narrateur-écrivain nous indique à propos de la description d'une maison délabrée, véritable unité de lieu (à défaut d'autres) où se déroulent les actions:

" La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau) sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. Ainsi il n'a pas été dit si (peut-être par une porte ouverte sur un corridor ou sur une autre pièce) une seconde ampoule plus forte n'éclaire pas la scène, ce qui expliquerait la présence d'ombres portées très opaques (presque noires) qui s'allongent sur le carrelage à partir des objets visibles (décrits) ou invisibles - et peut-être aussi celle, échassière et distendue, d'un personnage qui se tient debout dans l'encadrement de la porte. Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs (poudre, sang, rat crevé, ou simplement cette senteur subtile, moribonde et rance de la poussière) qui règnent ou sont perceptibles dans le local, etc, etc. " (p. 10-11) (1). "

De la précision réaliste nous passons à l' "avertissement " pour le lecteur du fonctionnement du récit: les détails informatifs, les métaphores qui ornent la des-

(1) C'est nous qui soulignons.

cription - nous nous apercevons en poursuivant la lecture- constituent non des indications explicatives d'un cadre, mais des indices de ce que, par la suite, va se développer en récit (le chapitre suivant est intitulé " Expansion ") :

" Les langues pendantes du papier décollé laissent apparaître le plâtre humide et gris qui s'effrite, tombe par plaques dont les débris sont éparpillés sur le carrelage devant la plinthe marron, la tranche supérieure de celle-ci recouverte d'une impalpable poussière blanchâtre. Immédiatement au-dessus de la plinthe court un galon (ou bandeau ?) dans des tons ocre-vert et rougeâtres (vermillon passé ?) où se répète le même motif (fri-se ?) de feuilles d'acanthé dessinant une succession de vagues impliquées (...) Au-dessous du minuscule et immobile déferlement de vagues végétales qui se poursuivent sans fin sur le galon de papier fané, l'archipel crayeux des morceaux de plâtre se répartit en îlots d'inégales grandeurs comme les pans détachés d'une falaise " (p. 9-10)

La valeur des parenthèses, par le biais des combinaisons des signifiants, nous renvoie aux " histoires " à venir " (procédé qui nous rappelle celui que Simon avait employé dans La Bataille de Pharsale, au moyen des mises en exergue): "galon", par son signifié "ruban de tissu qui sert à orner", n'est pas convenable au contexte, de là son synonyme "bandeau" qui vient préciser son sens en architecture " plate-bande unie autour d'une baie". Mais "galon" et "bandeau" annoncent une des histoires racontées (la promenade sur la falaise): " les rubans qui entourent les chapeaux de paille des femmes" (p. 23). La polysémie de " galon ", nous fait évoquer une histoire de soldats, "signe distinctif des grades

et des fonctions dans l'armée ". De même, " frise " indique, en architecture, " bordure ornementale d'un mur en forme de bandeau ", et nous rappelle, par paronymie, " frisé ", en argot : " allemand ", ce qui nous renvoie à l'histoire des soldats et à la guerre. Finalement, le rapprochement " feuilles " - " vagues " nous répète la référence à la promenade sur la " falaise ".

D'ailleurs, les diverses re-compositions du titre du journal font clairement allusion au travail d'encodage de l'écrivain et au travail de décodage de la part du lecteur. Nous plongeons dans la logique littéraire bien éloignés de toute possible allusion référentielle (cf. le " puzzle " dans Triptyque) :

" les fragments du titre d'un article, composé en caractères gras, sont encore visibles : ...IERS (ou - vriers ?) IVRE... (ivres ?) ... ENT (périssent ?) ECR... (écrasés ?) ...EUX (deux ?) ...OMB... (Tombés ?) ...EMENT (effondrement ?) EN... (entraînés ?) ...COR... (encorbellement ?) " (p. 145).

" Sur la feuille déchirée et grise on peut lire en caractères gras des fragments de mots composant un titre : ...IERS (vacanciers ?) ...IVRE (suivre ?) ECRAS... (écrasés ?) ...EUX (affreux ?) AC... (accident ?) ... EMENT (effondrement ?) EN... (ensevelis ?) ...UT.. (chute ?) ROCH... (rochers ?) COR... (corniche ?)" (p. 167).

" L'homme qui accompagne les jeunes femmes tient dans l'une de ses mains un journal roulé en flûte (...). Sur le mince cylindre apparaissent et disparaissent selon

ses mouvements quelques fragments des mots qui composent le titre d'un article : ...IERS (cavaliers ?) ...IVRE... (livrent ?) ... ENT (courageusement ?) ECRA... (écrasants ?) ...RIEUX (furieux ?) ... OMB... (combats ?) ...EMENT (de retardement ?) EN ... (ennemi ?) ...ROCH... (accroché ?) ... COR... (corps à corps ?) " (dernière page, non numérotée).

De la même façon nous pouvons interpréter quelques précisions du décor, comme par exemple, page 77 :

" A mesure que la première des promeneuses s'approche de l'enfant une mince bande d'un bleu plus foncé que celui du ciel apparaît au-dessus du pré (...) En accord avec les mouvements de la marche elle semble monter par à-coups, la ligne d'horizon s'abaissant légèrement à chaque pas avant de reprendre son ascension, comme si la bande bleue qui s'élargit progressivement était hissée par quelque machiniste halant la corde d'une poulie " (1).

Le premier chapitre " Expansion ", développe les indices du " Générique ", nous présentant le récit de trois histoires :

a) quelques soldats barricadés derrière les murs d'une maison abandonnée, dans l'attente d'une attaque allemande.

Plusieurs détails nous rappellent la légende de Georges, soldat, et la débâcle des Flandres (le bocal de fruits confits, était déjà apparu dans La "Route" des Flandres

(1) C'est nous qui soulignons.

et dans Histoire).

Nous retrouvons quelques rares et brèves références aux motifs " traditionnels " aussi chez Simon, ainsi , par exemple, l'action du temps (la " corrosion " p. 9; "l'érosion" p. 75); la Mort (p. 50; 55; 82); la sensation d'immobilité du mouvement (p. 78, 89).

Bien que le récit façonne une atmosphère de désastre, ces références ne sont que l'écho affaibli de la thématique de naguère : Toutes les indications (dû au "comme" qui les introduit) se rapportant à un élément principal qu'elles qualifient. Leur statut étant donc subordonné au contexte et hypothétique sans valeur thématique de soi-même.

Ici, Claude Simon se parodie lui-même.

C'est surtout le glissement de la description à la narration qui retient notre attention. A la façon déjà vue dans les autres romans textuels, quelques éléments du décor (un calendrier des postes représentant un groupe de femmes en balade; les illustrations d'un livre au titre (révélateur), " Leçon de choses "; une reproduction d'un tableau de Cl. Monet " Effet du soir ") vont constituer les deux autres histoires.

b) Un groupe de vacanciers, après avoir inspectionné les travaux de reconstruction d'une vieille demeure, part

en promenade au bord de la mer. L'une des jeunes femmes est courtisée avec empressement, la rencontre qui s'en suit dans le bois, la nuit. Les détails de l'habillement, les mots de la jeune femme, nous font repenser à l'oncle Charles et à son cocuage.

c) La leçon pratique du manuel se transforme en l'histoire de reconstruction du vieux bâtiment en ruines. L'un des deux maçons " à l'accent faubourien " évoque le soldat de la première histoire, surtout qu'il répète "à sa façon" ("Divertissement I" et "Divertissement II") le récit de la débâcle.

Cependant, malgré les rapports d'analogie que l'on puisse décéler au niveau thématique, aucune intention " réaliste " de la part de l'écrivain y existe. C'est de " correspondances " sur le plan littéral qu'il s'agit, ce qui nous ramène aux problèmes d'organisation du récit.

Au long des chapitres (" Expansion ", " Leçon de choses " (1); " La charge de Reichshoffen "), le récit combine les deux systèmes de progression propres à .

(1) Le titre " Leçon de choses " demeure privilégié par sa place au milieu du livre, tout en se rapportant en même temps aux trois histoires et au "Générique" du début (la façon d'écrire un roman). " Mise en abyme " à des degrés différents, ce qui explique son choix comme titre général.

Simon : la simultanéité et la succession.

Au niveau micro-narratif, les séquences se juxtaposent avec indépendance de l'histoire qu'elles informent. L'analogie existe d'abord quant à l'unité de lieu (la maison délabrée) véritable noyau des trois intrigues. Quant aux diverses situations, le groupement se fait par similitude (le goûter de la fillette; le bocal de fruits du soldat; le déjeuner des maçons, etc.), ou par antithèse (de la description des " images fixes " : calendrier, tableau, illustrations du livre; ornement d'une plaque de fonte du foyer ... nous glissons vers son " double " fait récit et mouvement).

L'analogie se retrouve surtout au niveau des signifiants. A propos du " Générique " nous avons vu l'emploi que l'écrivain fait de la polysémie dans son discours descriptif, comme indice de ce qui est développé par la suite. Démarche qui se poursuit ~~au~~ long du roman.

La description d'une boîte à cigares, par la polysémie de " baie " (" calanque ", " ouverture pratiquée dans un mur ") nous rend présentes les trois histoires (la promenade maritime; les soldats - un obus avait démoli un mur -; les maçons) :

" (...) une image où l'on peut voir de petits personnages (...) un fiacre, un tombereau, devant une façade aux hautes arcades (baies ?) couronnée par une balustrade " (p. 33).

Le double sens de " chevrons " (" pièce pour la construction " et " motif décoratif en zigzag ") mêle à l'histoire des cavaliers celle des maçons :

" Un bruit de pas se rapproche et une main pousse l'épaule du tireur qui quitte son poste et descend de la table sur laquelle s'allonge un autre soldat. Sur la manche kaki sont cousus deux galons en forme de chevrons " (p. 21)

" Ponceau " a une double fonction, par polysémie (" petit pont d'une seule travée ", " pavot sauvage " appelé communément " coquelicot ") il rappelle la description des promeneuses "au milieu des coquelicots ", et permet la transition de l'histoire des cavaliers à celle du rendez-vous de la jeune femme :

" Ni le tireur ni le chargeur ne l'écoutent. Au dehors les ombres s'allongent. Celle du petit bois atteint presque la barricade élevée sur le ponceau. La couleur des nuages se modifie lentement. Le soir tombe. Elle sort du bois. L'obscurité est différente " (p. 50)

Suivant un procédé analogue, au niveau toujours du discours descriptif, les précisions apportées (au moyen de la métaphore ou de la comparaison) pour l'une des histoires, actualise aussi les autres :

" Elle peut entendre derrière elle la respiration rapide de l'homme (...) Il tient dans sa main droite la poignée d'une canne d'ébène. Sa main gauche serre un journal roulé en flûte (...), il scande ses paroles en frappant du mince cylindre le côté de sa jambe, comme un cavalier de sa badine" (p. 29) .

" Le jeune maçon trempe de petits morceaux de pain dans l'huile qui nappe le fond de la boîte à sardines vide (...) La mie déchiquetée et dentelée, creusée d'excavations irrégulières, crêtée, comme un rejaillissement d'écume solidifié, se teinte de jaune " (p. 81).

Par la polysémie et les comparaisons, le paradigme s'inscrit dans le fil syntagmatique du récit.

Au niveau macro-narratif, la succession des histoires (la journée de travail des maçons; l'attente des soldats (1); la promenade dans l'après-midi, le rendez-vous dans la nuit) se voit interrompue, comme nous venons de le dire, au niveau de l'énoncé par la juxtaposition des séquences qui rend les histoires simultanées et parallèles; mais aussi par des analepses à fonction de renvoi et par la disposition même des parties du livre.

Les analepses, internes et partiales, comblent l'élision d'un élément constitutif du récit. Par exemple, page 19:

" Un concert de caquetages affolés s'élève de la cour voisine de la maison et peu après un soldat pénètre dans la pièce, tenant deux poules mortes par les pattes " .

(1) cf. p. 73: "Il y a maintenant longtemps que le dernier des chars et des véhicules de la colonne qui défilait au loin a disparu".

C'est ainsi, par rétroaction, que la description de la page 15 reste expliquée:

" Les flots verdâtres, les rochers violets, l'écume, le ciel bas sont figurés indifféremment au moyen de petits coups de pinceau en forme de virgules ou de minuscules croissants. De loin, dans l'ensemble papillotant, se dessinent des masses aux contours estompés cependant que les milliers de touches semblent voltiger, comme ces tempêtes chatoyantes mêlées de duvet en suspension dans un poulailler après une bataille de coqs, s'élevant, tournoyant et retombant en se balançant. "

Description "impressionniste" - nous le connaissons par le biais d'une nouvelle analepse, page 54- d'un tableau de Monet:

" Il s'arrête pour regarder la reproduction punaisée entre la fenêtre et le buffet (...) Sur le papier (..) on distingue encore, en haut, des caractères autrefois dorés (...) sous les roches violettes environnées d'écume et battues par les vagues aux reflets glauques, bronze et roses, il épelle lentement la légende: Claude Monet -EFFET DU SOIR ".

C'est ensuite la disposition même des chapitres qui brise le fil métonymique du récit: la suite des chapitres est interrompue par deux parties: "Divertissement I" et "Divertissement II" qui se correspondent symétriquement, de même que le "Générique" du début est repris à la fin dans "Courts Circuits". La disposition apparaît de la façon suivante: (I) Générique, (II) Expansion, (III) Divertissement I, (IV) Leçon de Choses, (V) Divertissement II, (VI) La charge de Reichshoffen, (VII) Courts-circuits.

Dans les Divertissements, l'écrivain substitue le personnage au Narrateur et remplace le récit des événements par celui des paroles (discours immédiat).

Chaque chapitre (unité de lecture), tout en continuant le fil des histoires, reprend certains éléments qui les composent pour les réorganiser différemment (le journal offre à chaque chapitre un dénouement distinct: l'effondrement de la bâtisse aurait tué les ouvriers (chap. I); les vacanciers dans le II; et les soldats dans le chap. III); le roman combine alors l'organisation unitaire (l'analogie du Sé et du Sa; la référence à l'axe thématique habituel; le fil de l'histoire) et l'organisation éclatée. Avec la reprise du Générique (1), l'ordre circulaire finit par abolir en lui la successivité. Mallarmé nous dit dans son projet de Le Livre: "Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus il fait semblant" (2). Livre sans origine, ni terme, ni à proprement parler de sens, tel apparaît à nos yeux le dernier roman de Simon, et pourtant, sans prétendre forcer un parallélisme entre Mallarmé et Simon, les procédés d'écriture de Leçon de Choses nous font songer aux techniques de composition que Mallarmé essayait dans ses dernières ébauches et qui, paraît-il, auraient exprimé l'aboutissement de sa thématique. Nous y reviendrons (3).

(1) Nous lisons à la dernière page (mais non finale): " Pour y voir plus clair l'une des femmes tourne le commutateur qu'elle referme précipitamment lorsqu'elle lit l'avertissement mettant en garde contre les risques de court-circuit", si le lecteur le veut l'hypothèse annoncée au début (cf. supra p. 410) pourrait donner lieu à un autre récit ...!

(2) Le Livre de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits), publié par Jacques Scherer, Gallimard, Paris, 1957, p. 181.

(3) Cf. infra, chapitre 3.2-3 "La mise en relief de la fiction littéraire".

2. 1. 1. -2 LA DURÉE NARRATIVE

Le désir d'abolir le tempo narratif traditionnel est bien évident chez C. Simon à partir, déjà, de son premier roman. Mais cet aspect, quoique significatif, n'est pas pour nous le seul à retenir. La durée qui caractérise ses récits est étroitement liée aux procédés de son écriture que nous avons eu l'occasion d'envisager à propos de la micro-structure narrative : (cf. 2.1.1.-1).

La lecture de Le Tricheur nous fait songer de prime abord à une opposition de type "scène rallongée/ ellipse". Mais les trois journées racontées (celle de la fugue de Louis et de Belle; la journée rétrospective des parents de Belle; la journée du crime) constituent bien des moments privilégiés et isolés, sans que pour autant l'histoire racontée (qui s'étend sur trois mois) présente des lacunes. Peut-être l'illusion réaliste oblige-t-elle à tout dire?. En tout cas, chaque scène englobe des analepses qui, malgré leur développement parfois considérable, n'arrivent pas à se constituer en sommaires autonomes. La prééminence du discours commentatif permet d'introduire les souvenirs par simple analogie; de même certaines répliques bien révélatrices du dialogue ou certains passages au monologue intérieur permettent de sug-

gérer les événements qui seront repris en détail (dans la scène suivante), et cue parfois même seront répétés, résumés.

D'autre part, les descriptions, bien cue à la troisième personne, sont focalisées sur le héros de façon à révéler son activité perceptive, n'étant pas ressenties, à ce moment, comme des pauses ou des interventions d'auteur, et viennent s'intégrer ainsi à l'intérieur de la scène.

Le dernier chapitre, en contraste avec les antérieurs, accélère son tempo narratif, puisqu'il présente les événements selon des perspectives différentes. Divisé en sections, chaque scène contribue à donner l'impression d'une montée intentionnelle, représentation de la chute vertigineuse de Louis, symbolisée par l'attrait qu'il ressent envers le vice.

Malgré l'accélération finale, toute classique, chaque scène devient une période calme, réduite au solo respectif du personnage, c'est-à-dire centrée sur le développement de la pensée de son héros focal. Les retours en arrière, les répétitions, les effets de télescopage, les points de vue différents font que la juxtaposition des scènes couvre toute la prétendue étendue chronologique de l'histoire, étendue que l'auteur souligne spécialement: les indices du passage du temps se multiplient (le carillon qui égrène ses notes pour indiquer les heures; le passage des trains à des heures déterminées, les jeux d'ombre et de soleil...).

En conséquence, c'est toujours le démon de l'écriture chez Simon qui contredit ce qu'en apparence elle dit. L'écriture relie ce que la disposition du récit semble séparer: la juxtaposition des scènes rallongées évite la distorsion temporelle "scène/ellipse".

Nous verrons que le rythme de la narration repose sur un autre système d'oppositions.

A la limite, nous pourrions réduire la durée des récits "nouveaux" de C. Simon à une énorme scène (la scène de remémoration) qui remplit à elle seule tout le roman: que ce soit le narrateur après le départ de Montès, ou Louise après la mort de Marie, ou Georges après son échec avec Corinne, ou l'ex-étudiant sur son banc entouré de pigeons, ou le "je" d'Histoire attablé à son bureau, ou le narrateur -en-train-d'écrire de la Bataille de Pharsale, le temps chronologique éclate, tandis que l'écriture mime la durée continue du fil de la conscience.

C'est ainsi que cette scène singulière manque de détermination précise quant à sa durée externe, mais sa durée interne est diversifiée en plusieurs unités ou occurrences. (chacune d'elles traitée, à son tour, de façon si détaillée -le passage au pseudo-itératif), qui deviennent, par leur extension, des juxtapositions de scènes rallongées à l'intérieur de la scène de remémoration.

Voyons, en guise d'exemple, le passage du " Récit de l'Homme-fusil " qui constitue le deuxième chapitre de Le Palace (p. 38-81). En une cinquantaine de pages s'y trouve décrit un acte qui, en réalité, n'aurait dû prendre que quelques minutes: comment un Italien était entré "un soir dans un restaurant, en plein Paris, et avait abattu de trois balles de revolver un autre Italien qu'il n'avait jamais vu" (p. 37).

Comme son titre l'indique, il s'agit d'un récit secondaire: le narrateur se revoit, quinze ans plus tôt, l'été 36, jeune étudiant venu participer à la Révolution espagnole, assis dans une chambre de l'hôtel Palace, transformé en bureaux, en compagnie de l'Italien, et se souvient comment, à ce moment, il repensait au récit que celui-ci lui avait fait auparavant, dans le train les menant tous deux à Barcelone.

Le récit de cet acte occupe, lui, tout le voyage depuis la frontière jusqu'à Barcelone et la traversée de la ville en taxi, jusqu'au moment où les derniers mots du chapitre nous ramènent au bureau du Palace, trois jours après. Ce n'est pas la description de l'attentat, mais de celle du récit de cet attentat.

L'attentat nous apparaît alors déformé par les variations de perspective. D'abord, les souvenirs de l'Italien sont fragmentaires, donc son récit l'est aussi; puis, à ce récit l'étudiant prête une oreille plus ou moins dis-

traite - vers la fin nous lisons même: " l'étudiant ne l'écoutant pas" -, tandis que par une réaction contraire il essaye à son tour d'ordonner ces événements et échafaude des commentaires et des hypothèses, desquels résulte la reconstitution des événements: " il raconta cela sans ordre, l'étudiant pouvant reconstituer le tout par assemblage ..." (p. 45).

Reconstitution influencée par ce qui se passe autour de l'Italien et de l'étudiant au cours du récit, pendant la durée du voyage, et réciproquement: lorsque l'étudiant aperçoit dans la vitre du compartiment son propre reflet sur le fond de la nuit et de la pluie, c'est comme une préparation du passage - trois pages plus loin - où l'Italien en poussant la porte du restaurant repousse devant lui sa propre image (p. 52); ou bien, quand le train passe devant une gare où l'étudiant lit une pancarte "Baños de Aguas Caldas", il imagine les dames élégantes d'autrefois "se promenant lentement ou assises dans les allées d'un parc sous l'ombre légère des platanes, dans la vague exhalaison d'oeufs pourris des eaux sulfureuses ", image qui correspond au public du restaurant dont parle l'Italien (p. 52).

Ce récit progresse dans un va-et-vient dans le temps, auquel participent non seulement les évocations de l'Italien, les représentations imaginaires, associatio

d'idées avec le présent de l'étudiant, mais aussi les rappels et les annonces qui sont le fait du narrateur: c'est ainsi que, grâce aux dernières pages du chapitre précédent, nous savons d'avance ce qui va se passer, tout comme dans une tragédie classique (cf. p. 37).

La scène commence par une description du moment où l'action est sur le point de se déclencher, et où l'Italien se tient devant le restaurant " racontant qu'il était resté ainsi longtemps sur le trottoir, planté devant cette vitrine de restaurant à essayer de distinguer quelque chose à travers le rideau de voile au-delà duquel il pouvait voir..." (p. 38).

Ces secondes infiniment étirées nous sont rendues sensibles par ce que l'Italien croyait deviner, par sa description de plus en plus fascinée du spectacle de la rue et des enseignes lumineuses qu'il se souvient avait devant ses yeux. Les parenthèses explicatives introduisent les commentaires de son interlocuteur sur sa façon de raconter, ou les corrections qu'il apporte à son récit (1). Une analepse (qui est introduite au moyen de l'inévitable parenthèse, p. 39-42), nous reporte au moment où l'Italien reçoit

(1) Cf. p. 38: " entre la glace et le rideau de voile qui empêchait de voir distinctement à l'intérieur, il y avait seulement, raconta-t-il, au milieu de la vitrine, un de ces fruits à écaille et emplumés ("Un ananas", dit l'étudiant").

ses vêtements, son arme et ses instructions (" l'étudiant pouvant voir cela..."), pour revenir à la description interrompue (" se tenant alors là, essayant de dominer ce tremblement continu qui le secouait, tandis qu'autour de lui c'était la nuit mauve de la ville", p. 42.). L'attention de l'Italien se fixe sur les flèches lumineuses qui représentent, à la fois, ce qui va suivre (1) et l'écoulement du temps réel :

" l'horloge du carrefour indiquant neuf heures du soir (...) ce qui le fit, dit-il, comme se réveiller, prenant conscience du temps qui s'était écoulé depuis qu'il était là, c'est-à-dire de cette progression bizarre et saccadée, discontinue, du temps fait apparemment d'une succession de (comment les appeler ?) fragments solidifiés (il y avait une de ces réclames, raconta-t-il, dont un des éléments était une flèche bleue courant le long de la façade d'un immeuble (...), la flèche en réalité ne se déplaçant pas, mais l'illusion du mouvement étant créée par le fait que plusieurs flèches en néon disposées sur une ligne, l'une touchant l'autre, s'allumaient et s'éteignaient successivement, si bien que l'oeil, la conscience abusée, attirée, captivée par la lumière croyait suivre la course de quelque chose qui ne bougeait jamais" (p. 42-43).

Encore un retour en arrière consacré aux préparatifs et qui contient une réflexion sur l'acte à accomplir, avant de revenir au compartiment du train où l'Italien continue

(1) Cf. p.48: l'Italien essaye de retracer au moyen de petites flèches sur un bout de papier ses mouvements à l'intérieur du restaurant.

son récit; plus exactement il devine un plan de la situation évoquée. En fait cette représentation sur le papier de quelque chose abstraite telle que le souvenir, joue à la fois d'orientation pour la mémoire et d'illustration du récit; il s'agit d'une variante du tableau (cf. La Route des Flandres) ou de la photographie et des cartes postales (cf. L'Herbe, Histoire, Triptyque) ou des " corps conducteurs " (cf. La bataille de Pharsale, Orion aveugle) qui éveillent l'imagination du personnage (ou du narrateur) et soutiennent et justifient le récit surtout.

Après cette introduction - qui a déjà pris plus de vingt pages -, c'est la description de l'attentat lui-même qui s'en suit, en une alternance continuelle entre la scène concrète du restaurant (selon la version de l'Italien, qui rapporte le souvenir net de ses sensations, principalement; version que l'étudiant commente et ordonne) et la description du voyage vers Barcelona.

" Cette fois il n'y avait personne sur le quai mouillé, rien que les imperceptibles (...) modifications des reflets des lumières sur l'asphalte, pointillés par les brusques gouttes de pluie : l'Italien traçait maintenant une série de courtes flèches (...) qui le représentaient lui, le garçon et le maître d'hôtel (...) de sorte que l'étudiant croyait voir (...) se reconstituer l'action (la brève, foudroyante et chaotique succession ou plutôt concentration, superposition de mou-

vements, de cris, de détonations et de galopades)
sous forme d'une série d'images fixes, figées, immo-
biles (...), chacune trop différente de la précéden-
te pour qu'il fût possible d'établir entre elles un
élément de continuité, et de nouveau la locomotive
fit entendre son sifflet plaintif, lugubre dans la
nuit" (p. 53-54, c'est nous qui soulignons)

Plus l'italien approche de la table où le diri -
geant fasciste est assis, plus son champ visuel se
restreint et ses impressions visuelles deviennent gra-
duellement floues; au début il distingue :

" (...) pas un portier galonné mais un groom (...),
la livrée marron, l'espèce de toque cylindrique ,
le nez rougi par le froid " (p. 54)

Puis il voit :

" celui qu'il devait tuer, tenant à ce moment son
verre à la main, légèrement tourné vers la femme à
laquelle il parlait " (p. 56)

L'instant d'après il ne voit plus de lui que :

" le plastron en V, immaculé et étincelant, rigide
comme une armure entre les deux revers de soie noire,
géométrique et, paradoxalement, dessiné avec préci -
sion (sans doute parce que c'était sur lui que pour
le moment se concentrait son attention) " (p. 57)

Tandis que, par contre :

" son but (la table et les trois dineurs) lui appa-

raissaient plus confusement, sous la forme de taches un peu floues, soit, de gauche à droite : une coulée lumineuse (un coin de la nappe) sur laquelle étaient posées (verres, carafes, bouteilles, le vin au contenu couleur rubis) des choses accrochant des reflets, puis, directement au-dessus la chair de la femme, comme trois larges touches de pinceau d'une pâte crémeuse " (p. 58)

Puisque l'Italien s'approche de son but, les taches de couleurs, qu'il voyait défiler devant lui, se précisent et se transforment de nouveau en des objets et en des personnages, qu'il énumère; sa vision se précise tellement qu'il aperçoit même le détail des bijoux de la femme et le regard de sa victime. Mais c'est les cris qu'il entend qui lui font prendre conscience de son geste : il tient déjà son revolver à la main. C'est le narrateur qui raisonne :

" ce qui signifiait qu'il avait eu le temps, lui, de faire cela : commander à ses muscles, et les muscles celui d'obéir, d'exécuter " (p. 62)

A l'instant où l'Italien a tiré ses trois coups, le récit est interrompu puisque le train arrive à la fin de son trajet. L'attention de l'étudiant se déplace vers la ville déserte, vers ses palmiers qu'il aperçoit du taxi, leur immobilité accusant davantage l'allure folle à laquelle la voiture se déplace et que, nous comprenons

n'est que l'image de la fuite de l'Italien hors du restaurant, car - malgré l'inattention que semble porter l'étudiant à ce moment - l'Italien poursuit inlassablement son récit :

" (...) il ne pût s'empêcher de l'entendre de sorte que plus tard il devait se rappeler le tout (images et paroles) courant en quelque sorte parallèlement, comme dans ces films où une voix invisible dit un texte sans rapport avec la suite des images qui défilent " (p. 69)

Pendant quelques pages encore les deux récits vont s'alterner, jusqu'au moment où la pensée de l'étudiant et l'histoire de l'homme-fusil se rejoignent en une image immobile qui surgit devant le regard intérieur de l'étudiant - mais que l'Italien n'a pu décrire puisqu'il en est le protagoniste :

" alors ce fut là, se matérialisa violemment sous forme d'une de ces images grossièrement dessinées et colorisées qui illustrent les couvertures à sensation des magazines bon marché " (p. 76)

L'Italien prend les traits exagérés des dessins chaplinesques, pathétiques, du néo-réalisme le plus poussé, avec des hurlements, du sang ..., l'étudiant corrige ce pendant :

" Mais ce n'était pas cela. C'est à dire que ce qui se passait réellement n'était pas visible, impossible à représenter par un dessin ou même une photographie,

en admettant qu'un photographe de presse ait eu la chance de se trouver là " (p. 77)

Image stéréotypée, certes, et qui participe à la propre expérience de l'étudiant bien qu'elle vienne rejoindre les autres images évoquées, cette fois-ci, par l'Italien qui se revoit jaillir en boulet de canon du restaurant, après avoir commis le meurtre. C'est précisément le moment où il réalise le peu de temps qu'il a pris pour accomplir son acte (il aperçoit sur le trottoir l'homme qui, au moment où il entraît au restaurant descendait, en compagnie de deux femmes, d'un taxi arrêté devant le théâtre à côté : l'homme a à peine eu le temps de régler le chauffeur, tandis que les deux femmes semblent avoir disparu) :

" l'Italien pensant : Mais les femmes ? ... Ce n'est pas possible. Ce n'est pas le même ... et, tandis que ses jambes continuaient à se mouvoir frénétiquement sous lui, les cherchant de ce regard fou, terrifié maintenant par une nouvelle révélation, un nouveau vertige, et alors il les vit : tout juste à présent de l'autre côté de la porte vitrée du théâtre debout (...) de nouveau immobiles, semblables avec leurs visages, qu'il n'eut pas le temps de voir et par conséquent pareils dans son souvenir à ces têtes de pierre ou de marbre mutilées, leurs longues robes cannelées, à des colonnes, des cariatides, deux statues de divinités sereines, intemporelles et sibyllines, et cela disparut aussi, son corps (...) continuant pour ainsi dire en dehors de lui (...) pendant que son esprit parfaitement calme, immobile, était en train de prendre

conscience de cela : que tout ce qui venait de se passer depuis qu'il s'était engagé dans la porte tambour (...) n'avait en réalité pas duré, ou rempli plus de temps que de regarder la somme inscrite à un compteur, déboutonner une pelisse, sortir des billets d'une poche, attendre que le chauffeur ait ouvert son porte-monnaie, compté les pièces, lui en tendre une, et se redresser en rempochant les autres " (p. 80)

La vision des deux femmes dans l'entrée éclairée du théâtre correspond à l'image de l'Italien et de l'étudiant sous la marquise de la gare à leur arrivée à Barcelona; de même la fuite de l'Italien se correspond à la folle course en taxi dans les rues désertes..., ces parallélismes amenuisent de façon extraordinaire la crédibilité du récit, surtout que le propre étudiant songeait à l'impossibilité de reproduire la réalité vraie du passé, fût-ce au moyen des dessins ou des photographies.

Mais si les deux niveaux de temporalité (celui qui correspond à l'attentat, et celui du voyage) baignent dans la subjectivité, nous décelons au moyen de cette dernière image, spécialement, et de la structuration générale de la scène, un troisième niveau; celui du narrateur. Ces femmes transformées en cariatides nous livrent, par association d'idées, non seulement l'évocation d'un Destin serein et paisible, mais aussi l'évocation de la femme-déesse de vie (cf. la " Junon " de Le Vent); les deux : le Destin serein et la Vie sont au-delà

d'une plaque de verre, inaccessibles en conséquence pour un être voué à la mort. De la même façon que l'étudiant tout à l'heure surprenait son image reflétée sur la vitre du compartiment, en route vers son destin à lui, l'Italien put se voir sur la vitre de la porte du restaurant, alors qu'il luttait avec :

" ce seuil, ce moment, cette infime pellicule, cette invisible lamelle du temps qui isole deux univers (pas la rue d'une salle de restaurant, mais le monde familier, la nuit familière et maternelle, zébrée de néon et de réclames pour crétins, et celui du risque, du danger, de la violence " (p. 76)

Malgré la longueur de cette scène, nous avons tenu à l'analyser par sa valeur typique. Il s'agit bien du récit de deux histoires qui tantôt s'alternent, tantôt se superposent pour mieux indiquer leur simultanéité. Deux histoires qui révèlent d'autre part leur analogie profonde par le jeu de correspondances, de parallélismes et d'images symboliques, puisque les deux sont axées sur le thème qui hante le narrateur. Du fait que ces histoires s'occupent d'une reconstitution du passé nous retrouvons les problèmes de perception (de là la dilatation du temps) et de connaissance (les efforts après-coup pour rendre objectives les impressions) liés à toute représentation du réel et du souvenir et aux perspectives différentes : l'Italien avait surtout retenu

dans sa mémoire ses impressions visuelles et ses sensations : la faim, la peur; il s'escrime à rendre les événements clairs aux yeux de son interlocuteur, mais en dépit du dessin et de ses explications, l'imprécision règne que l'étudiant essaye de corriger avec ses propres réflexions, ses souvenirs (la photo vue dans un journal), les détails qu'il tire de son expérience. Le tout forme, aussi bien pour les personnages que pour le lecteur, une suite de tableaux discontinus (pensons à l'accumulation des " puis ", des " à ce moment "). La dilatation du temps de la scène rallongée est tout le contraire d'un ralentissement. C'est précisément une démonstration de la technique opposée au ralenti. Face à la continuité, elle présente la perception de la discontinuité du temps (dont nous trouvons dans les divers romans une foule d'évocations et de symboles) et ceci tient au fait que les événements décrits ne sont pas vécus directement mais revécus, soit dans la mémoire soit au moyen de divers récits à l'intérieur du récit principal. Et la mémoire ne conserve pas un mouvement ou un événement, sinon une série ou une succession d'images fixes où le mouvement a été supprimé : le mouvement qui devrait relier deux évocations est insaisissable, donc inexprimable. Le même phénomène arrive sur une photographie. Claude Simon exprime de façon fort adéquate cet aspect au moyen du recours systématique au participe pré-

sent, qui prend chez lui une fonction narrative (puisqu'il contribue à la progression du récit) tout en étant le moyen linguistique de décrire les actions figées en pleine évolution sous forme d'image :

" comme si l'immobilité était en quelque sorte le prolongement du mouvement ou, mieux encore, le mouvement lui-même éternisé " (1)

Les actions restent suspendues dans le vide, isolées de leur contexte temporel. Lorsqu'enfin une action cède à la suivante, celle-ci est déjà commencée :

" comme si la fin de chaque geste était déjà le commencement de celui qui le succédait " (2)

Et pourtant le passage de l'un à l'autre ne s'effectue pas sans heurt. Ce n'est nullement une transformation graduelle à laquelle nous assistons, nous devons passer (sauter, plutôt) de l'évocation d'un mouvement, pris au milieu de sa trajectoire, à la suivante (la fréquence des " puis " et des " et un moment plus tard") le soulignent :

(1) L'Herbe, p. 17

(2) Le Vent, p. 90

" progression bizarre et saccadée, discontinue, du temps fait apparemment d'une succession de (comment les appeler ?) fragments solidifiés " (1)

C'est ainsi que des journées entières peuvent passer sans laisser de traces dans la mémoire, inaperçues parce que :

" Cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes " (2)

ressemble à la longue " à un mur gris sans commencement ni fin " (3), et qu'un instant, par contre, peut revêtir toute l'ampleur de l'éternité. Le temps s'étire et se contracte à la façon des gouttes d'eau, ⁽⁴⁾ de même qu'une goutte d'eau vue au microscope nous paraît énorme et étrange, le souvenir " fixé sur l'écran de la mémoire " (5) prend des dimensions extraordinaires. Pensons à l'image fugitive d'une fille à peine entrevue par Georges derrière un rideau, et qui devient pour lui :

(1) Le Palace, p. 53

(2) Le Vent, p. 174

(3) ibid, p. 149

(4) cf. La Route des Flandres, p. 25

(5) L'Herbe, p. 125

" comme une sorte d'empreinte persistente, irréaliste, laissée moins sur la rétine (...) que, pour ainsi dire, en lui-même " (1)

A l'usage que Simon fait du participe présent et des images pour représenter cet instant privilégié que la mémoire garde soigneusement, il faut ajouter sa propre syntaxe : l'accumulation des séquences entre parenthèses, imbriquées donc à l'intérieur d'autre séquence dont elles dépendent syntaxiquement mais de laquelle elles s'éloignent au fur et à mesure de leur propre développement; les réflexions et les associations comparatives constituant du reste tout un réseau syntaxique et significatif autour de cet instant qui remplit, démesurément élargi, toute une scène.

Nous pourrions penser que les récits de type textuel allaient offrir une disposition rythmique différente. En réalité ceci n'est vrai qu'en partie. La modification des caractéristiques de la focalisation (la disparition des digressions réflexives, des retours en arrière mémoriels, des particularités descriptives d'ordre subjectif - les impressions visuelles; les représentations

(1) La Route des Flandres, p. 41

imaginatives; l'accumulation de sensations perçues, ensuite mises en rapport avec d'autres sensations et d'autres moments; les rectifications ... -; la disparition également des récits secondaires, puisque tout se joue sur le même plan d'équivalence) n'entraînent en réalité qu'un léger changement dans la technique, si bien l'effet produit est sensiblement différent. Nous sommes face à une simple variation du même procédé, à savoir la scène-rallongée.

Prenons comme exemple la scène de l'accouplement décrit dans Leçon des choses. Scène qui s'étend de la page 94 à la page 172, quoique décomposée en 16 occurrences (p. 94, 100-1, 103, 105, 107, 109, 112, 133, 137, 142-3, 149, 155, 163, 166, 169 et 172). Chaque occurrence est interrompue au moyen de l'inclusion - par analogie des signifiants - d'autre occurrence relative à une des autres histoires qui conforment le récit. A son tour cette nouvelle scène enchâssée sera interrompue par une nouvelle scène; ainsi de suite jusqu'à la reprise de la première scène (quelques lignes ou quelques pages plus loin) au même stade qu'elle avait au moment d'être interrompue. Dans ce type de narration, le mouvement de progression et de régression de l'écriture se fait bien plus évident pour le lecteur. Et, toujours, les références implicites à l'écoulement du temps

vont déterminer la durée des scènes (pendant la durée d'un film, ou pendant une promenade au long de l'après-midi, etc...)

Nous obtenons alors un rythme narratif qui rappelle la structure de la fugue musicale, et qui correspond non au développement d'une histoire mais au développement d'un thème : l'analogie qui rend possible l'alternance, la reprise ou la combinaison des occurrences respectives à chaque histoire annule toute relation de subordination, en situant le tout sur un plan de simultanéité et d'équivalence. Pourtant ces rapports analogiques contribuent au maintien de la tonalité. Le morcellement constitue donc une unité d'un ordre second, toujours symbolique.

2. 1. 1. - 3 LA RÉPÉTITION

Le genre de récit de Claude Simon s'éloigne des mouvements narratifs traditionnels; nous venons de voir comment la dynamique et l'ensemble rythmique de ses romans sont profondément altérés; la modification la plus décisive sans doute, dont la généralisation donne à la temporalité narrative sa cadence caractéristique, consiste précisément dans les relations de répétition ou de fréquence entre récit et histoire (récit singulier; répétitif; analogique et itératif.).

Les romans d'action, encore qu'ils développent une histoire principale, sont loin de nous offrir un récit de type vraiment singulier (c'est-à-dire nous raconter une seule fois un événement qui ait eu lieu une fois seulement); puisque leur fonctionnement les rapproche des romans de la mémoire et des romans textuels, nous allons les considérer tous ensemble. A l'exception de Gulliver, la répétition, l'analogie et l'itérativité sont à la base de l'organisation du discours narratif de Simon, aussi bien au niveau macro-structurel (l'organisation générale du récit), qu'au niveau micro-structurel (l'organisation des séquences).

Niveau macro-structurel:

L'ordre de progression du récit s'établit au moyen d'un mouvement de progression (type de récit analogique) et de regression (type de récit répétitif).

La prolifération analogique se réalise par le biais des syllepses temporelles; il s'agit de l'exposition dans un même récit unique de plusieurs histoires réunies par un aspect analogique quelconque. Les romans d'action et les romans de la mémoire, qui développent tant bien que mal l'histoire d'un personnage (un récit principal), présentent un type de récit secondaire que nous connaissons sous la dénomination de mise en abyme (reproduction dans une autre temporalité et avec d'autres personnages du même motif du récit principal). Ces récits secondaires - loin d'apporter une information pour couvrir une lacune du récit principal - nous montrent comment les gestes d'une génération se retrouvent inévitablement dans la génération suivante; leur fonction étant celle de mettre en relief un des aspects thématiques (celui de l'"Histoire-subie") (1).

- (1) Dans Le Tricheur, le récit des parents de Belle (Gauthier et Catherine); dans Le Sacre du Printemps le récit des journées du 10-11-12 Décembre 1952, que le père de Bernard passa à Barcelona; dans La Route des Flandres le récit qui porte sur le portrait de l'ancêtre; dans L'Herbe, Histoire, La Bataille de Pharsale, les récits imaginés à partir des photos d'oncle Charles et de tante Marie, qui préfigurent l'histoire du narrateur et de Louise...

Dans La Corde raide il n'existe aucune hiérarchie entre les histoires rapportées; au lieu du récit principal et d'autres récits subordonnés à celui-ci, nous découvrons un récit unique et multiple à la fois. Multiple, puisque composé de plusieurs anecdotes différentes, sans suite chronologique; cohérent, puisque la juxtaposition obéit à des motivations thématiques identiques: chaque anecdote (chaque séquence) fait allusion finalement soit à la vie - où tout, même les naissances, l'amour, la jeunesse, nous parle de la mort-, soit aux problèmes de la fidélité à la représentation artistique.

Les romans textuels affinent ce genre de composition. La substitution du "il" au "je", et de la focalisation externe à la focalisation interne, mettent en évidence que les diverses séquences du récit ne se ramènent qu'à une même thématique, non à un personnage (qui ne se constitue pas), ni au narrateur (qui se borne à enregistrer les événements).

En conséquence, le récit analogique a une fonction de synthèse: il unifie les récits divers ou les diverses séquences d'un même récit autour d'un ou de plusieurs thèmes communs ("Reconstitution d'un retable baroque", "Eros et Thanatos", "La mise en relief de la fiction littéraire"), qui prédominent sur toute histoire (ou tentative d'histoire) particulière.

D'autre part, le récit de type analogique se combine avec le récit de type répétitif, représenté par les analepses-rappel (ou les prolepses-annonce) et par la disposition symétrique des parties du roman.

Les analepses-rappel (ou les prolepses-annonce) (1) se rapportent soit à l'éternel retour de la mémoire du personnage réduit au doute et à l'introspection, soit à la complexité du réel: un même événement étant décrit selon les perspectives diverses des personnages.(2). La fonction des analepses-rappel demeure toujours la même, elle souligne le conflit entre l'être et le paraître, conflit qui condamne toute prétention de reconstitution du passé à l'échec ou au jeu de la re-création imaginative et spécialement de la création littéraire.

- (1) Pensons aux prolepses qui se multiplient dans Le Sacre du Printemps ("plus tard il se rappellera "), ou dans L'Herbe (" et elle pourra se voir...").
- (2) Le dernier chapitre de Le Tricheur est vu selon Louis, Belle et un témoin; celui du Sacre du Printemps raconte les événements selon le point de vue de Bernard, pour les reprendre ensuite selon celui de son père; le récit de l'ancêtre raconté par Georges puis par Blum, diffère sensiblement d'une version à l'autre; le passage de la mort du capitaine de Reixach est repris plusieurs fois par Georges, chaque fois distinct; celui de la vente de la demeure faraonesque de tante Marie donne lieu à des digressions également différentes; le narrateur d'Histoire se livre à plusieurs suppositions sur la même photo d'oncle Charles,

La symétrie qui caractérise la disposition des chapitres ou des parties du roman se manifeste de plusieurs manières :

- le dernier chapitre peut revenir sur le premier en apportant des précisions qui modifient l'interprétation antérieure, soumise à la relativité d'un point de vue (Gulliver, Le Sacre du Printemps)
- l'identité des situations fait étrangement ressemblants le début et la fin du roman, comme si rien ne s'était produit en cours de récit, bien que nous sachions que dans la répétition loge la différence, différence qui consiste à la prise de conscience du protagoniste (L'Herbe, Le Palace)
- le roman, linéaire et circulaire à la fois - selon le modèle proustien -, rejoint à la fin son commencement (La Route des Flandres, Histoire), puisque tout s'est déroulé dans l'espace mental et dans le temps de la conscience, négation de toute dimension chronologique ou spatiale réelle.
- la dernière partie reprend avec changement de focalisation, presque mot à mot, la situation du commencement en nous dévoilant ses ressorts (La Bataille de Pharsale)
- ou finalement, les jeux de symétrie nous montrent les possibilités du récit pour développer à l'infini

des variations sur un même thème (Les corps conducteurs, Triptyque, Leçon de Choses)

En fait, des manières différentes qui obéissent à une même intention. En soulignant la liberté de composition du récit l'écrivain diminue sa crédibilité. Le mouvement de multiplication et de décomposition vient briser la prétendue vision unifiante (suggérée par le récit de type analogique) qui semblait fonder le récit. Mais le récit garde sa cohérence. Nous pouvons dire, avec Jean Ricardou, que la discohérence se substitue à la synthèse. C'est dû précisément à cette particularité que le récit de Claude Simon se révèle à l'opposé de celui de Marcel Proust, tout en employant les deux romanciers une technique narrative fort semblable.(1)

Niveau micro - structurel:

Ce que nous venons de dire à propos des unités majeures du récit, se trouve " répété " à échelle réduite sur le plan de l'écriture.

La prolifération analogique au niveau du signifié (les associations introduites par " comme ", "comme si",

(1) Voir, dans Figures III, la conclusion que G. Genette tire de son analyse de la dynamique du récit proustien.

" pareil à " ..., l'accumulation d'indices divers sur un même thème), ou au niveau du signifiant et du signifié (polysémie, homonymie, synonymie), contribuent soit à l'amplification de la macro - séquence qui arrive même, parfois, à remplir elle seule toute une scène (Histoire, notamment), soit à la juxtaposition et à l'alternance des micro - séquences diverses (la combinaison des occurrences de différentes scènes est propre aux romans textuels). Dans les deux cas la fonction demeure identique, il s'agit de grouper la diversité autour d'un thème unique.

Au contraire, la répétition indiquée de façon explicite avec certaines images (1) ou suggérée par la répétition des mots, des formes ou des couleurs (qui tout en se référant à une séquence concrète nous rappellent la totalité de l'ensemble du récit) met en évidence la fiction littéraire.

La durée narrative propre aux roman de Claude Simon se construit également sur le double mouvement de synthèse et diversification. Une scène de remémoration groupe

(1) cf. la boîte à berlingots de Marie; les poupées gigognes évoquées par le narrateur de Le Vent; les titres des journaux et les plaques des tramways dans Le Palace; le cheval mort autour duquel passent et repassent Georges, Iglésias et Blum, dans La Route des Flandres ...

par assimilation et abstraction plusieurs moments et situations diverses, mais à la synthèse suit la spécification des diverses unités qui constituent la scène, dont l'extension (la durée interne) - avec ou sans évolution diachronique - est décrite de façon tellement détaillée que chaque unité se transforme, à son tour, en scène singulière traitée itérativement (le pseudo - itératif). Il s'agit bien d'un procédé pour substituer la simultanéité à la succession imposée par la linéarité du récit. Simultanéité des sensations, des pensées, des images que la perception du réel, le souvenir ou l'imagination font jaillir pêle-mêle dans notre conscience (les nouveaux romans); pluralité des histoires ayant lieu simultanément dans la durée et l'espace concret d'un récit (les romans textuels).

Nous pouvons parler, pour conclure notre analyse de la dynamique narrative chez Cl. Simon, d'une organisation du récit plus picturale (juxtaposition, simultanéité) que littéraire (succession), plus musicale (unification thématique, variations sur un même thème, répétition) que picturale.

2. 1 - 2 LES MODALITÉS DE NARRATION

2.1.2 - 1 TYPES DE DISCOURS

Claude Simon semble suivre à la lettre la maxime de Flaubert : " le romancier doit dans sa création imiter Dieu dans la sienne, c'est-à-dire , faire et se taire"(1); à l'exception de la préface d'Orion Aveugle, nous avons affaire seulement à la figure d'un narrateur indéfini, jamais situé avec précision , qui, selon les romans, met l'accent sur l'aspect émotif, poétique, phatique et conatif du récit, ou sur son aspect purement référentiel, bien que, aussi bien dans un cas que dans l'autre, l'illusion mimétique soit accusée.

Les registres des différents discours obéissent à un même système dans l'ensemble de l'œuvre de Simon : le discours des paroles est représenté de la façon la plus mimétique possible (dialogue, discours direct) ; tandis que le discours des événements est laissé au soin du narrateur, tantôt témoin, tantôt protagoniste ou simple rapporteur. Mais dans les romans de la mémoire où il

(1) cf. les Extraits de la correspondance, lettre à Amélie Bosquet, 20 août 1866, op, cit, p. 138

n'existe d'autre événement que celui de suivre le fil de la conscience, l'ambiguïté modale y règne du fait du dédoublement du narrateur (à la fois sujet et objet de connaissance). Dans les nouveaux romans, le sujet de l'énonciation et celui de l'énoncé se fondent souvent dans une seule voix.

Dans Le Tricheur le conflit entre représentation directe et représentation indirecte se fait très évident. Dans son premier chapitre les scènes dialoguées abondent, mais ne nous apportent que des banalités; ce sont les pensées des personnages (Louis, Belle) qui vont nous livrer leur intimité et, avec elle, leurs profondes différences: les sensations et les impressions du moment, les souvenirs et les associations d'idées sont transposées au style direct, rarement au style immédiat (le monologue intérieur) (1). La parole des personnages postule donc un champ de la mémoire (constitué par des réflexions sur le moment présent et sur le passé) et devient progressivement un récit des événements de type commentatif focalisé tour à tour sur chaque personnage qui prend la parole. De même dans le troisième et quatrième chapitres, les rêveries de Belle pendant ses longues heures d'attente en solitaire, les réflexions obsessionnelles de Louis avant, durant et après son acte, nous expliquent les moti-

(1) cf. p. 15-16 (nous retrouverons un passage plus long, p. 134-137)

vations qui les guident. Cependant un Narrateur principal nous accompagne depuis le début du récit, même s'il laisse la parole aux personnages à chaque page: il localise dans l'espace les personnages, les suit dans leur gestes, nous renseigne sur l'ambiance. Par sa façon de se désigner ("on") impersonnelle, et par son adoption des restrictions de champ de vue qu'implique la focalisation sur les personnages, le discours qu'il fait des événements (récit premier) ressort objectif (discours narratif) :

" Ils se trouvaient maintenant dans une grande prairie. Un train passa sur la ligne dont on voyait briller les rails, au bas de la colline. On entendit gronder le pont de fer, au-dessus de la rivière, la rivière était bordée d'arbres et de buissons qui faisaient une touffe épaisse cachant le pont (...). On ne voyait pas la gare. On ne voyait pas non plus la ville qu'elle desservait. Peut-être était-elle dans le creux, cachée par la colline." (p. 9.)

en dépit de la dernière phrase qui nous fait penser plutôt à la transcription au style indirect libre de la pensée de son héros focal. D'autre part, la ponctuation brouille les marques usuelles qui pourraient distinguer les différentes voix :

" Il sentait son corps dur sous la robe. Il crispait ses doigts. Il remonta sa main, tout en lui tenant toujours la bouche (...). Elle rua, mais il la tenait bien. Il serrait ses jambes dans les siennes. Et sa bouche ... Je l'avais embrassé derrière le tir. On entendait les balles qui claquaient sur les

plaques de fer. L'odeur d'acétylène. Elle était déjà aussi rageuse que maintenant. Il parvint à ouvrir le haut de la robe. Les balles claquaient dans les oreilles et le métal sonnait sous le plomb écrasé. Cette fois-ci ! Ses dents entre les miennes, dures dents... Cette fois-ci ! Il sentit craquer l'épaulette de la chemise. Elle essaya encore de se dégager " (p. 15.)

Le récit premier (Narrateur hétérodiégétique) et le récit second (narrateur homodiégétique) s'alternent; Louis actualise son passé du fait de son analogie avec le moment présent (discours des pensées transposé directement), le Narrateur, sans sortir de la focalisation interne, nous fait " voir " l'action. La focalisation interne est d'ailleurs multiple, car elle change selon les personnages. Mais si les paroles et les pensées des personnages nous sont présentées de façon toujours directe, le Narrateur ne doit pas pour autant renoncer à son rôle privilégié. Au long de la lecture nous apercevons progressivement ses fonctions, car, outre celle de raconter les événements ou fixer le décor, il accentue au moyen de ses réflexions l'atmosphère oppressive dans laquelle baigne le roman et ceci dans les descriptions, où son discours glisse vers le commentatif:

" Louis porta son fardeau, jambes demi-fléchies, reins arqués, buste renversé en arrière jusqu'à la charrette où il le rangea (...). Il ruisselait. L'air collait à la peau. On aurait dit un conglomérat de parcelles pressées, tassé sur lui-même. On étouffait, il semblait qu'on respirait ce qui avait été déjà respiré et rejeté par les autres, l'air des émanations stagnantes

des jours précédents, des tuyaux d'échappement, les vapeurs de bitume amolli, tous ces rebuts amoncelés les uns sur les autres, immobiles dans cette torpeur brûlante qui baignait déjà les chambres au réveil, que la nuit elle-même ne parvenait pas à dissoudre " (p. 184)

Au fur et à mesure de la progression du roman, les interventions du Narrateur se font moins fréquentes (chaque personnage fait son propre récit des événements) mais elles grandissent en importance, car elles hyperbolisent l'ambiance qui se transforme en l'atmosphère stéréotypée propre à un drame. Finalement le Narrateur disparaît, bien que l'abolition des niveaux narratifs n'implique pas la fusion des deux voix, ce qui resterait dans le domaine de la tradition.

L'analepse externe qui porte sur une journée des parents de Belle, diffère de la modalité de l'ensemble du roman. Ce récit second a une fonction double, explicative à l'égard de l'histoire de Louis et de Belle et symbolique, car, par le biais de Gauthier, toute la thématique simonienne s'explique. Par la valeur exemplaire le Narrateur adopte, pour le récit des événements, le discours narratif ("il", le passé simple) propre à nous rendre évident le recul de temps de cette histoire dont il est absent. Le discours des paroles alterne le style direct et le dialogue⁽¹⁾ avec

(1) La scène dialoguée entre les soldats et Gauthier est caractéristique du jargon militaire: cf. p. 109-113. Ce pastiche se retrouve dans La Route des Flandres et Leçon de choses, notamment.

la transposition du style indirect libre des réflexions de Cathérine et de Gauthier (1). L'unification des deux instances narratives, celle du narrateur et celle appartenant précisément au discours intérieur de Gauthier empêche le lecteur de croire au personnage (ce qui produirait plutôt avec le recours au style direct). Le récit dérive du côté de l'interprétation symbolique, Gauthier apportant la vision particulière et subjective qui manque au narrateur objectif. La conduite extravagante de ce peintre, qui se prend pour un Empédocle moderne (2), outre hyperboliser le récit nous énonce les divers thèmes qui caractérisent les roman de Simon. Gauthier dénonce le

(1) Par exemple p.63 : "Elle se tourna à demi, la tête légèrement en arrière, pour regarder la ligne de son cou, le passage gras et plein du cou aux épaules. Est-ce qu'elle ne pourrait pas montrer ses épaules aussi bien qu'une autre ?. Son nez droit, un peu long peut-être, sa bouche sinueuse à peine marquée par ces petites rides insignifiantes aux coins des lèvres. Et elle avait toujours ses grands beaux yeux aux sourcils arqués"; p.83 : "Il avait chaud. Il déboutonna sa veste (...). Lui écrire cette lettre ! Croyait-il donc qu'il aurait jamais accepté un tel travail si !... Peindre des faisans et des cerfs à l'abreuvoir, sur les murs d'une salle de restaurant, lui ! Lui qui était fait pour, qui savait qu'il devait faire un jour et leur montrer à tous ce qu'il était capable de faire ..."

(2) cf. p. 126 - 127.

mythe de la Révolution (1) dont il a été une des nombreuses victimes, mais il sacrifie, à son tour, involontairement, les siens. Nous reconnaissons le thème de l'" Histoire-subie " accompagné de celui de " la Mort-en-marche " :

" Simplement il cesserait d'être et la rivière et ces pierres (...) continueraient d'exister. Seul lui il ne serait plus là (...) comme n'étaient plus tous ceux qui avaient marché sur cette rue immobile (...). Il pouvait entendre leurs piétinements invisibles, suivant la route autour de lui (...) quelque chose comme le bas du tableau de la bataille de San-Remo, d'Uccello, un piétinement serré de jambes rouges, vertes ou blanches, mêlées aux lourdes pattes des chevaux. " (p. 93)

Ce n'est pas le narrateur qui se fait porte-parole du personnage, mais celui-ci qui devient le double du Narrateur lorsque, pour expliquer les hallucinations dont il est victime, se sert des chef d'oeuvres de la peinture (Uccello, Poussin ...). Le narrateur, lui, de son côté, pour nous fixer le décor fait allusion à la théâtralité (à l'artifice) que comporte toute fiction littéraire :

" Une bande de soldats attardés traversa la rue en courant. Il émane des indications des mouvements de scène, dans Shakespeare, une sobre puissance dramatique, un raccourci de tumultes : fanfares, seigneurs,

(1) cf. p. 114 - 120.

dames et gens de la suite, deux capitaines traversant la scène en se battant; trompettes, tambours, enseignes, clameurs, trois autres soldats poursuivants qui disparaissent au fond de la rue qui reste vide, scène de l'univers immobile. Volets peureux des boutiques cadénassés, la rue nocturne éclairée de loin en loin par son chapelet de réverbères " (p. 108).

Mais Gauthier parle comme le Narrateur parce que " il connaît lui la vérité ". Non sans ironie le Narrateur mêle sa voix au personnage qui, après avoir perdu la raison par une blessure de guerre, demeure vivant, mais hors du monde. Le Narrateur est aussi dans l'univers du récit, de son récit et, en même temps, hors de lui.

Résumons la modalité de Le Tricheur : Simon semble vouloir neutraliser la différence entre mimésis et narration. Il nous présente de la façon la plus directe possible les paroles (discours direct, dialogue) et les pensées (discours commentatif) des personnages; tandis que le Narrateur -sans sortir de la focalisation interne sur les personnages- annonce et suggère le drame au moyen de ses propres réflexions (discours commentatif) et, même, au travers du discours indirect libre qui exprime les pensées de Gauthier, il peut généraliser sur le sort de l'Humanité, bien avant la prise de conscience de Louis, le héros.

Nous retrouvons la même modalité dans Le Sacre du Printemps, mais présentée d'une façon plus traditionnelle et moins ambiguë. Le premier chapitre nous présente les paroles et les pensées de Bernard toujours directement (dialogue pour le récit des paroles; discours commentatif pour le récit des événements). Mais dans le deuxième chapitre c'est le Narrateur qui prend en charge l'histoire de Bernard, en adoptant cette fois un discours commentatif et une focalisation omnisciente : les prolepses se multiplient (" Plus tard il se souvint de s'être vu là " . p. 108), qui nous annoncent la remémoration à laquelle le héros va se livrer dans le chapitre final ; les descriptions se chargent du symbolisme propre à la thématique de Cl. Simon (" les façades des immeubles (...) commencèrent à se dessiner dans une lumière grisâtre, incertaine, qui presque aussitôt cessa de croître, se figea d'une façon irrémédiable, à la limite du jour et des ténèbres, et ne changea plus. Il avait cessé de pleuvoir mais toute la ville semblait encore ruisseler, dégorger lentement " p. 89); sa voix se mêle au discours indirect libre du personnage :

" C'était comme s'il pouvait voir son père, le défiant maintenant avec cette ironie souriante et paisible qu'il connaissait bien, tandis que se déroulait entre eux le dialogue, le passe d'armes, le duel, entre l'homme fait et l'adolescent; quelque chose où il y aurait

des trompettes, des hérauts, des tribunes (...) et là, dans les tribunes (...), celles qui étaient l'enjeu, le prix, la récompense du vainqueur, leur visages (...) tendus, haletants, et l'escrime, les feintes, le choc et le deuxième chevalier (le Dés-hérité, el olvidado, le prince de Danemark, celui au blason vierge et qui est entré dans l'arène vi - sière baissée) sautant de cheval, relevant dans la poussière le premier chevalier, le tenant du titre, du Gantelet d'Or, le champion abattu (...) déchu du titre mais non sur sa valeur, seulement son âge " (p. 110)

Trop " littéraire " cette réflexion pour n'appartenir qu'au seul personnage. Le dernier chapitre réunit en guise de conclusion la voix de Bernard (son point de vue), celle de son père (qui démasque sa tricherie) et celle du narrateur qui reprend ce qui a été dit par les personnages, corrige et généralise :

" Et il se décrivit lui-même : l'adolescent pris, tiré, arraché de cette solitude austère, secrète, qu'il s'était construite, et jeté pour ainsi dire sans préavis et contre sa propre volonté non dans une aventure qu'il n'avait ni prévue ni même envisagée mais dans une sorte d'engrenage parfaitement logique, du moins le pensait-il ". (p. 240) (1)

Le Sacre du Printemps ne fait que mettre en évidence le rôle thématique et symbolique du Narrateur, rôle qui ne cessera de s'accroître désormais. L'Herbe semble débiter avec un dialogue, en fait le monologue de Louise

(1) Nous soulignons l'effet d'ambiguïté du style indirect libre qui dissimule l'excès d'information par rapport à la focalisation interne.

(son interlocuteur se limite à quelques répliques du genre " Oui ", " Mais ... "). Le Narrateur est évidemment présent, il décrit l'ambiance, les geste et les sentiments de Louise du point de vue interne ; qui est déjà caractéristique des récits de Simon, mais l'écriture semble vouloir dissimuler le passage d'un registre à l'autre, les voix se confondant finalement lorsque les événements se réduisent au fil de conscience de l'héroïne; les effets recherchés ne sont pas obtenus avec la simple omission de la ponctuation et des marques déclaratives d'usage (que Simon avait employés dans Le Tricheur), mais au travers des combinaisons syntaxiques plus subtiles et soigneusement calculées :

" C'est pour ça que je suis restée, que je ne suis pas partie plus tôt. J'aurais quitté Georges depuis longtemps, même avant de te connaître, s'il n'y avait pas eu ça (...). Et maintenant elle va mourir, et alors il n'y aura plus rien " (la voix s'arrêtant, s'interrompant brusquement, et Louise restant là, un peu haletante comme surprise, furieuse d'avoir tant parlé, regardant toujours ce quelque chose que l'autre ne pouvait pas voir - qu'il savait qu'il ne pouvait pas voir, qu'il ne verrait pas, même s'il se retournait, regardant à son tour (...) dans la direction où semblait se trouver ce quelque chose, et au bout d'un moment un oiseau chanta (...) puis, aussi brusquement, le chant - une brève série de notes redoublées, comme une arabesque calligraphiée s'enroulant très vite plusieurs fois sur elle-même dans la répétition de la même boucle compliquée, puis s'échappant, s'élevant, s'étirant dans un long et péremptoire paraphe arrêté

net - cessa et, de nouveau, leur parvint le vacarme lointain et discordant des moineaux se ressemblant pour la nuit dans les bosquets de bambous). Jusqu'à ce qu'il fût tout à fait noir, ils restèrent là, debout (à un moment, il se rapprocha, fit un geste, et elle imagina leurs silhouettes obscures se confondant, puis, un peu plus tard - comme s'il lui avait fallu ce temps pour se rendre compte qu'il la touchait (...) - elle dit : " Non, laisse-moi ", la voix à la fois dure, morne, absente, et entre eux deux de nouveau le ciel comme une plaque de verre (...) Louise disant dans le noir avec une sorte de véhémence, d'impuissant désespoir : " Il m'avait promis ... " n'achevant pas) jusqu'à ce qu'il leur fût impossible de distinguer leurs visages ". (p. 14-16)

Nous avons osé reproduire une si longue citation précisément du fait de sa symétrie. D'abord Louise parle (discours direct), les précisions du narrateur sont ajoutées entre parenthèses comme si l'information n'était qu'accessoire; nous distinguons pourtant, hormis la ~~par~~trépse (1), un effort pour dissimuler la distanciation temporelle: (le participe présent), ensuite l'accumulation des détails, un mot venant compléter son précédent, qui s'achève par la comparaison qui explique le chant de l'oiseau par une allusion graphique, association bizarre qui nous oblige à détourner l'attention de l'énoncé - la description - vers l'instance narrative (commentative) et les effets tirés des

(1) Cf. G. Genette, Figures III, p. 211 : toute information incidente sur les pensées d'un personnage outre que le héros focal (ici, Louise), comme par exemple dans la citation: " ce quelque chose que l'autre ne pouvait pas voir, qu'il savait qu'il ne pouvait...".

mots -. La seconde séquence présente l'organisation inverse : le discours du Narrateur est interrompu par une phrase parenthétique, analepse qui nous renseigne sur les événements passés dans le temps qui vient de s'écouler avant que le Narrateur ne reprenne son débit, mais la parole de Louise s'y trouvant incluse dans le discours du Narrateur, pas encore confondue (le Narrateur aurait pu l'incorporer de façon abrégée au moyen de la subordination, ou la narrativiser) mais absorbée par le tour syntaxique. A partir de ce moment le récit va être mené par le Narrateur : les pensées de Louise sont transcrites au style indirect libre :

" D'ici, au moins, on pouvait ne plus entendre (...) ce râle continu (...) le train de sept heures débouchant de derrière la colline (...) si près qu'on pouvait entendre le choc régulier des roues aux cassures des rails (...), puis plus rien, le train arrêté maintenant dans la gare cachée par les arbres (...) et, comme chaque jeudi, les deux gendarmes (...) discutant avec le chef de train tandis qu'on jette les sacs dans le fourgon, les insectes poursuivant leur ronde (...) entremêlant l'imprévisible dessin de leur vol (...) comme forcés à voler sans but, sans trêve (...) ils continueront comme ça, s'en fichant pas mal, dans le soleil de plus en plus bas, s'en fichant pas mal, et encore après qu'il aura disparu se détachant plus tard gris, impalpables sur le ciel (...) comme si quelque tournant les forçait ainsi à errer sur place, mais ce n'est pas vrai, pensa-t-elle "
(p. 20-22)

Les paroles de certains personnages nous sont rendues au style indirect (" Georges lui avait raconté que quand ils allaient passer les vacances ", p. 24); les prolepses - annonce de ce qui se produira se multiplient (" Et plus tard, quand Louise se rappellera cette période ", p. 124), mais la fonction du Narrateur n'est pas seulement d'orienter notre compréhension de l'histoire, sinon de la construire mot à mot :

" Mais visiblement Sabine n'entendit pas, ou ne prit pas la peine d'écouter, soit qu'elle ne s'intéressât pas à la réponse, soit peut-être même qu'elle n'eût pas posé la question " (p. 133).

De là tous les changements de modalité : nous passons de la focalisation interne sur le personnage (Louise) à la focalisation omnisciente ou simplement externe; du récit des paroles (discours direct, dialogue) au récit des pensées de Louise (discours indirect libre) ou du Narrateur (discours commentatif), changements qui servent à mettre en relief la figure du Narrateur, véritable " compositeur " du récit à l'aide des combinaisons des mots: sa figure se définit par l'intérêt qu'il porte de surcroît aux tournures de la langue :

" Créé à partir de rien (un frottement de peau, une excitation des glandes, un prurit, un orgasme) et par un acte sinon volontaire

en tout cas éprouvé (...) ressenti à la fois par la chair et l'esprit comme une sorte d'éblouissement sombre (...) dans le cerveau de l'homme (...) d'où peut être (fusée, explosion) l'expression populaire " s'envoyer en l'air ", qui semble remonter à ces mythes originels de la gigantomachie " (p. 145).

et, spécialement, par l'usage du futur de perspective (1). Cette forme verbale, représente un commentaire marginal où se manifeste l'intervention personnelle du Narrateur : dans un récit au passé le futur de perspective marque un fait entièrement passé au moment de la narration, mais il est futur par rapport au fait précédemment évoqué : " il représente un bond par dessus les événements, il opère une rupture dans le déroulement du récit, et cela est en effet conforme à son aptitude à évoquer une période autonome et indépendante du contexte; en même temps il ouvre une perspective, parfois indéfinie, derrière les événements antérieurement évoqués, ce qui est conforme à sa nature de futur " (2). Par rapport aux prolepses de Le Sacre du Printemps (3) nous avons glissé de la perspective du passé à celle du présent, qui entraîne le futur. La modalité du futur de perspective permet d'exprimer un

(1) cf. p. 124, 128, 140, 150, 166.

(2) cf. Paul Imbs, L'emploi des temps verbaux en français moderne, Paris, Klincksieck, 1968, p. 47.

(3) cf. p. 230 : " Plus tard (...) quand il regarda en arrière avec cette sorte d'horreur, de stupéfaction hébétée qui suit l'action, il devait revoir ce repas "

événement qui a effectivement eu lieu dans le passé, et " de relater l'événement hors série placé certes dans la suite chronologique du fait passé, mais en quelque sorte indépendant de lui : il exprime l'ultérieur brut"(1).

La situation narrative et le moment de la narration sont impossibles à déterminer, ce qui est une caractéristique propre aux romans de Cl. Simon. Mais il est aussi caractéristique le dédoublement des narrateurs : le Narrateur au premier degré attentif aux problèmes de composition; le narrateur au second degré attentif aux problèmes de la remémoration. Simon nous " montre " le Narrateur-en-train-de-raconter et le personnage-en-train-de-remémorer. L'illusion mimétique est parfaite.

C'est dans La Route des Flandres et dans Le Vent que les frontières entre "montrer" et "raconter" sont les mieux abolies. La Route maintient le même schéma que nous venons de voir à propos de L'Herbe, mais pour le brouiller. Le récit de paroles accentue son caractère "oral": la fréquence des tournures orales, des quiproquos et des anaphoriques est telle que nous ne pouvons plus distinguer où le récit des pensées commence et où finit celui des paroles du héros focal (Georges) :

" Je suppose qu'il n'aurait pas pris le trot pour tout l'or du monde, qu'il n'aurait pas donné un coup d'éperon pas donné sa place

(1) Cf. Paul Imbs, op. cit. p. 67.

pour un boulet de canon c'est le cas de le dire il y a comme ça des expressions qui tombent à pic : au pas donc (...) sur cette route qui était quelque chose comme un coupe-gorge, c'est-à-dire pas la guerre mais le meurtre, un endroit où l'on vous assassinait sans qu'on ait le temps de faire ouf, les types tranquillement installés comme au tir forain derrière une haie ou un buisson et prenant tout leur temps pour vous ajuster, le vrai casse-pipe en somme et un moment je me suis demandé s'il n'espérait pas qu'Iglésia y laisserait aussi sa peau, si tant est qu'il en ait jamais voulu à Iglésia puisqu'en définitive il l'avait gardé à son service " (p. 15-16)

Quelquefois le Narrateur intervient pour nous expliquer:

" Et Georges se demandant si les mouches avaient déjà commencé à bourdonner sur lui comme sur le cheval mort, pensant aux avions (...) jusqu'à ce qu'il comprît qu'il était saoul disant " Je n'y étais plus très bien " (p. 117)

Mais la plupart des fois le Narrateur ne fait que confondre davantage les registres:

" 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 (...) mais avec lui-même, c'est-à-dire son double, tout seul sous la pluie grise, parmi les rails, les wagons de charbon, ou peut-être des années plus tard, toujours seul (quoi qu'il fût maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme), toujours en tête-à-tête avec ce double, ou avec Blum, ou avec personne) (...) Et Blum (ou Georges) : " C'est fini ? ", et Georges (ou Blum) : " Je pourrais continuer ", et Blum (ou Georges) : " Alors continue ", et Georges (ou Blum) ... " (p. 187-188)

Finalement c'est nous qui nous demandons qui parle et quand ces scènes ont lieu et où, puisqu'en définitive nous n'avons que des voix qui s'alternent sur le papier comme dans ce dialogue :

" se remettant en marche dans le noir glacé (...)
jusqu'à ce que seuls leurs deux voix les représentent, se répondant, alternant dans les ténèbres avec cette fausse (....) gaieté des jeunes gens
je n'y comprends rien
alors tu es encore plus bête que Wack Je parie qu'il y a longtemps qu'il a compris
plus bête que Wack très bien
oui
ces gens de la campagne tout de même hein ?
oui " (p. 127)

Modalité et temporalité sont confondues dans ce roman, non seulement pour nous démontrer la confusion mentale du héros focal (image qui nous renvoie, d'ailleurs, à cette " débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit " (1), mais pour renverser aussi le propre monde du récit : Narrateur principal et narrateur secondaire étant sur le même plan, tout comme l'indique Georges lui-même, qui met en équation son acte érotique et l'acte d'écrire :

" pensant qu'après tout elle avait peut-être raison et que ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverai

(1) La Route, p. 16.

(mais comment savoir ?) peut-être était-ce aussi vain, aussi dépourvu de sens de réalité que d'aligner des pattes de mouches sur des feuilles de papier et de le chercher dans des mots " (p. 263)

De même que Georges mêle à ses pensées les mots d'Iglésia, qu'il cite, reprend et commente(1), le Narrateur (le double de Georges) répète à son tour ses propos et les amplifie de suite. La ponctuation l'indique de façon évidente: tous les discours divers (paroles, pensées, dialogues, récit des événements) et les voix sont équivalents et ne font qu'un ... texte.

- (1) A la discontinuité narrative (temporelle, modale) s'oppose la continuité de l'écriture par le biais -déjà entrepris dans L'Herbe- des phrases parenthétiques :
- " Et Iglésia raconta que pour la première fois qu'il l'avait vue il l'avait prise de loin pour une enfant, pour une fille que de Reixach aurait sorti le dimanche du collègue (...) et il dit que c'était ce qui l'avait d'abord le plus frappé : cet aspect enfantin, innocent, frais, prévirginal en quelque sorte, à tel point qu'il avait mis un moment à s'apercevoir, se rendre compte - envahi alors par une autre sorte de stupeur, sentant monter une bouffée de quelque chose d'à la fois furieux, scandalisé, sauvage - qu'elle était non seulement une femme mais la femme la plus femme qu'il eût encore jamais vue, même en imagination : " Même au cinoche, dit-il. Mince ! " (parlant d'elle non comme un homme parle d'une femme qu'il a possédée (...), mais comme d'une espèce de créature étrangère, et étrangère non pas tant à lui-même, Iglésia (c'est-à-dire -quoiqu'il l'eût renversée, culbutée, tenue sous lui - au-dessus de lui par la condition) qu'à l'espèce humaine tout entière (y compris les autres femmes), employant donc pour parler d'elle à peu près les mêmes mots (...) que s'il s'était agi d'un de ces objets parmi lesquels il rangeait sans doute les vedettes de cinéma (privées de toute réalité sauf féérique)" (p. 140).

La Route des Flandres, Le Palace, Histoire font éclater l'ordre traditionnel du récit afin que "cette espèce de décomposition de tout" qu'est la vie soit le mieux représentée. De façon plus conforme à la "norme", Le Vent ne prétendait pas à autre chose. Le Narrateur-premier, qui est témoin d'une partie de l'histoire (elle-même rapportée par son héros Montès, ainsi que, indirectement, par les potins de toute une ville), peut y ajouter ses réflexions et se livrer aux hypothèses de sa conscience imageante; c'est ainsi qu'à côté du héros de l'histoire se dresse la figure, également importante, du héros de la narration. Les romans textuels substituent le Narrateur au personnage, ce qui entraîne un changement dans la focalisation qui se fait externe (bien qu'elle révèle également un romancier omniscient, nous y reviendrons), sans modifier pourtant son discours des événements (commentatif généralement, parfois référentiel) ; le discours des paroles des figurants étant réduit à la simple réplique (c'est en revanche la citation impersonnelle d'un article tiré d'une encyclopédie que nous retrouverons à côté du discours du Narrateur) ou s'abolissant dans un long monologue intérieur incohérent (Leçon des choses) . De toute façon la séquence narrative textuelle altère son structure, puisque la juxtaposition se substitue à l'enchâssement caractéristique des macro-séquences (les phrases parenthétiques qui permettaient le passage de la voix du personnage à celle du Narrateur; les charnières qui introduisaient des expansions analogiques portant sur une

temporalité différente; les amplifications dubitatives du genre " non pas... mais..." et hypothétiques " comme si "; les accumulations d'adjectifs, les rectifications et les répétitions propres à la transcription du fil de conscience.)

2. 1. 2.- 2

FOCALISATIONS

Chez Simon la focalisation n'est jamais rigoureuse et contient de nombreuses paralepses qui indiquent une focalisation non réductible au Narrateur mais au romancier omniscient (visant toujours à la thématique).

La focalisation interne doit éviter la désignation du héros focal, celui-ci ne doit pas être vu de l'extérieur par le Narrateur. Ceci n'est pas respecté dans Le Tricheur, par exemple, où Simon combine la focalisation multiple, chaque personnage étant donc vu par les autres et par le Narrateur; mais, généralement, le héros focal n'est pas décrit: nous ignorons l'aspect de Louise, ou celui de Georges ou de l'ex-étudiant, ou du "je" d'Histoire ou de celui de Le Vent. En réalité nous pouvons considérer, dans les romans de la mémoire, une focalisation interne centrée soit sur le héros soit sur le Narrateur. Les restrictions de

champ de vue et d'audition se multiplient, la plupart dues à l'état physique (maladie, épuisement, ivresse) ou psychologique (jalousie, curiosité extrême, dégoût; haine, désir sexuel); à cet égard l'emploi du participe présent "disant" pour introduire les paroles d'un personnage est exemplaire:

" sans doute prit-il de nouveau du retard se laissa-t-il encore une fois décrocher, car ce n'était déjà plus de sa soeur qu'elle parlait, disant : " le grand type brun, mon fiancé ... " (Le Vent, p. 65.)

Nous avons l'impression d'un lapsus réel de la part de celui qui écoute. D'autres fois les paroles des personnages sont laissées en suspens, particulièrement lors des dialogues (1); ou le personnage focal manque d'une information complète (Bernard à propos de son beau-père; Louise à l'égard de Marie ou le narrateur d'Histoire sur son oncle Charles), ce qui le pousse à s'interroger sur des photographies. Mais ce qui caractérise les récits simoniens à focalisation interne est l'obsession pour certains souvenirs, images fixées sur la rétine, qui se transforment en de véritables tableaux que le personnage "peut voir" , et à partir desquels il organise un véritable réseau d'associations par contiguïté ou par ressemblance, qu'il répète inlassablement et qui en viennent à constituer le roman.

(1) Cf. L'Herbe, p. 31-32; Le Palace, p. 149; Histoire, p. 223-224; etc. etc.

Voyons, en guise d'exemple, le chapitre intitulé " César " dans La Bataille de Pharsale , remarquable mise en abyme explicative de la structure de cet ouvrage et de tout roman de la mémoire :

" Me rappelant cette arrivée, un soir dans un hôtel de Lourdes: le garçon qui avait porté les valises jusqu'à notre chambre se tenant debout (...), grand-mère (...) étant passée dans le cabinet de toilette et là, sans refermer la porte (la disposition des pièces étant telle que, si je pouvais la voir, elle se trouvait hors de la vue du bagagiste), déboutonnant son corsage (...) dont le modèle (...) comme la couleur (...) semblaient être adoptés par elle une fois pour toutes (...) défaisant donc de ses mains malhabiles, trop pressées, trois ou quatre boutons (...) et extirpant alors une chaînette (...) et ce coeur à peu près de la grosseur d'une noisette (...) serti de rubis, dont l'image, après des années d'oubli, devait ressurgir à la surface de ma mémoire tandis que je courais -ou plutôt me traînais- hors de souffle sur une voie de chemin de fer entre Dinan et Charleroi, la sensation de mes viscères remontant, m'obstruant la gorge, la brûlure de mes vaisseaux dilatés, en même temps que la probable imminence de ma mort, me suggérant sans doute la vision rougeoyante des rubis (...) indissolublement lié au souvenir de la vieille femme (dont l'aspect, les vêtements et la fragilité avaient été si longtemps associés pour moi à l'idée même de cadavre et de mort) (...) ses doigts (...) sortant dans un bruit de papier froissé une liasse de billets (...) la notion -ou le concept- d'argent restant longtemps pour moi par la suite étroitement liée à ce dialogue chuchoté, comme honteux, entre grand-mère et maman, en même temps qu'à ce corsage entrouvert, ténébreux, sur une peau flétrie (...) et cette odeur de vieille femme, c'est-à-dire quelque chose d'à la fois un peu dégoûtant, clandestin, pitoyable (la bagagiste malingre, chauve, attendant(...),

et cependant vaguement fabuleux, comme tout ce qui entourait grand-mère (...) non seulement ce que nous pouvions toucher et voir (...), mais encore, par exemple, ces photographies la représentant jeune fille ou jeune mariée et qui montraient d'elle une image à laquelle les robes, les coiffures démodées (...) conféraient déjà (...) ce caractère de personnage d'un autre monde, vaguement irréel, vaguement mythique, solennel, invariable, impotent et royal (...) sacrée (...) de même que ces papiers sales (...) exhalant une indéfinissable odeur de sûr, de renfermé, et que, plus tard, je devais voir chaque samedi (...) sur le bureau d'oncle Charles, destinés à ces fantômes eux-mêmes grisâtres et terreux appuyés silencieusement contre le mur (...) semblables à ces momies que les archéologues alignent pour les photographier le long des parois du tombeau : le lieu même (Lourdes) où cette découverte (révélation) venait de se faire (...) ce lieu donc faisant partie d'un univers très loin au-delà des réalités familières et où semblaient régner (...) des bossus, des vieillards, inséparables de cet arrière-fond sanglant et omniprésent hérissé de clous, d'épines, de lances et surveillé par ces centurions coulés dans le bronze en des groupes noirs répartis ça et là sur les flancs de la colline que gravissait (...) le long escalier du calvaire où cheminaient autour du supplicié (Jésus tombe pour la première fois...) d'implacables soldats romains grandeur nature (...) coiffés du casque à cimier caractéristique des légions surmontant ou plutôt enserrant ce profil dur que, curieusement, je devais redécouvrir plus tard, tissé en filigrane dans le papier des billets de banque (...) faisant pendant à la tête de Jules César couronné de lauriers apparue à la façon d'un spectre blafard et shakespearien comme le fantôme, le négatif pour ainsi dire, de ce pondérable et sévère personnage qui contemplait le champ de bataille de Pharsale de ses yeux (...) dont

la couleur funèbre évoquait pour moi l'odeur caractéristique de la peinture (...) des pupitres des écoliers:(...), comme l'émanation paradoxale et anachronique d'un passé d'où remontaient par bouffées les effluves crasseux des billets de banque mêlés aux fades parfums qu'emploient les vieilles femmes et aux relents d'encens sur un fond sonore de litanies, de supplications, et les obsédants grincements des petites voitures d'invalides " (p. 122-127).

Que de scènes et de personnages apparus dans les romans précédents nous sont ainsi dévoilés, bien que nous puissions opposer à cette explication une seconde mise en abyme qui se trouve dans la partie finale, textuelle, du roman et où nous sont présentés les objets "conducteurs" du récit: les cartes postales achetées aux divers musées, un cendrier en forme de coquille, la lumière sur la feuille de papier encore vierge, un paquet de cigarettes ... le Narrateur associant également par analogie de situation, de formes et de couleurs les images et, surtout, les signifiants. Par conséquent, la focalisation externe propre aux romans textuels présente aussi son point de départ à partir d'une image-fixe contemplée ou projetée sur l'écran. L'attention du Narrateur s'attache alors à ce qu'il a devant ses yeux, qu'il décrit en combinant le langage de façon à suggérer l'animation de ce qui est inanimé et vice-versa :

" Un personnage au crâne chauve, à la longue barbe, le buste revêtu d'une cuirasse qui fait place, à partir de la taille, à une courte jupe, se tient debout sur une plage. Il a retiré son casque et le tient au creux de son bras replié dont l'index tendu est pointé en

direction d'un crucifix que son autre main élève vers le ciel vert (...) : Le timbre vert pâle est de forme allongée encadré d'une étroite marge blanche aux bords dentelés (...). L'ombre cruciforme de l'avion se déplace sur une surface (...) plutôt crépue d'un vert presque uniforme (...). Les contours de la croix sont agités d'imperceptibles déformations tandis qu'ils passent sur les dômes pressés d'une végétation exubérante " (Les Corps Conducteurs , p. 14-15).

Description purement objectale d'une représentation sur un timbre-poste et d'un avion en plein vol, rapprochés par la dérivation (sur le mot "croix"), la couleur (verte) et la forme, sans autre rapport logique, chronologique ni psychologique, en apparence, quoique certains indices ("pâle", "agités", "imperceptibles", "déformations") ainsi que l'agrandissement hyperbolique ("dômes", "exubérante") se rattachent à un agencement d'ordre thématique et symbolique qui nous découvrent le travail de l'écrivain.

Les romans simoniens montrent, sans l'expliquer, une vision caractéristique et, par conséquent, nous transmettent une connaissance. La focalisation interne se caractérise spécialement par la représentation de l'activité d'un type de conscience imageante que J. P. Sartre définit ainsi : "Dans l'image le savoir est immédiat (...), l'image est un acte synthétique qui unit à des éléments représentatifs un savoir concret (...). Une image ne s'apprend pas : elle est

exactement organisée comme les objets qui s'apprennent, mais, en fait, elle se donne toute entière pour ce qu'elle est dès son apparition. Si vous vous amusez à faire tourner en pensée un cube-image, si vous feignez qu'il vous présente ses diverses faces, vous ne serez plus avancé à la fin de l'opération : vous n'aurez rien appris (...) les différents éléments d'une image n'entretiennent aucun rapport avec le reste du monde (...), l'objet de la perception déborde constamment la conscience, l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience qu'on en a " (1). L'écrivain nous dépeint donc les efforts de représentation d'une conscience à partir de certaines données (souvenirs, témoignages), ce qui suppose un certain savoir (restreint) (2), mais, aussi, une intention préalable: " Une certaine conscience se donne, dans l'image, un certain objet. L'objet est donc corrélatif d'un certain acte synthétique qui comprend, parmi ses structures, un certain savoir et une certaine "intention" (...), c'est elle qui vise l'objet (...), qui le constitue pour ce qu'il est". (3) Les images

(1) Cf. L'Imaginaire, (1940), Paris, "Idées", N.R.F. Gallimard, 1971, p. 23.

(2) Les locutions modalisantes ("sans doute", "peut-être", "il me semblait", "comme si"...) qui abondent de façon extraordinaire dans le récit, introduisent une information sans sortir de la focalisation interne, car leur ambiguïté ne nous permet pas de distinguer s'il s'agit du doute du personnage (effet de style indirect libre) ou de l'intervention du Narrateur (paralepse).

(3) **Sartre**, op. cit. p. 27.

des personnages de Simon sont empreintes du sentiment érotique ou d'un sentiment de "néantisation" issus, aussi bien l'un que l'autre, de leur propre expérience négative de la vie (1). Ces personnages sont hantés par le besoin de connaître le motif de leur échec personnel (idéal de jeunesse, vie amoureuse), d'où leur réflexion; pourtant l'image fixée " sur la rétine" n'apprend rien (2) : elle a beau être mille fois reproduite, elle n'apporte rien de nouveau ni de vraiment sûr: " pour cela il aurait fallu être de l'autre côté de la haie ", s'écrie Georges dans La Route des Flandres... c'est ce qu'il fait sans doute le Narrateur de Le Sacre du Printemps ou de L'Herbe .

La focalisation externe propre aux descriptions objectives correspond d'une part à la réduction du personnage à la catégorie d'un objet parmi d'autres, mais il s'agit spécialement de la manifestation d'un autre type de conscience: la conscience perceptive , qui observe l'objet pour l'appréhender lente et progressivement (la séquence diminue le nombre de suppositions), jusqu'à en avoir une perception totale. Vision complète que recherche le Narrateur des romans textuels :: les mises en abyme structurales (les reconstructions du puzzle, les enfants qui recollent des bouts de vieux

(1) Cf. infra, chapitre 3.2

(2) Sartre, op. cit. p. 203: " La fonction de l'image n'est aucunement d'aider à la compréhension, elle n'est fonction ni d'expression ni de support ni d'exemplification, son rôle est de " présentificateur ", apparition intuitive, soudaine, spontanée de l'objet absent en image " .

films ...) il s'agit toujours de "recoller les débris" pour aboutir à la reconstitution, activité qui reçoit ailleurs le nom de bricolage (nous reviendrons par la suite sur cet aspect d' "aménagement" du récit et de la syntaxe).

2. 1 - 3 LA VOIX NARRATIVE

2. 1. 3 - 1 NARRATION ET HISTOIRE

Nous allons essayer de déterminer la distance temporelle qui sépare l'histoire de la narration. Dans les romans d'action le récit rétrospectif du Narrateur s'alterne avec le récit simultané que fait le héros; pourtant ce récit second devient également rétrospectif à sa fin : l'écart temporel entre l'action et sa remémoration n'étant que de quelques heures (l'emploi du passé composé l'indique). Mais si la datation de l'histoire , ainsi que du moment de sa remémoration de la part du protagoniste, se trouve explicitée dans Le Tricheur et dans Le Sacre du Printemps, il n'arrive pas de même pour le récit premier (celui du

Narrateur). Les romans essentiellement mémoriels alternent le récit du Narrateur-premier et celui du héros. Les histoires, rétrospectives, sont soigneusement datées; la situation et la durée de la remémoration que fait le personnage demeure incertaine (sauf dans Le Palace, où l'ex-étudiant s'attarde sur un banc pendant l'après-midi); il arrive de même avec la situation du Narrateur-premier qui, à l'exception de dans Le Vent, n'est pas explicitée (1); mais le récit n'est nullement rétrospectif, il s'accompagne toujours des réflexions qui lui donnent son image caractéristique du "récit-en-gestation", surtout à propos du niveau propre au Narrateur premier: en dépit de la distanciation temporelle (le passé simple) et de la troisième personne, il ne peut être considéré comme un Narrateur hétérodiégétique, le récit des événements glisse vers le type de discours commentatif, se confond avec le discours intérieur (le récit des pensées) du héros ou avec son récit des paroles (style indirect libre), cette confusion à l'égard de la modalité tantôt abolit la distance temporelle (Narrateur et personnage ne font qu'un finalement), tantôt elle fait ressortir la figure du Narrateur - homodiégétique - organisateur du récit : Histoire présente un récit principal à la première personne où présent et passé (les différents passés) se confondent (récit simultané); les

(1) L'Herbe offre un type de récit prédictif : le Narrateur annonce la future remémoration du personnage.

participes présents nous installe dans la durée de la conscience (durée qui dépasse les limitations du livre, comme indiquent les points de suspension et les lettres minuscules qui ouvrent le récit, et les points de suspension qui l'achèvent).

Les récits textuels se simplifient considérablement puisque narration et histoire sont simultanées; sans datation possible (le présent, par son aspect inaccompli, indique aussi bien l'actualité que l'omnitemporalité), ils continuent à s'inscrire dans une durée: celle d'une après-midi; d'une séance de cinéma, d'une journée de travail...etc.

2. 1. 3 - 2 NIVEAUX NARRATIFS

Nous avons vu en détail, lors de la progression des différents récits, comment les procédés analogiques (par ressemblance ou antithèse: les syllepses temporelles) se combinaient avec les procédés métonymiques (chronologiques et causales); nous pouvons parler, chez Simon, de deux manières d'utiliser l'analogie dans la progression du récit. Dans les romans d'action ou dans les romans nouveaux le récit est axé autour d'un personnage: le fil en est constamment interrompu par des récits seconds qui introduisent des analepses explicatives, des mises en abyme thématiques,

des analepses répétitives ou des changements de focalisation. Nous savons déjà quelle est la fonction des mises en abyme: elles en viennent à constituer, dans les nouveaux romans, la légende de la famille de Georges, vouée, tout comme lui, à la fatalité; tandis que dans les romans d'action elles insistent sur le parallélisme des générations. Ce qui importe de souligner c'est le passage d'un récit à autre: la discontinuité narrative étant toujours dissimulée (au niveau de la micro-structure narrative) par la continuité de l'écriture au moyen de la subordination. Dans les récits textuels tous les éléments (objets, figurants, récit proprement dit, description, discours des paroles...) se trouvent sur le même plan, un thème commun servant à les relier. Ces récits analogues progressent par la juxtaposition et l'alternance des séquences selon une analogie des signifiants; nous ne pouvons parler de "niveaux" différents, bien que le résultat obéisse à la même technique employée auparavant: la généralisation de l'analogie aussi bien dans la macro-structure que dans la micro-structure narratives.

2. 1. 3 - 3 LE CHOIX DE LA PERSONNE

Le récit à la première personne implique la présence directe du Narrateur dans le récit (narrateur homodiégétique), soit comme témoin, soit comme protagoniste, il est toujours l'organisateur du récit (les fonctions émotive, poétique, phatique et conative sont privilégiées). Le récit à la troisième personne signale la présence indirecte

du Narrateur (la fonction référentielle est alors la plus importante généralement). C. Simon neutralise l'opposition entre "montrer" et "dire" du fait qu'il nous "laisse voir" la narration-en-gestation, autrement dit, le personnage-en-train-de-(se)-raconter, et ceci aussi bien dans les romans de la mémoire que dans les romans textuels.

Essayons de résumer le statut du Narrateur simonien. Comme exemple caractéristique de narration à la première personne nous choisissons la séquence qui ouvre La Route des Flandres :

"Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rapelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales. mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de la pierre, et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense, je sentis que je rougissais, il s'interrompit essayant quelque chose comme un sourire mais sans doute lui était-il impossible, non d'être aimable (il désirait certainement l'être) mais de supprimer cette distance : cela

étira seulement un peu sa petite moustache dure poivre et sel, il avait cette peau du visage tannée des gens qui vivent tout le temps au grand air et mate, quelque chose d'arabe en lui, sans doute un résidu d'un que Charles Martel avait oublié de tuer, alors peut-être prétendait-il descendre non seulement de Sa Cousine la Vierge comme ses nobliaux de voisins du Tarn mais encore par dessus le marché sans doute de Mahomet, il dit Je crois que nous sommes plus ou moins cousins, mais dans son esprit je suppose qu'en ce qui me concerne le mot devait plutôt signifier quelque chose comme moustique insecte moucheron, et de nouveau je me sentis rougir de colère comme lorsque j'avais vu cette lettre entre ses mains, reconnu le papier. Je ne répondis pas, il vit sans doute que j'étais en rogne, je ne le regardais pas lui mais la lettre, j'aurais voulu pouvoir la lui prendre et la déchirer, il agita un peu la main qui la tenait dépliée, les coins battirent comme des ailes dans l'air froid, ses yeux noirs sans hostilité ni dédain, cordiaux même mais distants eux aussi : peut-être était-il seulement tout aussi agacé que moi, ma sachant gré de mon agacement tandis que nous continuions cette petite cérémonie mondaine plantés là dans la boue gelée, faisant cette concession aux usages aux convenances par égard tous deux pour une femme qui malheureusement pour moi était ma mère, et à la fin il comprit sans doute car sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas (...), et moi Oui mon capitaine, il agita encore une fois la lettre, il devait faire quelque chose comme environ moins sept dans le petit matin mais il ne semblait même pas s'en apercevoir. Après avoir bu les chevaux repartaient en trottant, par deux, les hommes courant au milieu jurant après eux et s'amusant à se suspendre aux bridons, on pouvait entendre le bruit des sabots sur la boue gelée, lui répétant Si quelque chose ne va pas je serai heureux de pouvoir, pliant ensuite la lettre la mettant dans sa poche m'adressant de nouveau quelque

chose qui dans son esprit devait être encore un sourire et qui tirailla simplement une nouvelle fois sur le côté la moustache poivre et sel après quoi il terna les talons " (p. 9-11)

Nous avons parlé de cette ouverture lors de l'étude de la progression du récit dans La Route des Flandres au niveau de la micro-structure (1); à présent nous allons nous occuper du dosage des fonctions qui caractérisent l'énonciation: le héros (Georges) est en train de repenser (revoir) la scène: l'évocation du souvenir s'accompagne d'une réflexion. Les deux plans temporels (les actions au passé; la charnière " je me rappelle " et les digressions étant relatives au moment de la narration) s'entremêlent à l'image de ce qui a lieu dans la conscience, d'où la diminution de la ponctuation et la non distinction entre le récit des événements et celui des paroles ("maintenant" marque le relais d'un moment par un autre: le personnage revoit tel moment, puis tel autre . Les deux points séparent deux évocations en nous indiquant que, malgré se suivre chronologiquement, elles ne sont pas liées dans la mémoire du héros.) L'évocation exhibe d'ailleurs l'imprécision caractéristique de la focalisation interne : la perception difficile axée surtout sur les sensations (visuelles spécialement : "taches de couleur des chevaux", le portrait du capitaine fait à l'aide des notes de couleur et des gestes; ainsi que d'autres sensations, comme, par exemple, le froid, le bruit, le rougissement, la distanciation éprouvée

(1) Cf. supra, p. 326-328.

par le personnage). La focalisation et la structure (en apparence) tâtonnante des phrases, comme si la pensée nous était livrée à l'état pur, font ressortir l'émotivité du récit; émotivité accrue par l'accumulation des suppositions avancées (1) et des périphrases ("quelque chose comme un sourire...") à la place du terme exact (qui apparaît quelques lignes plus bas). Mais ces hypothèses et ces détours ont encore une autre fonction, celle de contribuer à la progression du récit le faisant dériver vers un autre aspect: le portrait du capitaine. Portrait établi par l'association des signifiants (2), l'homonymie ("cousin"), la polysémie ("vierge"), et par connotation, puisque ce portrait, en définitive, est compris au fur et à mesure de sa lecture : ainsi nous apprenons par la suite que les "nobliaux" sont d'un pays réputé pour ses haras, que les cavaliers sont une tradition dans la famille, dont les hommes rassemblent des "étalons" et les femmes des "juments", ce qui explique la nuance péjorative du terme " nobliaux " .

- (1) "Mais sans doute lui était-il impossible, non d'être aimable (il désirait certainement l'être) mais de supprimer cette distance "; " sans doute..."; " alors peut-être prétendait-il..." ; " mais dans son esprit je suppose..." ; " il devait faire quelque chose comme environ ...".
- (2) "Tannée" peut amener " Tarn " ; "air et mate " , "Martel" , "Cousine La Vierge " , "cousin, moustique"...

D'autre part un des ancêtres du capitaine s'était tué à cause de l'infidélité de sa femme (d'où l'allusion " Sa Cousine la Vierge "), lui-même va se tuer à cause de Corinne, et nous lisons quelques lignes plus bas à propos d'elle " vierge, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus ". La dérision du personnage ainsi que le thème Eros-Thanatos se trouvent posés depuis le commencement du roman. Mais pour éviter l'incompréhension du lecteur et son désarroi lors de la lecture de ces premières lignes, l'humour (cousin = moustique) et les tournures orales (la fonction phatique) rétablissent le contact . Il n'empêche que l'attention du lecteur porte désormais sur le travail du texte, c'est-à-dire la fonction poétique. L'analepse qui évoque Cerbère, le chien gardien des portes de l'Enfer, pourrait être une simple exagération affective, mais par la suite nous remarquons la fonction thématique de l'hyperbole dans le roman; de même la mise en relief d'un détail anecdotique, la boue (et sa reprise insistante), n'obéit point à des questions uniquement d'ambiance, mais nous ramène à la rêverie pétrifiante (" les empreintes... aussi dures que de la pierre ") et au thème de la mort (1): l'ambiance

(1) Cf. p. 27: " ce qui avait été un cheval (...) recouvert d'une boue liquide (...) comme si la terre avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle", et p. 242 : " non plus viande puante, mais assimilé par la terre (...) retourné, donc, à l'état de chaux friable, de fossiles, ce qu'il était (...) lui-même en passe de devenir ".

qui semblait évoquée en toile de fond (la description à l'imparfait, tandis que les actions se détachent au passé simple; la place même de la description -au début et à la fin- en guise d'encadrement classique des actions) se charge de symbolisme. La fonction poétique devient de beaucoup la plus importante, le récit se constituant sur l'axe syntagmatique par les associations, les reprises et les parallélismes; et sur l'axe paradigmatique au moyen de la connotation.

Le récit à la troisième personne présente dans les romans d'action et les romans nouveaux la même structure (discours commentatif à fonction poétique dominante): le Narrateur reprend le récit du personnage, l'explique de façon également imprécise, ce dont témoigne le recours au discours commentatif fortement évaluatif. Le récit repose sur les aléas de la parole, récit oral en quelque sorte (d'où la quantité de personnages qui se racontent à un interlocuteur: mise en abyme du travail du Narrateur): digressions, divagations, illustrations, ressassement font dériver constamment le récit. Il est vrai que le langage sert de " moteur " dans le fonctionnement de la mémoire et de l'inconscient, mais il n'est pas moins vrai qu'ici le champ mémoriel constitue l'alibi justifiant l'exploitation des ressources de l'écriture. Diégésis et mimésis se confondent (pensons à l'ex-étudiant de Le Palace qui tantôt "voit" avec la perspective nécessaire son "double", tantôt il abolit l'écart temporel), d'où le choix exclusif de la première personne dans Histoire, roman sans perspective où histoire(s) et narration sont simultanées.

Dans tous ces romans nous ne pouvons distinguer l'espace mental de la parole ni de la rédaction en cours; ni découvrir non plus la situation précise de l'instance narrative... tout ceci rend la lecture scrupuleuse, attentive aux indices fournis et aux transformations incessantes qui s'opèrent. Ce manque de formule unitaire de l'énonciation (même dans Histoire la voix du "je" et celle de l'oncle Charles se confondent), la confusion des temps narratifs, les récits qui s'emboîtent laissent place dans les romans textuels à l'extinction du sujet, à l'impersonnalité du récit ("on peut voir", "le regard découvre", l'emploi du passif) et à l'intemporalité (le présent omnitemporel); la fonction référentielle est privilégiée, avec, en même temps, la fonction poétique (l'association des signifiés et des signifiants, la connotation thématique) (1).

(1) Cf. la citation "textuelle" des Corps conducteurs, supra. p. 473-474.

2. 2

PROCÉDÉS DE DESCRIPTION

2. 2 - 1 CARACTÉRISTIQUES

L'étude de la progression du récit, de sa durée et de ses relations de fréquence relève de la syntagmatique; la description, par la façon de s'insérer dans un ensemble textuel plus vaste (une description majeure ou le récit proprement dit) ainsi que par son organisation interne, participe autant de la syntagmatique que de la paradigmatic. Axée de préférence chez Simon sur la logique verbale - ce que la représentation a de probant pour le lecteur tient au caractère associatif des mots et à leur prévisibilité - la description renvoie par métaphore ou par métonymie à un thème et en vient à composer une véritable structure thématique.

2. 2. 1 - 1 THÉMATIQUE VIDE

La description, pour justifier son insertion

dans un moment concret du récit, se caractérise par une série de procédés qui s'appellent les uns les autres en cascade, sorte de remplissage que l'écrivain réaliste parachève à seules fins de vraisemblance ou de motivation : pour introduire la description il faut introduire un personnage qui devra regarder l'objet, le décor ou le paysage; il faut mentionner les raisons qui le poussent à s'attarder dans sa contemplation ; mais aussi l'existence d'un milieu transparent qui facilite l'observation etc. etc.. La thématique-vidé propre à un discours descriptif réaliste se compose des personnages-types et des motivations psychologiques; l'ensemble sert de signe démarcatif introducteur et conclusif de la description. Chez Simon nous relevons maintes descriptions prises en charge par les personnages. Les scènes se multiplient nous présentant le personnage en pleine activité réflexive qui de temps à autre s'abstrait de ce qui constitue l'intrigue elle-même et s'oublie au spectacle qui se déroule devant ses yeux. Dans Le Tricheur Catherine scrute l'horizon en attendant la rentrée de sa fille; Gauthier parcourt en vélo la longue distance qui sépare le village de sa demeure, la contemplation du paysage l'aide dans ses méditations " philosophiques "; Louis assis dans une clairière du bois du haut duquel il aperçoit la route, les prés, le fleuve, pense à quitter Belle pour toujours;

dans Le Vent Montès passe et repasse en plein vent dans les quartiers des gitans de Perpignan, s'attarde en mordillant des biscuits sur tous les bancs de la place, devient spectateur et spectacle à voir, comme le malade dans Les Corps Conducteurs obligé de s'asseoir tous les cent mètres pour reprendre haleine et qui contemple dans son oisiveté forcée, la rue; ou, dans ce même roman, l'écrivain limité à regarder les gesticulations des congressistes faute de l'énergie et de l'intérêt pour y participer; dans Le Palace l'ex-étudiant regarde voltiger les pigeons autour de lui, avec les gens et les tramways... Les personnages sont assis ou accoudés à une fenêtre (Belle dans Le Tricheur; le soldat dans Leçon de Choses; les narrateurs respectifs de La Corde Raide, d'Histoire et de La Bataille de Pharsale); ou dans des cabines téléphoniques vitrées (Le Sacre du Printemps, Gulliver, La Bataille de Pharsale); ou voyagent en train ou en voiture (Le Palace, Histoire, La Bataille de Pharsale) ou à cheval (La Route des Flandres). D'autre fois, le personnage surprend à moitié une conversation à travers une porte entrouverte (Bernard dans Le Sacre du Printemps), ou derrière une cloison (Louise dans L'Herbe), ou voit l'espace d'une seconde une image qui se fixe sur sa rétine pour toujours (Georges voit une femme derrière un rideau dans La Route des Flandres, l'ex-étudiant de Le Palace a une vision fantasmagorique; Georges continue à voir scintiller devant ses yeux l'épée

de Reixach). En vérité cette thématique vide fonde la totalité des scènes simoniennes et ce qui est à signaler c'est la façon comment l'écrivain dé-réalise progressivement tout cet "appareil d'authentification" et livre ses personnages à des jeux de suppositions (le protagoniste d'Histoire pendant son attente dans une banque nous décrit les ombres déformées qu'il voit derrière la porte vitrée; Louise, en contemplant son image dans le miroir, " voit " l'image de Sabine en train de boire en cachette, ou n'a plus besoin de regarder pour revoir le train de sept heures arrêté à la gare comme d'habitude..) mais, spécialement, les personnages simoniens scrutent les photographies de l'album familial (L'Herbe, Histoire, La Bataille de Pharsale), les tableaux des ancêtres (La Route des Flandres), ou rêvent sur des cartes postales (Histoire, La Bataille de Pharsale, Triptyque), ou sur des affiches (Le Palace, Triptyque), ou sur des illustrations des boîtes à cigares ou sur des livres (Histoire, Les Corps Conducteurs, Leçon de Choses). De la même façon que la situation décrite glisse du perçu au carrément imaginé, le spectacle prend le pas sur le personnage qui regarde : d'abord, ce n'est qu'un renversement d'ordre, l'objet étant présenté bien avant celui qui le perçoit (pensons surtout à la scène de l'inventaire qui ouvre Le Palace, dont le " pigeon " réapparaît à plusieurs reprises dans

La Bataille de Pharsale; ou à la description du cabinet du médecin dans Les Corps Conducteurs); ensuite le spectacle se déroule devant les yeux du Narrateur et du lecteur comme si nous assistions, ensemble, à une projection cinématographique : à partir du gros plan pris du détail " on peut voir " des larges panoramas perçus du haut d'une fenêtre, d'une porte entrouverte (Triptyque, Leçon de Choses); les scènes de remplissage faisant partie du spectacle contemplé (le soldat qui guette l'arrivée de l'ennemi, les vacanciers qui se baladent...), image fixe à laquelle le Narrateur ajoute le mouvement, comme les procédés d'animation qui caractérisent l'élaboration des films de dessins animés.

Ces scènes où le personnage apparaît, en même temps, en-train-de-regarder et regardé-à-son-tour (tantôt il surprend son propre reflet dans un miroir; tantôt sa conduite bizarre attire la curiosité d'autrui, ou il n'est qu'une figure représentée dans une peinture, une carte...), alternant avec d'autres scènes, également tirées du discours descriptif " réaliste ", où le personnage " informé " renseigne celui qui le questionne: d'où les inventaires qui se dressent de la vie des personnages : Louise raconte la vie de Marie à son ami; le beau-père de Bernard raconte la sienne à sa femme; Georges, Iglésias, Blum font de même ; les bavardages de Sabine sur les origines de la famille ;

les commérages de toute une ville à propos de Montès; le récit que l'homme-fusil fait à l'étudiant; le dialogue - vite transformé en monologue - des maçons dans Leçon de choses. Nous pouvons considérer des variations sur le même procédé la plupart des récits secondaires, les mises en abyme thématiques et la propre activité de remémoration des personnages (notamment dans Le Tricheur, La Corde Raide, L'Herbe et Histoire) qui nous renseignent sur l'histoire du héros et de sa famille.

Un troisième type de scène est mis en oeuvre dans les romans textuels : les personnages agissent sur l'objet à décrire; le texte passe en revue les détails du décor ou les outils au fur et à mesure que le personnage accomplit son travail: par exemple, dans Leçon de choses, les soldats qui manipulent leurs armes, ou les maçons en train de bâtir une maison; dans Triptyque, les enfants qui recollent les morceaux de film, mise en abyme, du reste, du travail de composition de l'écrivain. La description, dans ce cas, est donc pré-organisée, "proche du mode d'emploi technologique correspondant" (1).

Du point de vue syntagmatique, ces scènes se placent traditionnellement au début du roman ou de la séquence pour donner d'emblée au lecteur l'information nécessaire sur les décors et les milieux dans lesquels se déroule l'

(1) Ph. Hamon, "Qu'est-ce qu'une description ? " op. cit. p. 471. Le début de l'"histoire" des maçons en train de construire une maison (Leçon de Choses) est tiré d'ouvrage qui apprend aux enfants comment le faire.

action. Simon accorde toujours une grande importance à ses premières pages d'ouverture, et tout spécialement dans ses romans textuels où la description première contient des nombreux indices qui annoncent l'axe thématique conducteur du récit.

2. 2. 1 - 2 LE DISCOURS DESCRIPTIF

Une première constatation s'impose : la difficulté que nous éprouvons à cerner d'une manière précise l'espace de la description dans ce type de narration qui estompe toute délimitation entre récit et description; cependant selon ce que nous avons indiqué auparavant (1), la description résulte de la conjonction d'un personnage avec un spectacle, notion générale que nous employons puisqu'elle recouvre les portraits des personnages, la description de l'espace (paysage, décor), celle des objets et des actions. En dépit du foisonnement des images et de la richesse lexicale et figurative propre à Claude Simon, nous pouvons considérer un fonctionnement interne assez systématique qui obéit à des motivations thématiques : nous y retrouvons l'usage généralisé des associations par analogie des mots et des images, caractéristique principale du récit simonien, bien que certains procédés nous rappellent l'esthétique baroque; en tout cas nous nous éloignons de l'enchaînement logique et prévisible des images.

(1) cf. supra : " Récit et Description " (p. 162-175)

Nous distinguons, d'abord, deux catégories de spectacles :

- le spectacle - vision, lié à la conscience imageante du personnage (donc à la focalisation interne et à la phénoménologie), mêlé aux problèmes de perception ceux de la rêverie et du souvenir.
- le spectacle - projection, lié à la focalisation externe, établit un réseau de relations grâce auquel tout élément (mot, image) entre en rapport avec l'ensemble, en un complexe système fait de différences et d'équivalences. Les images subissent des montages différents (comme les films) l'écriture se donne elle-même à voir, en spectacle.

Aussi bien dans la première catégorie que dans la seconde, nous avons l'impression de nous trouver " devant la chose même " si vive est la description, l'hypotypose(1) s'accuse par l'accumulation des tournures du genre " je pouvais voir ", et " il me semblait voir cela " propres à la focalisation interne; mais s'accuse davantage par la focalisation externe qui nous rend présentifié le

(1) Fontanier po. cit. p. 390 : " L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau ou même une scène vivante "

spectacle dans lequel plonge directement le narrateur, de même que le lecteur.

- Le portrait, chez Simon, s'établit par polysémie, et par accumulation. Par exemple, voici le portrait que fait Georges de son ami Iglésia :

" je pouvais voir son grand nez, sa tête penchée comme si elle était entraînée vers le bas par le poids de cette espèce de bec, de truc postiche carnavalesque comme rajouté en avant de sa figure en lame de couteau telle qu'on n'en fabrique sans doute plus depuis les spadassins de la Renaissance italienne enveloppés dans leur capes d'assassins laissant juste dépasser ce nez proéminent d'aigle lui donnant cet air à la fois terrible et malheureux d'oiseau affligé de ... Où avais-je lu cette histoire dans Kipling je crois ce conte sinon où, de cet animal affligé d'un bec, d'un tarin, " va te faire tarauder l'oignon " disait-il " (La Route des Flandres, p. 45)

En suivant les formules d'analyse pour la description de Philippe Hamon (1) nous avons un personnage (Georges), une forme ("voir") un thème introducteur (le nez d' Iglésia) qui déclenche l'apparition d'une série de sous-thèmes : d'une nomenclature ("tête", "air") dont les unités constitutives sont en relation métonymique d'in -

(1) cf. supra, p. 162-175.

clusion; mais chaque sous-thème donne lieu à une expansion prédicative qualificative qui s'éloigne progressivement de la prévisibilité stéréotypée et fait dériver finalement la nomenclature vers le jeu verbal. ("nez", "bec", "tarin", "tarauder" ...).

TH - I (le nez d'Iglésia)

N — PR

tête — penchée, comme si elle était entraînée vers le bas
par le poids

cette espèce de bec

truc postiche

carnavalesque, comme rajouté en avant

figure — en lame de couteau, telle qu'on n'en fabrique
plus depuis les spadassins de la
Renaissance (...) capes d'assassins

nez — proéminent d'aigle

air — à la fois terrible et malheureux d'oiseau affligé

oiseau — conte de Kipling

bec

tarin — tarauder

Le " nez auilin " d'Iglésia est décrit par approximation, en évitant la dénomination précise, cependant la périphrase met rapidement en évidence ce qui l'inspire (la langue, par dérivation, parle de " nez en bec d'aigle "). Nous pouvons distinguer aisément deux plans dans ce déve -

loppement descriptif :

a) Focalisée sur le personnage, la description a recours aux images et aux expressions populaires ("espèce de bec", "nez proéminent d'aigle", "tarin") ce qui demeure dans le champ du stéréotypé. Par allitération, "tarin" amène "ta-rauder", comme expansion prédicative fonctionnelle. Nous passons ainsi de l'ordre des apparences à l'ordre du faire (en ce cas précis, du dire). Nous pouvons retrouver d'ailleurs un écho lointain de la physiognomonie si caractéristique de Balzac (1).

b) En continuant le recours à l'expression stéréotypée ("figure en lame de couteau"), la description amplifie le comparant par association d'idées et de sons; " lame " suggère " lame d'épée " donc " spadassins "; l'allitération suggère " assassins ", qui vient renforcer le sens

(1) Balzac, dans ses descriptions, adopte la perspective des correspondances de Swedenborg, qui affirme : "le rapport ou correspondance se voit clairement sur la Pysionomie des hommes qui ne se sont pas fait une étude de masquer leur visage, et même sur la face de ces derniers, quand on se donne la peine de les étudier . Toutes les passions et affections de l'âme s'y peignent au naturel, de là est venu l'usage de dire que la face est le miroir de l'âme. C'est comme si l'on disait que son monde naturel est à l'image de son monde spirituel", Pensées, 1670, éditions Havet, art. XVII, n° 1; cité par Henri Morier, article " Correspondances ", Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F. 1975, p. 313.

d' " aigle " (oiseau rapace) et explique " l'air terrible ". Par polysémie " tarin " indique " passereau ", l'antithèse annule tout l'effet " terrible " inspiré par l'évocation de l'oiseau rapace; de là le côté "malheureux" qui dicte sans doute ensuite " affligé ". Iglésia est rapproché aussi bien du héros romantique du roman d'aventures que du monde fabuleux du conte. L'antithèse souligne spécialement la caractéristique irréaliste du personnage, créature de fiction.

D'autre part, au fur et à mesure que le récit avance nous allons retrouver d'autres descriptions d'Iglésia qui, en insistant sur les mêmes aspects, vont renforcer sa caractérisation (son image). Par exemple, nous savons que la tête d'Iglésia est " penchée ", seulement rien ne nous indique pourquoi (la comparaison hypothétique nous renseigne sur l'effet de la vision , non sur sa vraie cause : " comme si elle était entraînée vers le bas par le poids de cette espèce de bec "); quelques pages plus loin, nous lisons l'explication " réelle ", qui ajoute, cependant, une nouvelle expansion qualificative :

" lui avec son masque de carnaval italien, sa peau jaune, son visage osseux, ascétique, son nez en coupe-vent, ses gros yeux globuleux, son air passif (pensif), réfléchi et souffreteux (apparence peut-être accusée par ce port de tête particulier aux jockeys, le col officier de la casaque sous lequel est noué un mouchoir qui

ressemble à un pansement leur engonçant le cou, lui donnant cette raideur, la tête projetée en avant comme quelqu'un qui souffre d'abcès à la nuque ou de furonculose) " (ibid, p. 48)

Le portrait physique et moral d'Iglésia se forme donc aussi bien par accumulation, répétition et antithèse (en même temps qu'Iglésia est présenté avec un air maladif, la figure de Corinne se dresse devant lui débordante de vie), que par association d'idées, d'images et de mots. Toujours au moyen du bestiaire, Iglésia nous donne l'impression à la fois d'un pauvre individu (dans la langue familiale "oiseau" indique "individu"), fidèle (" comme un chien ") à son capitaine et de personnage littéraire (dépourvu par conséquent de tout "réalisme"). Nous retrouvons le même système de description à propos du capitaine de Reixach (à l'air plutôt chevalin (1).

Voyons à présent le portrait que le narrateur fait de sa mère en Histoire :

" le monde bigarré (des cartes postales) (...) faisant intrusion, insolite (...) dans cette forteresse inviolée de respectabilité et de décence dont elle... (elle pareille - avec son corps caché sous les rigides baleines des corsets, les rigides et bruissantes jupes, son visage serein enduit de décentes crèmes et de décentes voiles de poudre - à l'un de ces hauts murs nus, impé-

(1) Cf. La Route des Flandres, p. 11-13.

nétrables, hautains, secrets, dont seuls dépassent les sommets de touffes de lauriers ou de camélias aux inviolables fleurs immobiles dans les sombres et rigides verdure et derrière lesquels on entend (on croit entendre) comme des bruits de jets d'eau des chants d'oiseaux... semblait être 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, défendue par rien d'autre (pas de coulevrines aux meurtrières, pas de garnison, pas d'archers, pas de père noble, pas de frère sourcilleux) que par une formidable inamovibilité, patience, qui lui faisaient (avaient fait) accueillir l'amour ou plutôt l'embrasser, l'absorber, l'intégrer comme et sur le même plan que ces autres choses qui étaient siennes depuis toujours (ses sentiments pour sa mère, son frère ou ses cousins) ou qu'elle avait fait siennes dans le courant de son existence (les amitiés qu'elle avait nouées), attendant (et conservant, les rangeant indistinctement dans le même tiroir de son secrétaire ou de sa commode) les cartes venues d'Asie ou d'Afrique de la même façon et avec la même apparente tranquillité que celles envoyées par des parents ou des amies " .
(p. 22 - 23)

Loin des possibilités offertes par la polysémie et l'ambiguïté du langage, cette description s'inspire directement de la topique : comparer la dureté de la femme à celle de la pierre, topique qui s'intègre, du reste, dans la thématique générale (la rêverie pétrifiante transforme l'image de vie - la mère - en image de mort, ce qui nous ramène au conflit Eros et Thanatos). Nous retrouvons la référence au monde de la littérature qui dé-réalise

le personnage (une ironisation sur le pétrarquisme, peut-être ?) et le même mouvement du dehors (l'apparence physique) au dedans (l'intériorité, le trait de caractère) que nous avons vu à propos du portrait d'Iglésia. La description repose sur l'antithèse " monde bigarré / forteresse inviolée " dont la violence (propre à l'assaut d'une forteresse, et caractéristique chez Simon de l'amour) sera neutralisée à la fin. La mère, encore jeune fille (TH-I), est désignée par une métaphore elliptique: "forteresse", explicitée par la suite au moyen d'une métaphore filée, tandis que la parenthèse sert à développer par la comparaison (" elle pareille à ...") le complément de "forteresse", c'est-à-dire " de respectabilité et de décence " : nous songeons au jardin défendu évoqué, par exemple, dans Le Roman de la Rose , tout en pensant aussi à la vie cachée que "l'on croit" doit exister derrière l'indifférence du personnage. Les parenthèses apportent toujours chez Simon une information décisive pour la compréhension de l'ensemble. La métaphore filée constitue, outre l'expansion du comparant " forteresse " (en gradation: "donjon- remparts-fossés- murailles-pierres inamovibles"), une périphrase qui fait allusion à une situation typique théâtrale ("père noble", "frère sourcilleux") . Le trait de caractère s'hyperbolise et se déréalise en même temps. D'autre part, l'intrusion "du monde bigarré " et de l'amour est assimilée en quelque sorte, donc neutralisée : remarquons l'accumulation des synonymes et leur gradation ("accueillir- embrasser- absorber- intégrer- faire siennes") qui nous font sentir le parallélisme profond qui existe entre la Femme et la Terre. Dans

La Route des Flandres nous lisons à propos du cheval mort :

" la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile - comme si la terre avait commencé à la digérer (...) - et retournait maintenant à la terre originelle " (p. 105)

Nous reviendrons sur ce parallélisme et l'association amour-mort qu'il implique (1). Retenons de ce portrait-type de la "mère" du héros (avec un certain goût de profanation qui caractérise spécialement Le Tricheur et Histoire) son caractère à la fois mythique et agressif. Nous retrouvons d'autres "mères" dans les romans de Simon qui participent de ces mêmes caractéristiques archétypiques. Par exemple, dans Le Vent, Hélène, la cousine-rangée de Montès, mère de quatre enfants, est comparée à la statue de Junon :

" cette Hélène, je cherche à l'imaginer (...) semblable à quelque personnage shakespearien ou plutôt à cette stupide et aveugle déesse de la tragédie grecque, avec son visage serein, régulier, aussi paisible, aussi imperturbable (...) que celui de ces statues aux yeux dépourvus de pupilles, de regard : parfaitement calme, donc, apparemment vide de tout sentiment, de toute émotion et même de tout intérêt " (Le Vent, p. 163-164).

Un regard sans pupilles, un regard fixe (pensons à Huis-clos , et à toute la thématique-cléf de l'existentialisme) que le héros craint toujours. Nous retrouvons le même type de description (femme-mythe... littéraire) à propos d'

(1) Cf. infra chap. 3.2-2

Eliane (Gulliver), de Véra (La Corde raide), de la mère de Bernard (Le Sacre du Printemps); même Corinne, qui symbolise la chair par dessus-tout, participe de cette passivité agressive:

" et elle continuant toujours à le dévisager comme si elle le regardait à travers une plaque de verre, comme si elle se trouvait de l'autre côté d'une paroi transparente mais aussi dure, aussi impossible à traverser que du verre, quoique apparemment aussi invisible et derrière laquelle, depuis qu'il était là, elle se serait tenue à l'abri ou plutôt hors d'atteinte (...), elle continuait à l'examiner avec cette espèce de curiosité ennuyée, patiente, polie et parfois quelque chose (non pas de l'effroi, mais comme une discrète et insolente méfiance aux aguets, comme ce qui aiguise, insaisissable, le regard indifférent des chats) quelque chose de furtif, d'aigu, foudroyant passant dans ses yeux, et aussitôt éteint, le visage inaltérable, ce masque régulier, serein, magnifique et vide " Comme ces statues, pensa-t-il. Mais peut-être n'est-elle rien d'autre, ne faut-il rien lui demander de plus que ce que l'on demande à du marbre, à la pierre, au bronze : seulement de se laisser regarder et toucher " (La Route des Flandres, p. 230-231).

Un masque de vertu qui ne parvient jamais à dissimuler les yeux aux aguets, comme les yeux "fureteurs rapides ne manquant rien évaluant " de l'antiquaire d'Histoire:

" A la fin elle réussit à les maîtriser (...) à peu près comme on maintient de force un chat à côté d'un tas de mou en l'empêchant d'y toucher non pas furieux, indignés mais au-delà de la fureur de l'indignation totalement ahuris (...)

ses mains l'une dégantée jouant ouvrant et refermant le fermoir de l'énorme sac en cuir noir à peu près de la taille d'une valise posé sur ses genoux (...) la voix mondaine disant (...) Pensant que peut-être elle resterait quand même là faute d'un sac assez grand pour pouvoir y mettre aussi le tapis la console et les fauteuils Me demandant si le risque n'était pas de retrouver le salon vidé nu tableaux (...) compris plusieurs de ces petits tas de sciure de bois mâché à la place de chaque meuble et elle tapie dans un coin : énorme comme une de ces araignées dévoreuses dans ce sombre costume de veuve (...) qu'elle s'était composé finissant de digérer ventre et sac distendus à craquer repue les yeux enfin mi-clos essuyant sur les lèvres d'une grumeleuse langue les dernières traces couleur safran de poudre de bois " (P. 247-249)

Les femmes veuves dévorent quand même meubles ou pâtisseries, les vieilles dames d'Histoire deviennent encore plus agressives aux yeux du héros- enfant (telles que les oiseaux mangeurs de viande du lac Stymphale) :

" elles, leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants derrière les voilettes entre les rapides battements de paupières bleuies (...) semblables à ces membranes plissées glissant sur les pupilles immobiles des reptiles, leurs sombres et luisantes toques de plumes traversées par ces longues aiguilles aux pointes aiguës, déchirantes, comme les becs (...) et jusqu'à ces ténébreux bijoux (...) dont le nom (jais) évoquait phonétiquement celui d'un oiseau, ces rubans, ces colliers de chien dissimulant leurs cous ridés, ces rigides titres de noblesse que dans mon esprit d'enfant semblaient inséparables des vieilles chairs jaunies, des voix dolentes, de même que leurs noms de places fortes (...) barbares, dérisoires, comme si quelque divinité facétieuse et macabre avait condamné les lointains conquérants wisigoths aux lourdes épées, aux armures de fer, à

se survivre sans fin sous les espèces d'ombres séniles et outragées appuyées sur des cannes d'ébène et enveloppées de crêpe Georgette (...) assemblée non pas à vrai dire de momies, car presque toutes (...) étaient plutôt légèrement obèses, mais d'ombres falotes, flasques (étoffes, chairs) attendant la mort (...) semblables à ces molles pâtisseries qu'elles engloutissaient (...) leurs lèvres bleuâtres où restait accroché un peu de ce sucre pâtissier poudreux, et parfois le furtif passage d'une langue entr'aperçue, grisâtre, grumeleuse et, aurait-on dit, adhésive comme celles de ces animaux insectivores, voraces, impassibles et précis, happant mouches et fourmis " (p. 13-16)

Le recours au bestiaire permet de rendre visible la mutation que les corps subissent avec le temps (et la décadence de l'Histoire, aussi), mais le bestiaire féminin est essentiellement dynamique par opposition à celui des hommes. Femmes-oiseaux, femmes-araignées, femmes-reptiles, femmes-insectes, autrement dit: des becs, des langues, des ventouses qui déchirent, broyent, sucent. Malgré l'âge la femme ne perd jamais sa volonté d'agression: les voix sont toujours criardes (le caquetage de Sabine, le jacassement des vieilles dames...); leurs profils sont, à cause de la maladie, en lame de couteau; leurs doigts trop pleins de bijoux éclatants, leurs parures aux couleurs étincelantes:

" immobilisée dans sa posture théâtrale de vieille diva, attendant (...) vieille Walkyrie scintillante de pierreries (...) Madame Butterfly dans son kimono chatoyant, avec son masque ravagé, ravalé " (L'Herbe, p. 170)

Les portraits de ces vieilles "reines de tragédie" nous

rappellent le style de Lautréamont, bien sûr ! En tout cas nous ne bougeons jamais du "milieu" littéraire ou artistique en général.

La femme dans la plénitude de son âge est évoquée toujours au moyen de l'hyperbolisation de sa fonction fécondante et destructrice en même temps (d'où son parallélisme avec la Terre ou la Mer) :

" ce sixième sens que la peureuse superstition masculine leur attribue, comme si pour engendrer ou susciter le mal il leur suffisait d'exister sans qu'elles aient même à se donner la peine d'agir ou de bouger : seulement de se contenter de se tenir, patientes et attentives, dans l'éternelle position de la montagnaise mère du monde, de l'éternelle putain -Déméter ou Dalilah- avec, ouvert au centre d'elles, ce piège, cette bouche avide et ténébreuse où, de génération en génération, la moutonnière troupe des mâles vient s'engloutir et se perdre "
(Le Vent, p. 163)

L'homme, "moutonnière troupe des mâles", est évoqué au moyen d'un bestiaire passif, dérisoire, qui représente tantôt son aspect physique (Iglésias- oiseau; Reixach-étalon) qu'un trait de caractère(le vieillard-tortue, d'Histoire). Mais nous sommes plus proches des métamorphoses de Kafka: Pierre, le père de Georges, nous rappelle le Grégoire de La Métamorphose aux gestes si lents:

" 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 " (L'Herbe, p. 143)

La lenteur caractérise les réactions des personnages masculins, jeunes (Montès) ou moins jeunes, comme s'ils traînaient depuis toujours leur "poids de matière morte " . L'hyperbolisation du ralentissement masculin ne fait qu'accentuer davantage le dynamisme féminin. En revanche, le héros rêve à une femme-sexe qui puisse "être goûté, connu et possédé par la langue, la bouche, la déglutition ", femme-hostie, femme-bonbon :

" Et cherchant (Georges) à imaginer cela (...) elle dans une de ces robes de voile multicolores et transparentes dans le contrejour (...) son corps dessiné à l'intérieur en transparence (la fourche de ses jambes) par les rayons du soleil et se détachant nettement, comme si elle était nue, en rouge foncé (...) de sorte qu'elle faisait penser à quelque chose comme un de ces sucres d'orge (et sirop, et orgeat, des mots aussi pour elle, pour cela) de ces sucreries enveloppées de papier cellophane aux teintes acides (papiers dont le froissement cristallin, la couleur seule, la matière même (...) provoque déjà les réflexes psychologiques) " (La Route des Flandres , p 49.)

" Mais peut-être cela aussi l'avait-il inventé, c'est-à-dire la couleur, ce rouge acide, peut-être simplement parce qu'elle était quelque chose à quoi pensait non son esprit, mais ses lèvres, sa bouche, peut-être à cause de son nom, parce que "Corinne" faisait penser à "corail"...? (La Route des Flandres, p. 234)

Corinne, l'antithèse de la femme-statue:

" une de ces espèces de robes violentes, non pas agressives mais en quelque sorte agressée, c'est-à-dire dont la fragilité, l'inconsistance, les dimensions exiguës donnaient l'impression qu'on en avait déjà arraché la moitié et que le peu qui restait encore ne tenait guère que par quelque chose comme un fil, et plus indécente qu'une chemise de nuit (ou plutôt qui sur toute autre femme eût été indécente mais qui, sur elle, était quelque chose d'au-delà de l'indécence, c'est-à-dire supprimant, privant de sens toute idée de décence ou d'indécence) " (La Route des Flandres, p. 147)

A noter le polyptote " agressive / agressée " qui distingue l'agressivité du corps de Corinne de l'agressivité des robes de la vieille reine de tragédie, Sabine.

Corinne , en principe imaginée, " quelque chose sans plus d'épaisseur, ni de réalité ni d'existence " à partir du désir érotique du héros :

" l'idée lui en étant sans doute venue à la lecture d'une de ces revues, un de ces magazines où les femmes en papier glacé ont l'air d'espèces d'oiseaux, de longilignes échassiers, d'autruches, qui lui permet non seulement de digérer mais de faire siennes les misogyniques et haineuses inventions d'un modéliste, mais encore de les reconvertir, en quelque sorte, en sens inverse : non plus sophistiquée, plate et glacée, mais cette assimilation de la soie, du cuir, des bijoux, à la tendre et duveteuse chair, de sorte que le cuir, la froide soie, les durs bijoux semblent devenir eux-mêmes quelque chose de tiède, de tendre, de vivant " (La Route des Flandres , p. 138)

déborde, en réalité, le désir de Georges ou de Bernard (1); elle porte au paroxysme l'appétit sexuel de Belle (Le Trieur) ou de Cécile (la cousine non-rangée de Montès, dans Le Vent) : elle se fait dévorante comme la Pasiphaé de la mythologie (La Bataille de Pharsale (2), ou véritable parodie féminine de l'Ane d'Or, dans La Route des Flandres :

" c' était elle qui écartait les cuisses chevauchait, tous deux chevauchant (ou plutôt qui avaient été chevauchés par) la même houri la même haletante hoquetante haquenée " (p. 296)

La série des portraits s'achève avec l'image du couple. Un procédé aussi chère à Simon que le bestiaire, pour rendre visible l'action du temps, est le recours à la photographie comme témoignage objectif de l'" érosion " du temps:

" Et entre temps (...) Pierre et Sabine avaient continué de vieillir (...) de plus en plus érodés par le temps (temps au passage ou du moins aux effets non pas réguliers comme tendait à le faire croire le balancier de la pendule du salon), temps donc allant s'accélération, de sorte qu'une année de plus ne se mesurait pas dans les sillons des rides (...) par une profondeur, un affaissement égaux à ceux qui s'étaient produits pendant le cours des douze mois précédents, mais bien plutôt (les choses se passant, comme dans ces mouvements de terrains lentement et sournoisement minés, par

(1) Cf. Le Sacre du Printemps, p. 15 : " Un bâtard, lui, peut se dire enfant de l'amour et rêver sur son père, (...) rêver du père inconnu, de cette nuit, de l'étreinte sauvage, clandestine, où il fut conçu, du désir : elle s'ouvrant, recevant, éperdue, fille perdue, fille folle, balbutiant, gémissant ".

(2) Cf. p. 92-93.

des brusques à-coups) les chairs se désunissant pour ainsi dire, se ravinant, glissant par saccades, de sorte que ce n'était pas à la suite d'une imperceptible transformation modifiant par infinitésimales retouches leur aspect extérieur que le vieux couple était maintenant devenu ce qu'il était, mais par une suite de soudaines mutations, à la façon de ces acteurs de cinéma qu'une série de plans rapides présente sans transition à des stades successifs de grimage: brutales et furieuses altérations à partir de modèles initiaux vierges de toute flétrissure et même (tels qu'ils figuraient, lui et elle, sur cette photographie, le groupe pris quarante ans plus tôt, le jour de leur mariage) fades (...) le jeune homme svelte, presque maigre, efflanqué (...) qui était destiné à devenir (...) l'informe montagne de chair presque incapable de se mouvoir, et elle : un irréel, minuscule et précieux petit visage de porcelaine aux yeux en amande " (l'Herbe, p. 67-70)

Description organisée à partir du mot "érosion" et qui est au commencement de toute une série d'images (sorte de rêverie pétrifiante) caractéristiques de l'oeuvre de Simon. Nous y reviendrons par la suite.

Au moyen des portraits nous pouvons donc établir une typologie des personnages à fonction symbolique : la femme-agressive (personnification de l'Eros grec); l'homme-dérisoire (protagoniste de l'"Histoire-subie") ; le couple (ou les gens âgés) en décomposition (signes de la "Mort-en-marche") . Ironie et hyperbole vont de pair, avec, par dessus-tout, une dénonciation du personnage comme créature de fiction.

Nous retrouvons le même système descriptif à propos du paysage (toujours en décomposition), du décor (théâtrale) et des actions, qui se résument en trois expériences fondamentales de la vie (c'est-à-dire de la "Mort-en-marche" et de l'"Histoire-subie") : la guerre, l'agonie, le coït.

La guerre est tantôt blâmée (1), tantôt hyperbolisée (2) au moyen du recours à l'épopée grecque, ce qui la déréalise d'immédiat. L'agonie devient fabuleuse, comme celle de Marie, parfois mise en spectacle, comme l'enterrement du révolutionnaire à Barcelona (3); ou comique: celle de Wack, ou celle de Reixach et de son ancêtre, dans La Route C'est la description du coït qui est la plus travaillée: l'amour est décrit selon un procédé "organique" (qui implique hyperbole et dérision) ou selon un procédé " pétrifiant ". Dans La Route, par exemple, Georges mêle au souvenir de la guerre (il était couché dans un fossé herbeux) celui de sa nuit avec Corinne (4). La description associe les images empruntées au monde végétal et au monde animal. Le transfert d'une scène à l'autre se faisant à l'aide des glissements de sens des signifiants ("gland", "tige sortie de moi"), certains d'eux produisant un sens érotique non seulement en raison de leur charge connotative, mais du fait même de leur ambiguïté phonétique (" pissenlits "). La part d'animalité

(1) Cf. Le Palace, p. 9; voir supra, p. 333. D'autres descriptions dérisoires parsèment La Route, Histoire, La Bataille de Pharsale et Leçon de Choses. (2) La Route, p. 296; cf. supra p. 321. (3) Cf. le chap. "L'enterrement de Patroclo", dans Le Palace. (4) La Route, p. 255-314.

ressort dans tous les comportements sexuels évoqués (les amants deviennent des chiens; on y insiste sur les images tirées de l'Âne d'or ; dans d'autres romans se multiplient les scènes de violation). Chaque mot se charge de poids sensoriel (olfactif, visuel, tactile ou auditif), nous relevons même un vocabulaire "nutritif" ("se gorger de", " boire la buvant"...). Les situations érotiques sont dynamisées jusqu'au paroxysme : les sécretions " jaillissent ", " se répandent ", " coulent", " inondent "; le sang se précipite " dans les vaisseaux avec un bruit de cataracte " (1); une cuisse dressée offre l'abri d'une "montagne ". Mais l'hyperbolisation ne manque jamais de se terminer par une raillerie teintée souvent d'humour noir (l'amour est rapproché du catch; des scènes de bordel ...). L'érotique des romans textuels garde bien des traits "organiques", qu'elle combine avec un procédé inauguré dans La Bataille de Pharsale (2) : la substitution du dessin à la peinture "figurative", ce qui rend un effet de distanciation propre d'un côté à la thématique (le roman fait une place particulière aux inscriptions, aux bas-reliefs, à la statuaire, aux tableaux), de l'autre propre à l'abstraction qui entraîne la disparition du personnage protagoniste de l'univers du récit. Par conséquent les

(1) Cf. La Route, p. 283 : " se ruant, refluant en grondant dans nos membres, se précipitant à travers les ramifications compliquées de nos artères comment appelle-t-on cela mascaret je crois toutes les rivières se mettent à couler en sens inverse remontant vers leurs sources ". Dans L'Herbe et dans les Corps Conducteurs nous passons à la connivance cosmique. (2) Cf. p. 211-247.

images évoquant des sections, des tranchants, des structurations géométriques de toute sorte, si bien que la figure coïtale se dégage de "réalité" organique pour apparaître construite comme un groupe sculpté; la stylisation se précise dans les moindres détails anatomiques (" pointe en forme d'ogive "). Lorsque les amants sont surpris leur étreinte s'immobilise : " leurs deux corps restent ainsi, comme changés en pierre ". Finalement la scène entre dans l'espace de la représentation picturale, le texte se faisant la traduction du tableau : " une teinte d'un brun verdâtre, passée au lavis, ombre le ventre ", " cambrure du pied dont les orteils sont indiqués nerveusement par une série de petits arcs décroissants ", " modelé à la gouache blanche teintée de bleu " , etc..

Les romans textuels, dans le cadre d'une même thématique, modifient sensiblement les fonctions du langage descriptif, non sa valeur, qui devient de plus en plus abstraite et symbolique. D'autre part le spectacle-projection se transforme toujours en une traduction d'une peinture, cubiste, par exemple, dans ce portrait :

" l'appareil de projection vétuste fait soudain entendre un cliquetis anormal tandis que , sur l'écran, le visage collé au combiné passe par saccades d'une position à l'autre, comme une série de plans fixes, à partir de la position initiale de la tête vue d'abord presque de dos, puis en profil perdu, puis de profil, puis de trois quarts (...) le visage maintenant de face, la projection reprenant normalement " (Triptyque, p. 129)

Où le vocabulaire se fait presque technique; d'autres fois

la description est axée uniquement sur le contraste de couleurs (par exemple, les paysages de Leçon de Choses)

La structure narrative multiplie les scènes de remplissage en fonction de la description; elle développe même un type de héros abandonné à la réflexion (le personnage) ou à la rêverie avec les mots (le Narrateur) , mais l'emploi systématisé des scènes "réalistes" est constamment détourné au moyen de la référence aux arts de la représentation (littérature, d'abord, sculpture, peinture ou dessin - la photographie peut bien être considérée comme une variante). Le texte bascule entre l'objectivité et la subjectivité (le discours commentatif du personnage illustre, "anime", les photographies, les tableaux de famille...). Puis le texte devient une parodie de lui-même et se fait simple traduction d'une représentation d'un autre ordre. Aussi bien dans un cas que dans l'autre, le discours descriptif conserve sa valeur symbolique qui constitue une structure thématique caractéristique.

3 - LE RÉCIT MÉTAPHORIQUE

3. 1 - UN ORDRE NOUVEAU DU RÉCIT ?
DU RÉCIT MÉTONYMIQUE AU RÉCIT MÉTAPHORIQUE.
LE PARADOXE ANALOGIQUE.

Après avoir analysé en détail, un roman après l'autre, les procédés narratifs chez Claude Simon, nous pouvons sans doute parler d'un type de récit qui caractérise ses ouvrages et que nous dénommons à l'instar de R. Jakobson, le récit métaphorique (1).

Cependant, s'agit-il vraiment d'un ordre nouveau ? Nous avons signalé précédemment que Simon, loin de s'ériger en créateur de nouvelles formes de récit, est, à notre avis, un suiveur ... bien qu'en même temps un déviant, puisqu'il introduit des différences par rapport à l'imitation des maîtres du roman de ce siècle. En fait Simon se livre à des jeux acrobatiques qui mettent en valeur un art de la variation sur lequel il convient de se pencher avec plus

(1) Puisque dans le développement du discours du récit prédomine la similarité sur la contiguïté (cf. "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in Essais de linguistique générale, p. 61), similarité qui enferme, du reste, " un principe de répétition qui rend possible (...) la réitération des séquences constitutives du message (...) (et) celle du message lui-même dans sa totalité" (cf. " Poétique", ibid. p. 239).

de précision : la variation suppose la référence à un modèle - linéaire ou non - et la variation est en rapport avec la variété, d'où les différentes étapes romanesques, qui renvoient en définitive au " même ", étant donné que Simon dit les mêmes choses autrement, et par cet "autrement" qui informe son évolution, il finit par dire autre chose.

Parti pour contester la structure et la fonction du genre, Simon compose les éléments constitutifs de son récit selon l'idée de " mimésis " aristotélicienne : ni copie, ni miroir de la réalité, bien qu'en comportant une référence initiale au réel, sa représentation littéraire est inséparable d'un travail créatif qui consiste à l'élaboration d'une structure narrative dont la fonction est d'hyperboliser l'existence humaine; seulement, chez Simon, cette hyperbolisation, loin d'annobler l'homme, le dégrade (la déformation baroque du réel révèle bien la vision que l'écrivain se fait du monde). Aussi le récit métaphorique repose-t-il sur les aléas de la fréquence, qui régit l'ordre de progression du récit et la durée des scènes; ce qui semble de prime abord le mieux approprié à l'expression d'une intériorité mémorielle et psychologique, nullement logique. Mais à la juxtaposition et à la reprise des scènes analogues (répétition qui introduit de nouvelles expansions associatives) vient s'opposer une variante de la fréquence narrative : l'itérativité , détournant de cette façon la vraisemblance des scènes au profit des jeux d'écriture (nous nous remémorons de la micro-structure narrative: les analepses et les amplifications comparatives).

D'autre part, le dédoublement caractérise la modalité, bien que les différents niveaux narratifs se confondent par l'usage ambigu d'un même type de discours émotif et poétique (le discours commentatif). La confusion des voix entraîne finalement celle du personnage: dans Histoire narrateur et personnage ne font qu'un, mais qui parle finalement : le narrateur ou son double, l'oncle Charles ?.

La fréquence implique ressemblance et dissemblance, symétrie et répétition; elle porte la confusion, estompe les différences et nous installe en pleine ambiguïté. Le récit métaphorique se dévoile l'envers du récit-représentation (n'importe son organisation), sa négation, bien que, livré au jeu de la décomposition systématisée, l'écrivain dessine un autre-monde-de-fiction, au même titre que le réel.

Cependant Simon poursuit ses recherches techniques : il distord et dissèque le récit métaphorique en s'appuyant toujours sur la même interprétation de la vie et de l'art. Dans le sillage de Mallarmé, les derniers romans exhibent " la disparition élocutoire " du narrateur - rapporteur ou héros -; la réduction des différents niveaux narratifs à un récit unique à focalisation externe, dont le discours narratif laisse " l'initiative aux mots ", entraîne la simplification de la micro-structure narrative et des images - pauvreté contrebalancée par les ressources morphologiques et connotatives du langage (1).

(1) Selon Jakobson: " la poésie de la grammaire et son produit littéraire ", *ibid.* p. 244.

Dégagé du romanesque, le récit métaphorique devient une abstraction : plus de personnage ni d'images pour nous parler de la "Mort-en-marche" ou de l'"Histoire-subie", mais les idées sur l'essence de l'homme nous sont toujours rendues au moyen de quelques scènes significatives et amplifiées, emboîtées, lues dans les romans précédents (l'ensemble réduit au détail apparaît grossi "à la loupe"). Ce ne sont là que de nouvelles variantes qui aboutissent à quelque chose de différent : la textualité simonienne n'exprime plus " un autre-monde-de-fiction ", mais, en tant que synthèse de son être (le roman selon les lois du genre) et de son néant (le récit métaphorique), elle exprime un " contre-monde ", une réalité négatrice de toutes les autres, qui n'existe que par l'écriture et dans l'écriture : l'illusion (l'utopie) littéraire fait rêver Simon à l'oeuvre pure.

3. 2 SIGNIFICATION DU RÉCIT MÉTAPHORIQUE

3. 2 - 1 RECONSTITUTION D'UN RETABLE BAROQUE

Le sous-titre de Le Vent nous rappelle l'image de la prédelle avec laquelle M. Proust représente sa vision du passé (1) et la structure de son oeuvre (2). Image que Cl. Simon reprend avec la même intention illustrative ; l'influence littéraire de Proust, quoique bien évidente, ne doit pourtant pas nous faire négliger le côté cubiste de Simon qui, bien avant de devenir romancier, était peintre. La peinture, du reste, sert à Proust pour expliquer la conception (métaphorique) de la littérature, comme " transposition " (idéalisation esthétique) ,

- (1) cf. Le Temps retrouvé, Pléiade III, p. 973 : "Ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait, je trouvasse, pour le compléter un autre être. Aux Elstir même que je voyais ici à une place qui était un signe de sa gloire, je pouvais ajouter les plus anciens souvenirs des Verdurin, les Cottard, la conversation dans le restaurant de Rivebelle". Juxtaposition et simultanéité des évocations d'un passé devenu présent : "Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés (...) il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier".
- (2) cf. la disposition symétrique des parties du roman.

tandis que, dans la perspective du cubisme, elle aide sans doute Simon à concevoir la littérature comme un travail de décomposition des formes, de géométrisation et de destruction de perspective.

Les romans de Simon présentent un personnage mis en quête de son passé, en plein effort pour retrouver et expliquer non tellement son existence (l'addition de ses actes), mais l'acte décisif qui fonde son identité ou son néant. Les romanciers du XXe. siècle nous ont suffisamment montré comment l'expérience privilégiée dans laquelle se révèle la durée ne nous est jamais donnée par le spectacle du monde extérieur mais par le retour sur l'intimité de notre propre conscience. La psychologie renouvelle ce repliement réflexif du "cogito" cartésien : là où Descartes croyait trouver le permanent, Bergson, par exemple, voit essentiellement " la fluidité du temps réel qui coule indivisible " (1). L'idée de retour (2)

(1) cf. La Pensée et le Mouvement, Essais et Conférences , Alcan 1934, p. 160.

(2) Les différentes sortes de "retour" dévoilent l'intention préétablie des personnages: Louis -avant de retrouver Belle pour oublier tout- revient dans les lieux de son crime; Bernard répète son récit afin de mieux l'ajuster à ce qu'il considère la réalité des faits; Louis reprend les carnets de Marie et revient vers son époux; Georges retrouve Corinne; Montès et l'Italien se racontent à des inconnus pour essayer d'y voir clair; l'ex-étudiant revient à Barcelona; le narrateur d' Histoire retourne à la propriété familiale tout comme l'oncle Charles. D'autre part, la répétition et l'analogie déterminent la structure narrative.

est à la base de l'introspection et fonde, par conséquent, l'oeuvre de Simon (et celle de Proust évidemment !), mais quel-est le résultat obtenu de cette révision du passé ? Il s'éloigne de l'intuition de la durée de Bergson, car le passé, fait d'une suite de moments indépendants, se caractérise par la discontinuité et par son incohérence : " non comme une tranche de temps précise, mesurable et limitée, mais sous l'aspect d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombres et de clairs " (L'Herbe p. 124-125). (1)

Si l'évocation d'une sensation passée au moyen d'une sensation présente est une donnée involontaire et immédiate, ce n'est pas le cas de la reconstitution du passé : établir une liaison entre les différents souvenirs demande un effort de concentration, d'association d'idées et d'imagination. Le passé est "un ouvrage" du présent. (2)

- (1) cf. Pour Marcel Proust le passé est comme "une suite coupée de lacunes", Les Plaisirs et les Jours, Pléiade p. 216; tous les moments, tous les lieux, les êtres demeurent "loin les uns des autres (...) dans des vases clos et sans communication" Du côté de chez Swann, Pléiade, I, p. 46. Mais les deux côtés, Guermantes et Méséglise, finissent par s'unir, comme les familles, et les différents visages des gens, que le narrateur voit "en transparence", simultanément.
- (2) cf. Gaston Bachelard, à propos du problème de la causalité dans ses rapports avec le temps: La dialectique de la durée, Paris, "Bibl. de Philosophie Contemporaine", P.U.F., 1972 (3).

L'obstacle principal qui se dressait devant Marcel et l'empêchait de voir la réalité était l'inépuisable variété que tout moment, lieu ou être présente selon la perspective d'où il est envisagé. Sa vue totalisante est le résultat de l'unification obtenue non par simplification, mais par l'addition des aspects multiples qu'ils offrent (pensons au passage caractéristique du baiser de Marcel à Albertine et les aspects différents que prend la joue de celle-ci) (1). Puisque tout souvenir est en rapport variable selon les perspectives, Proust actualise le passé selon une juxtaposition de plusieurs images , simultanéité qui permet de traduire la complexité mouvante des apparences du réel (2).

Les personnages de Simon sont spécialement obsédés par des souvenirs fixés dans la mémoire, des images figées qui reviennent sans cesse, comme des hallucinations:

" comme une sorte d'empreinte persistente, irréelle, laissée moins sur la rétine (...)
que, pour ainsi dire, en lui-même "
(La Route des Flandres, p. 41)

les multiples associations que chaque personnage établit *autour*

(1) cf. Le Côté de Guermantes, Pléiade, II, p. 364-365.

(2) cf. Georges Poulet : " comme si c'était en prenant conscience de l'inépuisable variété qu'ils présentent, qu'on put arriver à comprendre leur vraie nature, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec les objets auxquels ils s'opposent ", L'espace proustien (1963), Paris, N.R.F. Gallimard, 1969 (2), p.102

du geste ou de l'impression, devenus des obsessions, tombent dans le champ purement imaginatif et hypothétique de la rêverie, la seule certitude étant constituée par cet instant pur détaché de tout contexte, qui peut revêtir l'ampleur de l'éternité, qui ressort sur le " mur gris sans commencement et sans fin " (Le Vent, p.149), qui représente la vie.

Les interrogations anxieuses, redoublées et reprises plusieurs fois dans le texte nous indiquent l'intérêt que tous les personnages portent à la construction de leur univers mental (1). Mais, finalement, ce rebrassage continu, toujours repris, de quelques faits enregistrés réduit l'expérience du réel à la seule incohérence et à la fragmentation :

" juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes " (Le Vent, p. 174)

Les personnages ont l'impression de se tenir dans un vide (la vie), isolés de tout et de tous, en assistant passivement au spectacle d'une vie déréalisée, au spectacle offert par leur double s'agitant comiquement,

(1) cf. Dans "La Route des Flandres" : " comment savoir, comment savoir ? "; dans Histoire : " mais exactement, exactement ? "; dans Le Palace et dans La Bataille de Pharsale : " comment était-ce ? " .

comme s'ils assistaient à la projection d'un vieux film usé, où quelques morceaux de pellicule seraient recollés, ou en manqueraient d'autres, le tout progressant par bords. Pourtant ils parviennent à découvrir ce que la voix du narrateur annonce depuis le début inlassablement : l'apparente absurdité et les jeux du hasard sont inséparables du passage inexorable du Temps. Ici nous nous rapprochons peut-être de l'intuition continuelle de la durée prônée par Bergson. Révélation cependant tragique et négative, mais qui constitue la vision totalisante de Cl. Simon : le foisonnement de la vie n'est que " l'immuable et irréversible acheminement vers la mort " (L'Herbe, p. 23) . Voici la seule certitude, toute autre tentative d'organisation conduit à la pure supposition, à l'échec, au suicide ou au néant (1).

Les personnages de Simon, s'ils veulent continuer à vivre, doivent accepter que seul la police croit à la vérité officielle, comme dit le beau-père de Bernard, le

(1) Les digressions de Louis sont accompagnées de la tentation de suicide; Bernard, Montés, Georges, Louise, le narrateur d'Histoire inventent carrément; O. ne retrouve pas les lieux de la bataille de Pharsale, ce qui n'est qu'un symbole de l'échec de toute tentative de revivre le passé; nous ne saurons jamais qui tua Tom dans Gulliver, mais MarX se suicide; l'ex-étudiant se suicide finalement, sa descente aux urinoirs n'est qu'une parodie de la descente aux enfers mythique, tandis que Gauthier, à moitié fou, lors de sa chute de vélo, se prend pour un Empédocle moderne.

réel est insaisissable, l'introspection n'est qu'une activité imaginative de l'esprit.

Le Narrateur simonien, se heurte, lui, non aux problèmes de compréhension du réel en décomposition, mais aux problèmes de son expression. Nous glissons vers les affres de la création littéraire. Ce Narrateur ressent le vertige, la nausée, au moment de montrer (re-présenter) et au moment de dire (narrer), lorsqu'il doit chercher à concilier l'incohérence du monde vécu et l'ordre artificiel imposé par le langage et la littérature.

La saisie du réel-informe (l' "ouvrage" que le Narrateur propose comme " figure " de cette expérience du vécu) naît de la mise en relation de deux ordres dont l'un , par confrontation avec l'autre, se donne finalement comme désordre :

" parce que le propre de la réalité est de nous paraître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres - à cause de la façon dont sont ordonnés les mots - "
(L'Herbe, p. 99 - 100)

il s'ensuit que tout récit ressort sans doute :

" faux, artificiel, comme est condamnée à l'être tout récit des événements fait après coup, de par le fait même qu'à être racontés les événements, les détails, les menus faits prennent un aspect solennel, important, que rien ne leur confère sur le moment " (Le Vent, p. 49) (1)

Tout comme les tentatives de restitution du passé s'avèrent infructueuses pour les personnages simoniens, le narrateur ne parvient pas à préciser l'objet même qu'il veut saisir à cause de la " poreuse, grossière et fragile barrière des mots " (L'Herbe, p. 151) . Toutefois, et en dépit des structures préétablies, la création littéraire devient la seule possibilité d'évasion :

" l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible (...) l'innommable réalité " (La Route des Flandres, p. 184)

pour échapper à " la lente, terrifiante et, irrémédiable dérive du temps " (Le Vent, p. 85).

(1) De là la fonction de l'hyperbole : la descente de Gauthier et de l'ex-étudiant aux Enfers; l'épopée des Atrides imaginée par Georges; les tantes venues des momies dans Histoire; le rôle monstrueux, la demeure farzanesque de Marie; Barcelone monumentale; la bataille cosmique de Pierre et de Sabine...

Les structures de l'écriture et du roman de C. Simon semblent être le résultat d'une tentative de restitution du rapport entre la littérature et le monde. Pourtant il ne s'agit pas exactement de faire prévaloir le sentiment de désarroi et la vision de décomposition sur le récit; Simon s'éloigne aussi bien de la motivation réaliste que de la motivation littérale, propre au scripturalisme textuel. Pour sa tentative de restitution Claude Simon se sert d'un procédé baroque qu'il applique à tous les niveaux du roman: l'antithèse, qui se transforme en figure fondamentale du récit simonien. L'échange des caractéristiques permet d'introduire un ordre dans la vision du réel (niveau du signifié), tout en introduisant la décomposition dans le discours du récit (niveau du signifiant).

Le Narrateur se livre à un travail de plus en plus systématisé de composition pour obtenir inévitablement " une sorte de plésiosauroïde réalité reconstituée de bric et de broc à partir de deux vertèbres, un frontal, un demi-maxillaire et trois métacarpiens " (1). Autrement dit, ce qui résulte de l'activité de l'écrivain est, depuis toujours et pour toujours, quelque chose de fabuleux (le Roman) propre au mythe de la Création Littéraire qu'il incarne.

(1) Cf. Le Vent, p. 107.

La reconstitution " de bric et de broc " à partir de quelques ossements, de quelques débris hétéroclites, nous ramène de façon évidente à l'idée de " bricolage " de Lévi-Strauss (La Pensée Sauvage) (1). Mais quels sont, pour le romancier, ces éléments avec lesquels il constitue sa réalité romanesque ? : l'image (au niveau du signifié), le mot (au niveau du signifiant).

L'image-fixe (souvenir-obsession ou image-toute-faite) que le personnage ou le narrateur vont " animer " :

" non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela : ces quelques images muettes, à peines animées, vues de loin " (La Route des Flandres, p. 42)

Le mot, l'équivalent, sur le plan de l'expression, de l'image, sur le plan de l'impression; le mot-objet, signe délivré des lois de la syntaxe:

" Les mots semblables à ces coupes, ces peignes, ces aiguilles, ces bracelets de bronze ou de cuivre verdîs, un peu rongés mais aux contours précis, ciselés, que l'on peut voir dans les vitrines de ces musées " (Histoire, p. 107).

(1) Cf. Serge Doubrovsky, " Notes sur le génèse d'une écriture ", in Entretiens, n° 31, Rodez, Editions Subervie, 1972, p. 51-64.

" la vie reprend sa superbe et altière indépendance redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatant d'être de nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages..." (Le Vent, p.175)

Le Narrateur anime, combine, juxtapose les images et les mots selon les procédés d'analogie et de répétition; réalité et récit obéissent donc aux mêmes lois :

" cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes. Comme un récit, des phrases dont la syntaxe, l'agencement ordonné - substantif, verbe, complément - seraient absents. " (Le Vent, p. 174.)

Deux entreprises se développent de façon parallèle: l'une, celle du personnage, essentiellement cognitive mène à la seule certitude de la Mort-en-marche; l'autre, celle du Narrateur, s'oriente vers la mise en relief de la création littéraire. L'abstraction des derniers ouvrages de Claude Simon nous montre un monde vidé progressivement de sa substance, réduit aux apparences, aux indices de vie et de mort; signes sur lesquels se pose le regard du Narrateur, si ce n'est pour les interpréter, pour en prendre possession et en faire, au moyen du jeu de l'écriture, les éléments d'un édifice en éternelle reconstruction. Laçon de choses nous laisse voir le travail de composition de l'écrivain, ce que le mythe

de façon hyperbolique enseigne. Hyperbole qui n'est pas sans ironie, puisqu'elle nous présente la Littérature condamnée à ressasser sans cesse les mêmes points, se répétant inlassablement, toujours semblable à elle-même, comme l'homme, la vie, la guerre, la mort...!

3. 2 - 2 ÉROS ET THANATOS

Le "comment savoir" se double du "que savoir". Le récit s'organise inlassablement autour de mêmes scènes et images sans indiquer l'objet de sa quête. Cependant l'apparente dispersion de ce voyage intérieur reçoit sa cohérence et sa tonalité d'une obsession centrale: un échec de jeunesse (d'ordre idéologique) et/ou un échec amoureux. L'érotisme semble en principe un moyen de dépasser l'accablement (1). Mais cet érotisme désespéré est intimement lié, comme chez Sade et ses épigones romantiques à l'idée de la mort, bien que sans aucune idée de transgression à la façon de Bataille.

(1) Tout comme le jeu. (Marx), la boisson (Gauthier), ou le sommeil (le " je " d'Histoire)

Montès, après avoir regardé longuement Rose morte à ses pieds découvre qu'il est en train " de faire l'amour avec un cadavre " (1). D'ailleurs, le Hasard ou l'Absurde prennent pour lui les traits de la Femme ; tout comme pour l'ancêtre de Reixach; pour Reixach lui-même; pour l'oncle Charles ... Toute une tradition familiale de cocuages, d'abandons et de veuvages ! . Peut s'en faut pour que la naissance frôle la mort : le narrateur de La Corde Raide se souvient du cri déchirant, entendu tard dans la nuit, d'une femme qui enfantait - l'image de l'avortement domine dans l'atmosphère de Le Palace et de Le Sacre du Printemps -. L'image de la mère "cadavre vivant et fardée" et le "rôle continu" de Marie hantent le héros. L'association des idées autour de l'expérience de la vie et de la mort se révèle pour notre héros moins comme travail de la mémoire que comme activité de l'imaginaire : les images inspirent les souvenirs, chaque image déclenche une réaction en chaîne, l'ensemble constitue un réseau cohérent autour de l'idée principale; en dernier lieu, la rêverie du personnage n'a d'autre fonction que celle de représenter sa façon de "voir" le monde.

Puis que notre personnage associe toujours la vie au sentiment de décomposition, il a lui-même l'impression souvent d'assister à sa néantisation, d'être déjà un mort vivant :

(1) Cf. Le Vent, p. 264

" tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martellement monotone et suivi des sabots sur la route (...) formidable patiente et dangereuse rumeur de milliers de chevaux allant par les routes, semblable au grignotement que produiraient des milliers d'insectes rongeur le monde (...) rumeur que pour Georges avait fini par se confondre avec l'idée même de guerre, le monotone piétinement qui emplissait la nuit, l'air noir et dur sur les visages comme du métal, de sorte qu'il lui semblait (pensant à ces récits d'expéditions au pôle où l'on raconte que la peau reste attachée au fer gelé) sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées, comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidi (...) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours (...) semblables à une armée en marche surprise par un cataclysme et que le lent glacier à l'invisible progression restituerait, vomirait dans cent ou deux cent mille ans de cela, pêle-mêle avec tous les vieux lasquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre..."
(La Route des Flandres, p. 30-31)

Bachelard résume cette expérience de la vie, soudainement suspendue, avec un seul mot : décrépitude (1). En allant au bout de l'image il lui arrive de souhaiter sa mort:

(1) " C'est l'instant même de la Mort, un instant qui ne veut pas s'écouler, qui perpétue son effroi et qui, en immobilisant tout, n'apporte pas le repos ", p. 209, La Terre et les rêveries de la Volonté, Corti, 1948 (8).

" Georges toujours couché dans le fossé (...) 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 " (La Route, p. 244)

L'amour , pour le héros simonien, prend la forme d'un gouffre où il s'anéantit, c'est un retour à l'origine. De même que la boue "assimile" le cheval mort de la Route des Flandres , la Mère est le symbole biologique des origines et sa fonction est à la fois fécondante et destructrice : elle reprend ce qui a été issu "de son creuset original" qu'elle transforme en "humus nourricier". La Femme, la Mère, personnifie l'Eros grec, dont la puissance s'étend au-delà de l'homme , " rapproche, unit, mélange, multiplie, varie les espèces " (1) , confond les êtres de nature dissemblable et produit le chaos.

La violence, le coït, l'agonie vont tellement de pair que c'est tout naturellement que nous acceptons la manière dont les ébats sexuels se trouvent assimilés au combat livré autrefois sur les collines de Thésalie (2) ou mis en rapport avec " le sort des amants engouffrés au moment de l'accouplement par les cendres des cataclysmes de Pompéi et d'Herculanum " (3)

(1) Cf. P. Commelin, Dictionnaire de Mythologie grecque et Romaine, Paris, Garnier, 1975, p. 4.

(2) La Bataille de Pharsale, p. 40; 120-121.

(3) Histoire, p. 110.

D'autres images s'associent avec la même signification: la maison natale se transforme en "caveau"; l'arbre et le vin sont depuis toujours symboles de vie... mais l'oncle Charles décompose, distille, ce vin, et l'arbre est généalogique. De même l'association de l'amour avec l'eau: souvent, chez Simon, les femmes se transforment en filles de la pluie (Edith, spécialement, avec ses cheveux qui tombent sur son visage trempé de pluie); l'idée de l'avortement se répète obsessive. La pluie nous ramène au paysage qui caractérise les romans, à la lumière froide et blafarde:

" j'entendis l'eau couler argentine, glacée on aurait dit que dans l'obscurité les arbres, la terre entière était en train de se dissoudre noyée, diluée, liquéfiée par ce lent déluge " (La Route, p. 266)

Qui devient parfois trop violente, liée à la chaleur accablante, et au vent destructeur:

" quelque chose qui serait comme le contraire de la glace et cependant aussi solide, compact, dans quoi on pénétrerait et qui vous pénétrerait aussi, entrant dans la bouche, les poumons; non pas brûlant: simplement chaud, épais (...) comme si l'air transparent, traversable, avait acquis tout à coup un pouvoir non pas tellement thermique que dynamique, nous assillant, nous pressant " (Histoire, p. 113)

Simon conçoit l'air, le vent, comme une force dynamique, mais avec la forme solide de la glace... La boucle se referme: le réseau d'images de vie constitue une "rêverie pétrifiante" de la mort universelle (cf. Le Palace)

Simon oppose à l'organisme vivant les figures immobilisées d'un monde pétrifié. L'hyperbolisation est traditionnelle pour traduire le désir de permanence.

Dans un premier temps, Simon fige tout ce qui doit se perpétuer dans le souvenir. Permanence et immobilité vont de pair, l'immobilité étant " le mouvement lui-même éternisé " (1). Immobilité dans le temps:

"immuable immobilité un temps toujours identique toujours recommencé heures jours semaines non pas se succédant mais simplement se remplaçant dans la sérénité de son immuable univers " (L'Herbe, p.33)

La durée fixée confère aux images-souvenirs l'éternité, les images figées sont prises comme la représentation idéale du concept. Image figée ou pétrifiée : les vieilles dames d'Histoire " ayant l'aspect mythique et fabuleux des êtres à mi-chemin entre l'humain, l'animal et le surnaturel " (2); la Mère-statue ... c'est pourquoi on glisse de la représentation charnelle à celle en marbre, ou en bronze. Reixach fait songer à une statue équestre. Cependant la rêverie, les souvenirs, les statues sont toujours et inévitablement soumis au travail "érosif" du temps, comme les organismes vivants.

Immobilité dans l'espace aussi: la description du mouvement ne présente pas un aspect continu, il est figuré

(1) L'Herbe, p. 145.

(2) Histoire, p. 28.

au moyen d'une succession d'instantanées : le mouvement se décompose en différentes phases (comme les scènes), chacune de ces phases étant une image immobile. D'où la structuration interne (itérative) des scènes synthétiques caractéristiques de la remémoration; et le goût de Simon pour les photos, les cartes, les tableaux ... et l'obsession du mot-clef " immobile " (dans La Bataille de Pharsale notamment)

3. 2 - 3 LA MISE EN RELIEF DE LA FICTION LITTÉRAIRE

Nous ne voulons pas faire de la psychologie appliquée. Plutôt que de rechercher les motivations, les causes, qui produisent un effet d'angoisse et sa manifestation littéraire, chez le héros simonien ou chez Simon lui-même, nous allons suivre Gaston Bachelard dans son étude de la rêverie poétique :

" La rêverie poétique est une rêverie qui s'écrit ou qui, du moins, se promet d'écrire. Elle est devant ce grand univers qu'est la page blanche. Alors les images se composent, s'ordonnent. Déjà le rêveur entend les sons de la parole écrite " (La Poétique de la Rêverie, p. 5) (1)

(1) P.U.F. 1960 (1974)

La "rêverie pétrifiante" simonienne se constitue à l'aide d'images topiques, ce que Bachelard dénomme des "complexes culturels". Mais nous avons surtout insisté sur le caractère qui domine dans ses procédés de description : les images s'originent à partir de la propre signification des mots " qui rêvent ". La topique, outre accentuer la fonction phatique, de contact, avec le lecteur, s'inscrit dans ce travail de l'artiste, du poète, analysé par Bachelard, non en psychanalyste, mais en phénoménologue. Bachelard nous parle d'un "cogito de la rêverie", de "la prise de conscience d'un sujet émerveillé par les images poétiques". La matière de la rêverie est ensuite travaillée, élaborée pour que "l'image poétique puisse devenir le germe d'un univers imaginé" (1). L'artiste doit travailler sa matière (les mots, les images, les structures, les traditions culturelles), et Simon parsème ses romans de quantité de mises en abyme illustratives de ce travail.

Une deuxième série d'images représentatives du travail de composition de l'écrivain souligne l'importance de l'érotisme comme moteur d'inspiration : dans la Route des Flandres Georges-enfant travaillait l'argile en artiste modelleur de soldats... et de "l'idée même, le symbole de toute femme (...) sommairement façonnés dans la tendre argile deux cuisses, un ventre, deux seins..." (2). La main qui travaille et crée ses propres images, comme dit Bachelard, est surtout symbolisée par l'image du peintre et de son modèle.

(1) Ibid. p. 5- 38. (2) La Route, p. 41.

L'écrivain se fait le véritable héros. Les personnages l'imitent souvent (d'où l'abondance des récits seconds "oraux" : les personnages se racontent), en dépit d'avoir un même type de discours, Narrateur et personnage ne se racontent jamais, le personnage disparaît finalement pour laisser la place au Narrateur-écrivain-en-train d'écrire.

Le travail de la représentation littéraire se transforme en noyau du récit. Nous avons relevé maintes allusions au problème de la mimésis: sa dénonciation surtout à l'égard des personnages, comme créatures de fiction, et à l'égard des situations "théâtrales". Il n'empêche que Simon préfère, à un moment, de faire de la littérature "représentative". Mais nous revenons à l'art-mensonge. Il ne suffit pas d'introduire un ordre dans le monde (la " rêverie pétrifiante ") et un désordre dans les structures (le récit métaphorique). La vie, est-elle impossible à exprimer au moyen de l'art ? L'intérêt de Simon se centre, dans ses romans textuels, dans le contraste entre la fonction représentative de la littérature (le texte se transforme en traduction d'une première représentation , généralement une peinture . Voici le "réalisme") et sa fonction symbolique, illustration d'une rêverie, cette fois-ci, littérale. Les romans textuels exhibent une conception de la littérature comme activité ludique (d'où le goût pour le pastiche, la réécriture, les variations ou alternatives diverses offertes pour un même sujet, les jeux avec les mots...)

4 - CONCLUSION

À LA RECHERCHE DU ROMAN PERDU

Quelle est la valeur de cette oeuvre, quel avenir lui est réservé ? La réponse est malaisée lorsqu'il s'agit d'un écrivain inévitablement classé, paraît-il déjà, par la critique soit du côté textuel (ce qui la rend d' emblée hermétique et ennuyeuse pour la plupart des lecteurs, qui évitent son approche sérieuse), soit du côté baroque (ce qui centre l'attention du lecteur uniquement sur les procédés de description).

La pensée et l'activité romanesques de Claude Simon nous semblent bien complexes et peut-être plus extrêmes que celles que proclament les écrivains de Tel Quel. Ceux qui déclarent que nous sommes devant une des créations littéraires françaises des plus marquantes du XX^e. siècle ont , à notre avis , raison ; mais n ' ont

pas tort ceux qui la trouvent décévvante à tous les égards. C'est que Simon exige une lecture méthodique et doit être lu tout entier, à la façon des fresques romanesques du début du siècle. Encore que Simon parodie en quelque sorte l'ambition des romans-fleuve de choisir comme sujet non pas une personne, mais une réalité qui dépasse l'individu (1), ceci serait plus évident s'il avait insisté, à l'image de M. Proust, sur la composition progressive et unitaire de son oeuvre.

Ce n'est pas non plus le récit d'une initiation dans la vie, dont le romancier tracerait l'expérience. Le choix de Cl. Simon est de prendre son point de départ là où les autres romanciers ont abouti : l'oeuvre d'art (ce qui explique la mise en relief de la fiction littéraire, systématisée grâce aux orientations textuelles entre autres).

Avec ironie, et avec de l'amertume aussi, pensons-nous, Simon envisage les problèmes techniques qui ont retenu l'attention des romanciers depuis le début du siècle.

(1) L'histoire de la famille de Georges aboutit finalement à la confusion de ses membres, de leurs rôles, de leurs noms : cf. L'Herbe, Histoire, La Bataille de Pharsale, Le Tricheur.

La réécriture des situations typiques propres aux récits de ses devanciers (1) ne relève pas seulement du goût pour le pastiche ni se réclame uniquement non plus de ce Texte-commun prôné dans Théorie d'ensemble (2) ; il s'agit plutôt d'une dénonciation, comme si Simon se livrait systématiquement à démasquer le texte qui présente une vision achevée, ordonnée, réussie, donc optimiste des possibilités d'action (ou de création) de l'homme. Aucune alternative lui est offerte : la prise de conscience de l'existence absurde apparaît jusqu' à Le Vent, ensuite le personnage se borne à constater ce qu'il voit depuis toujours ; mais la plénitude de l'instant présent demeure impossible à saisir pour le personnage, dont l'acuité perceptive se trouve toujours diminuée . Incapable d'appréhender l'actuel, la réalité, et par conséquent maladroit dans sa vie et, d'autre part, impuissant à transformer son expérience en une durée cohérente - tout regard vers le passé se révèle plein de " vides " et de " trous ", une discontinuité prise, d'ailleurs, dans le vertige de l'analogie et de la répétition - , le personnage reste condamné à la rêverie pour échapper à l'emprise que le monde a sur lui (la rêverie érotique), ou en proie à l'hyperbolisation fantastique du délire (la rêverie sur la mort).

(1) Particulièrement les scènes du "cogito" : la nausée (Le Palace), le réveil (Histoire), la cavalcade nocturne de La Route des Flandres nous rappelle celle que Céline décrit dans Casse-Pipe.

(2) Coll. " Tel Quel ", éd. du Seuil.

Néanmoins Simon se prend à son propre piège : parti pour désavouer la croyance naïve à la littérature et pour dénoncer le trompe-l'oeil que constitue la représentation cohérente de la " tranche de vie ", il en est venu à donner au roman un visage plus authentique, plus semblable à la réalité. Le récit métaphorique est polyvalent, il signifie et symbolise à la fois étant donnée sa lecture qui s'effectue sur l'axe syntagmatique et sur l'axe paradigmatique. Il signifie un détournement progressif et systématique des structures romanesques conventionnelles (temps chronologique et ordre de succession du récit; durée; personnage; histoire; espace) et ce qu'elles représentent (roman réaliste, roman de la mémoire, roman d'action ...) au moyen d'une attention spéciale portée à la continuité de l'écriture. Il symbolise une activité de l'imaginaire axée sur la dialectique de l'Éros et de Thanatos. Une vision du monde nous est livrée à chaque description avec, en même temps, les clés de son interprétation : les associations d'idées et d'images -grotesques ou topiques- nous dévoilent une structure thématique baroquisante qui en vient à exprimer une poétique de l'angoisse. Simon renverse la valeur allégorique de la " rêverie pétrifiante ", naguère liée à l'expression d'une conception unitaire et synthétique du temps, du monde et de l'homme (1). Chaque roman simonien

(1) Traditionnellement le roman met l'accent sur l'unité, grâce à ses capacités de synthèse et ses vues globales: l'éternité peut être perçue sous une forme statique (transcrite par des références à des métaphores de monumentalité et de pétrification) ou dynamique (métaphores de développement, de retour et de circularité), il s'agit, dans les deux cas, d'une conception unitaire du temps.

est une transcription d' une mosaïque d'instants à la durée dilatée où les images et la structuration interne (synthèse et itérativité), expriment le contraire de la tradition : Simon "ensevelit" son personnage.

Mais Simon recherche moins l'adéquation des formes à la " vérité ", que l'adéquation des formes entre elles : il s'occupe spécialement de rhétorique. Nous avons insisté à plusieurs reprises : son art est un art de la variation; variation qui présuppose, du reste, variété, d'où les trois étapes de son activité littéraire. Il n'existe pas d'imitation sans référence ouverte ou implicite à la tradition (plus ou moins moderne); plutôt que de refuser vraiment l'ordre du genre ou de créer un ordre nouveau, Simon reste dans le sillage des maîtres qui l'ont précédé, encore qu' il se marginalise par rapport à eux : son goût pour l'analyse le pousse jusqu' à l'atomisation de tous les éléments composants de son récit; à l'unité il oppose la multiplicité (l'analogie, la répétition).

Le récit métaphorique dénote un paradoxe qui naît de la nature même de la figure qui le constitue : l'analogie s'établit à tous les niveaux, mais chaque élément de son structure se trouve affirmé et nié en même temps. La dynamique du récit présente (au double plan de la micro et de la macrostructure) un mouvement de progression et de régression (par le biais de la répétition) . Chaque scène évoquée implique synthèse et diversification. C'est la fréquence qui préside à la progression et au rythme narratifs. Le dédoublement des voix commande la modalité;

le récit est pris dans le vertige du moi et de l'autre. Les jeux de symétrie sont souvent trompeurs, car dans la répétition peut loger la différence qui permet de continuer le récit , mais autrement.

Nous assistons finalement chez Simon à la disparition du romanesque, ce qui réduit la poétique de l'angoisse (le conflit d'Éros et de Thanatos) à une pure abstraction. Vidé de son sens, le récit maintient cependant sa même structure pour ne refléter que sa propre image : la mise en relief de la fiction littéraire est portée à son paroxysme, ce qui tient du complexe de Narcisse.

Cette vue réductive, "myope", prend le roman par un seul de ses aspects (sa composition) et décentre complètement son équilibre général au seul profit de cette perspective. Le déséquilibre institué entre le texte et le sens privilégie l'écriture au détriment du message. La micro-structure narrative devient porteuse de plus de sens qu'elle n'en porte manifestement et découvre un non-dit que l'écrivain fait émerger au sens par la manière de dire. Dans ces conditions nous pouvons peut-être considérer la textualité -notamment celle de Claude Simon - comme une manifestation " maniériste ". Un maniérisme formel (non historique) caractérisé par la primauté du signifiant, par un processus d'imitation différentielle (la critique énumère ce qui unit et sépare les nouveaux-romanciers ou

les écrivains textuels), par une recherche de l'écart (d'où le goût pour le bizarre et l'insolite, pour l'anticonformisme de façade).

Ne parlons pas de véritable décadence du roman (et par extension, de la littérature), puisqu'il y a un renforcement des procédés de composition et des figures - bien que, si renforcées, ces figures deviennent des manies généralisées -. Nous pensons que l'oeuvre de Claude Simon nous apporte du positif. par sa liberté de regard, son esprit de critique littéraire, sa conclusion - qui nous ramène aux passages lyriques de Le Vent ou de L'Herbe, là où le roman simonien se fait miroir de l'homme. Le " procès " que Simon fait au genre romanesque et à la littérature dans son ensemble, aboutit, loin d'une condamnation, à un message pour mieux la comprendre sous l'aspect d'activité ludique, de " magie du verbe ".

Notre étude de Claude Simon implique l'étude de ses modes de lecture; les méthodologies néo-rhétoriques nous ont obligé en quelque sorte à rétablir le code romanesque, à nous interroger, à notre tour, sur ses avatars. Parfois nous avons l'impression, devant nos propres analyses si poussées des textes simoniens, de tomber, nous aussi, dans une critique maniériste, mais ceci s'avère inévitable afin de saisir la signification du récit simonien et pour arriver à certaines conclusions.

Nous croyons que l'ensemble de l'oeuvre de Simon devrait prendre pied sur la terre ferme de la postérité, s'il parvient à franchir cette région claire-obscur où les revues spécialisées l'ont confiné. Nous aimerions contribuer avec cette modeste étude à sa meilleure connaissance et surtout à sa propre démystification, car Simon possède le pouvoir de susciter chez le lecteur - qui doit le suivre mot à mot - le plaisir de l'imagination; et l'imagination durera tant que les hommes s'interrogeront sur leur destin.

I - OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR LA LITTÉRATURE DU XX^e.SIECLE.

ALBÉRÈS, R. M.

Histoire du roman moderne, Paris, Albin Michel, 1962

Métamorphoses du roman, Paris, Albin Michel, 1966

Le roman d'aujourd'hui : 1960 - 1970, Paris, Albin Michel, 1970

AUERBACH, Erich.

Mimesis : la realidad en la literatura (1946), México, Fondo de Cultura Económica, " Lengua y estudios literarios ", 1975 (2)

BERNARD, Suzanne.

Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Nizet, 1978

BLANCHOT, Maurice.

Le livre à venir, Paris, Gallimard (1959), collec. " Idées ", 1971

BOURNEUF, R. - QUELLET, R.

L'Univers du roman, Paris, P. U. F. coll. "Sup" 1972

BREE, Germaine.

Littérature française : Le XXe. siècle : 1920 - 1970,
Paris, Arthaud, 1978

GOLDMANN, Lucien.

Pour une sociologie du roman, Gallimard, N.R.F. coll.
" Idées ", 1964

LÉONARD, Georges.

La crise du concept de littérature en France au XXe.
siècle, Paris, José Corti, 1974

MAGNY, Claude - Edmonde.

Histoire du roman français depuis 1918, Paris, Ed. du
Seuil (1950), Coll. " Points " 1971

MAURIAC, Claude.

L'alittérature contemporaine, Paris, Albin Michel, 1969 (2)

NADEAU, Maurice.

Le roman français depuis la guerre, Paris, Gallimard,
coll. " Idées ", 1963

RAIMOND, Michel.

La crise du roman : des années du Naturalisme aux années
vingt, Paris, José Corti. 1966

Le Signe des Temps, Paris, Sedes, 1976, vol. I

III

RIEUNEAU, Maurice.

Guerre et révolution dans le roman français : 1919-1939

Paris, Klincksieck, " Bibl. du XXe. siècle "

TADIÉ, Jean - Yves.

Le récit poétique, Paris, P.U.F. 1978, coll. "Ecriture"

ZERAFFA, Michel.

Personne et Personnage, Paris, Klincksieck, 1969

La révolution romanesque, Paris, Union générale d'éditions,
" 10/18 ", 1969

Roman et société, Paris, Union générale d'éditions, "10/18",
1971

II - SUR LE NOUVEAU ROMAN.

BARTHES, Roland.

Essai-s critiques, Paris, Ed du Seuil, coll. "Tel quel"
1964

BLOCH - MICHEL, Jean.

Le présent de l'indicatif : essai sur le nouveau roman,
Paris, Gallimard, N.R.F. (1963) 1972 (2)

BOTHOREL, N. - DUGAST, F. - THORAVALE, J.

Les nouveaux romanciers, Paris, Bordas, Coll. "Littérature"
1976

BUTOR, Michel.

Essais sur le roman, Paris, Gallimard, N.R.F. "Idées" 1969

MANSUY, Michel.

Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes
et colloques (n° 8) de Strasbourg, 1970
Paris, Klincksieck, 1971

ROBBE - GRILLET, Alain.

Pour un nouveau roman, Paris les Ed. de Minuit, 1963

SARRAUTE, Nathalie.

L'ère du soupçon, : essais sur le roman, Paris, Gallimard

N. R. F., Coll "Idées", 1959

RICARDOU, Jean.

Problèmes du Nouveau Roman, Paris, éd. du Seuil, 1967

Pour une théorie du Nouveau Roman, Paris, éd. du Seuil 1971

Le Nouveau Roman, Paris, éd. du Seuil, Coll. "Ecrivains de toujours", 1973

Nouveaux problèmes du roman, Paris, éd. du Seuil, coll.

" Poétique ", 1978

Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, 1. Problèmes généraux.

2. Pratiques. Colloque de Cerisy - la - Salle, Paris, Union Générale d'éditions, coll. "10/18", 1972

III - OEUVRES DE CLAUDE SIMON

- Le Tricheur , Paris, Les Editions du Sagittaire, 1945;
repris par les Editions de Minuit en 1957.
- Le Corde raide, Paris, les Editions du Sagittaire, 1947.
- Gulliver, Paris, Editions Calmann-Lévy, 1952.
- Le Sacre du Printemps, Paris, Editions Calmann-Lévy, 1954.
- Le Vent: tentative de restitution d'un retable baroque, (1957),
Paris, Editions de Minuit, 1962 (4).
- L'Herbe, Paris, Editions de Minuit, 1958.
- La Route des Flandres, Paris, Editions de Minuit, 1960;
repris par les éditions P.I.U.F., coll. "Le Club du Livre
Chrétien", 1960, et par U.G.E., coll. "10/ 18", 1970.
- Le Palace, Paris, Editions de Minuit, 1962; repris par
U.G.E., coll. " 10/18", 1970.
- Femmes (sur vingt- trois peintures de Joan Miró), Paris,
Editions Maeght, 1966 ; repris dans le n° 31 d'Entretiens,
Rodez, Editions Subervie, 1972.
- Histoire , Paris, Editions de Minuit, 1967 ; repris dans
la coll. " Folio ", 1973.
- La Bataille de Pharsale , Paris, Editions de Minuit, 1969.
- Orion aveugle, Paris, Editions Skira, Coll. "Les Sentiers
de la Création", 1970.
- Les Corps Conducteurs, Paris, Editions de Minuit, 1971.
- Triptyque, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- Leçon de choses, Paris, Editions de Minuit, 1975.

IV - LIVRES ET ARTICLES CONSACRÉS A CLAUDE SIMON.

BRÉE, Germaine.

" Marguerite Duras et Claude Simon "

in Littérature française : le XXe. siècle : 1920-1970
Paris, Arthaud, 1978

DEGUY, Michel.

" Claude Simon et la représentation "

in Critique, Déc.1962 p. 1009-1032

FITCH, Brian T.

" Participe présent et procédés narratifs chez Claude
Simon "

in " Un Nouveau Roman ? recherches et tradition :
Revue des lettres modernes, 1964 (1) n° 94-99, Paris,
Coll. " Situation " 3, 1964

JANVIER, Ludovic.

" Vertige et parole dans l'oeuvre de Claude Simon "

in Une parole exigeante:Le Nouveau Roman, Paris, éd.
de Minuit, 1964

LANCERAUX, Dominique.

" Modalités de la narration dans la Route des Flandres "

in Poétique n° 14, Paris, Seuil 1973 (p.235-249)

LESAGE, Laurent.

"Claude Simon et l'ÉCCLESIASTE" (p. 217-223)
 in "Un nouveau roman ? recherches et tradition" Revue des
 lettres modernes, 1964 (1) n° 94-99, éd. "Situation", 3
 Paris, 1964

MAURIAC, Claude.

"Claude Simon", in L'alittérature contemporaine, Paris
 Albin Michel, 1969 (2) (p. 292-305)

RICARDOU, Jean. (sous la direction de)

Claude Simon

Colloque de Cérisy - la - Salle

Paris, Union Générale d'éditions, 1975 (La liste biblio-
 graphique ajoutée, très complète, vise singulièrement les
 récits textuels de Cl. Simon)

RICARDOU, Jean.

" Un ordre dans la débâcle ", in Problèmes du Nouveau
 Roman, Paris, Seuil Coll. "Tel quel" 1967, (p.44-55)

" La bataille de la Phrase ", in Pour une théorie du
 Nouveau Roman, Paris, Seuil, "Tel Quel", 1971, (p.118-159)

(Une étude à propos des Corps Conducteurs et de Triptyque vient de paraître dans Nouveaux problèmes du roman, Paris, Seuil, Coll. "Poétique" 1978, qui complète ce qui avait été déjà dit dans le Colloque de Cerisy-la-Salle sur Cl. Simon. Voir aussi l'ouvrage collectif publié sous la direction de Ricardou : Nouveau Roman, hier et aujourd'hui v. II, (p. 61-112) Paris, Union Générale d'éditions, coll. "10/18", 1972.

SEYLAZ, Jean - Luc.

" Du Vent à la Route des Flandres : " La conquête d'une forme romanesque " (225 - 239). Numéro spécial : " Un Nouveau Roman ? : Recherches et tradition ", in Revue des lettres modernes, 1964 (1) n° 94-99, Coll. "Situation", 3, Paris.

SEGUIER, Marcel. (sous la direction de)

" Claude Simon "

in Entretiens n° 31, Rodez, éd. Subervie, 1972. (L'information bibliographique, très complète, concerne particulièrement les ouvrages apparus sur Cl. Simon à l'étranger. Par des raisons évidentes de datation, sa production textuelle ne s'y trouve pas considérée).

V - LINGUISTIQUE ET DISCOURS LITTÉRAIRE.

ADAM, J. Michel.

Linguistique et discours littéraire,
Paris, Larousse Université, Coll "L" 1975

BENVENISTE, Emile.

Problèmes de linguistique générale
Paris, N.R.F. Gallimard, Coll. "Bibl. des Sciences Humaines "
(1966) 1972 (2)
" L'appareil formel de l'énonciation "
in Langages n° 17, Mars 1970, Paris, Didier-Larousse

CORBEIL, Jean - Claude.

Les Structures syntaxiques du français moderne,
Paris, Klincksieck, 1971

DELAS, Daniel - FILLIOLET, Jacques.

Linguistique et poétique, Paris, Larousse Université,
Coll. " Langue et langage ", 1973

DUBOIS, J. - Sumpf, J.

" L'analyse du discours "
in Langages n° 13, Mars 1969, Paris, Didier-Larousse

DUBOIS, Philippe.

" L'énonciation narrative du récit surréaliste "
in Littérature n°25, Fév.1977, Paris, Larousse (p.19-41)

DUCROT, O.

" Les indéfinis et l'énonciation "

in Langages n° 17, Mars 1970, Paris, Didier-Larousse
(p. 91 - 111)

IMBS, Paul.

L'emploi des temps verbaux en français moderne

Paris, Klincksieck, 1968

JAKOBSON, Roman.

Essais de linguistique générale

Paris, éd. de Minuit, Coll. " Points ", 1963

MILLY, Jean.

La phrase de Proust

Paris, Larousse. Coll. " Larousse Université " 1975

SAUSSURE, Ferdinand de.

Cours de linguistique générale (1916)

Paris, Payot, 1971

SPITZER, Léo.

" Le style de Marcel Proust " in

Etudes de Style (1928) Paris, Gallimard, N.R.F. 1970
(p. 397 - 473)

TODOROV, Tzvetan.

" Problèmes de l'énonciation " in

Langages n° 17, Mars 1970, Paris, Didier-Larousse

Qu'est-ce que le structuralisme, Paris, éd. du Seuil, 1968.

Poétique de la prose, Paris, éd. du Seuil, 1971.

(voir les chapitres "L'héritage méthodologique du Formalisme", "Langage et Littérature" et "Poétique et critique".)

WEINRICH, Herald.

Le Temps. (1964), Paris, Coll. " Poétique ", éd. du Seuil, 1973.

VI - MÉTHODES D'ANALYSE LITTÉRAIRE.

BACHELLIER, Jean-Louis.

" La poétique lézardée: Figures III de G. Genette" in Littérature n° 12, Paris, Larousse, 1973.

BARTHES, Roland.

"Introducción al análisis estructural de los relatos " (1966) in Comunicaciones (p. 9-44), Buenos Aires, Ediciones Tiempo Contemporáneo, 1970.

BLIN, Georges.

Stendhal et les problèmes du roman, Paris, Corti, 1954.

BOOTH, C. Wayne.

"Distance et point de vue : essai de classification", in Poétique n° 4, Seuil, 1970.

BREMOND, Claude.

Logique du récit, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 1973.

CANCALON, Elaine D.

Techniques et personnages dans les récits d'André Gide, Paris, Archives, "Archives des lettres modernes", 1970 (9).

DELEUZE, Gilles.

Proust et les signes, Paris, P.U.F., 1970.

GENETTE; Gérard.

Figures II, Paris, Editions du Seuil, coll. "Tel Quel" 1969.

Figures III, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique",
1972.

GREIMAS, A-J.

Du Sens, Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 1970.

GUÉRARD, Albert J.

(sous la direction de)

André Gide: études littéraires, vol. II, n° 3, Déc, 1969,
Montréal, Presses de l'Université de Laval, 1969.

Hamon, Philippe.

"Qu'est-ce qu'une description ? " in Poétique, 12, Paris,
Editions du Seuil, 1972.

"Pour un statut sémiologique du personnage" in Littérature,
6, Paris, Larousse, 1972.

"Clausules ", in Poétique, 24, Paris, Editions du Seuil,
1975.

JUST, François.

"Le "je" à la recherche de son identité", in Poétique, 24,
Editions du Seuil, 1975.

KAYSER, W.

" Qui raconte le roman " (1958), in Poétique, 4, Paris,
Editions du Seuil, 1970.

MORISSETTE, Bruce.

"De Stendhal à Robbe-Grillet: modalités du point de vue",
in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes
Françaises, n° 14, 1962, Paris, (p. 143-163)

MULLER, M.

Les voix narratives dans la Recherche du Temps Perdu,
Genève, Droz, 1965.

POULET, Georges.

L'espace proustien, Gallimard, N.R.F. 1963.
Etudes sur le Temps Humain III: le point de départ, (1965),
Monaco, Editions du Rocher, 1977.

POUILLON, Jean.

Temps et Roman, Paris Gallimard, N.R.F. 1946.

PRINCE, Gérauld.

"Introduction à l'étude du narrataire" in Poétique, 14,
Paris, Editions du Seuil, 1973.

RAVIS-FRANÇON, S.

"Temps historique et temps romanesque dans La Semaine
Sainte " in Le Roman Historique, Revue d'Histoire Litté-
raire de la France, Mars-Avril 1975, Paris, Armand Colin,
1975.

ROUSSET, Jean.

"Madame Bovary ou le livre sur rien", in Forme et Signi-
fication, Paris, Corti, 1964.

STEPHEN DAY, Philippe.

Le miroir allégorique de L.-F. Céline, Paris, Klincksieck,
"Bibl. du XXe. siècle", 1974.

TADIÉ, Jean Yves.

Proust et le Roman, Paris, N.R.F. Gallimard, 1971.

TODOROV, Tzvetan.

Littérature et signification, Paris, Larousse, 1967.

La Grammaire du Décameron, La Haye, Editions Mouton, 1969.

"La Grammaire du récit" (1968) et "Les transformations narratives", in Poétique de la prose, Paris, éd. du Seuil, coll. "Poétique", 1971.

"La lecture comme construction", in Poétique, 24, Paris, Editions du Seuil, 1975.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise.

"Point de vue ou perspective narrative", in Poétique, 4, Paris, Editions du Seuil, 1970.

VII - RHÉTORIQUE ET POÉTIQUE .

ARISTOTELES.

Poética, Barcelona, Bosch, col. " Erasmo ", 1977

BARTHES, Roland.

" L'ancienne rhétorique " in Communications, n° 16,
Déc. Paris, éd. du Seuil, 1970

BACHELARD, Gaston.

L'Eau et les rêves : essai sur l'Imagination de la
Matière, Paris. José Corti, 1976 (13)

La Terre et les rêveries de la volonté : essai sur
l'Imagination des Forces, Paris, José Corti, 1976 (8)

La Terre et les rêveries du repos : essai sur les
Images de l'Intimité, Paris, Lib. José Corti, 1977 (8)

L'Air et les songes, Paris, Lib. José Corti, 1976 (10)

La dialectique de la durée, Paris, Bibl. de Philosophie

contemporaine, P.U.F. 1972 (3).

La poésie de l'espace, Paris, Bibl. de Philosophie

Contemporaine, P.U.F. 1974 (6)

La poésie de la rêverie, Paris, Bibl. de Philosophie

Contemporaine, P.U.F. 1974 (8)

BERGSON, Henri.

L'Évolution créatrice, Paris, Alcan. 1907

L'Énergie spirituelle, Paris, Alcan. 1919

La Pensée et le Mouvant, Paris, Alcan, 1934

CAMINADE, Pierre.

Image et Métaphore, Paris, Bordas Coll. " Etudes supérieures ", 1970

CHARLES, Michel.

Rhétorique de la lecture, Paris, éd. du Seuil, Coll

" Poétique ", 1977

" Le discours des figures " in Poétique n° 15, Paris, éd. du Seuil, 1973

DALLENBACH, Lucien.

Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme, Paris,

éd. du Seuil, Coll. " Poétique ", 1977

" Intertexte et autotexte " in Poétique n° 27, Paris,
éd. du Seuil, 1976

DU MARSAIS, (César - Chesneau)

Traité des Tropes, Paris, 1730

in Le Nouveau Commerce, Paris, 1977

(Cette revue a partiellement consacré son n° 15-16 à
la reproduction des deux premières parties - D'après
une édition de 1842 - bien que l'original en comportait
une troisième)

FONTANIER, Pierre.

Les Figures du Discours, Paris, Flammarion, coll. "Science"
1969. Cette édition réunit deux ouvrages: Le Manuel Classique
pour l'étude des tropes (1821), et Des Figures autres que
les tropes (1827).

GANS, Eric.-L.

"Hyperbole et Ironie" in Poétique n° 24, Paris, éd. du Seuil,
1975.

Essais d'esthétique paradoxale, Paris, N.R.F. Gallimard, 1977

GENETTE, Gérard.

"La rhétorique restreinte" in Figures III, Paris, éd. du Seuil, Coll. "Poétique", 1972.

Figures I, Paris, Coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1966.

Figures II, Paris, Coll. "Poétique", éd. du Seuil, 1969.

Mimologiques: voyage en Cratylie, Paris, Coll. "Poétique" 1976.

JENNY, Laurent.

"La stratégie de la forme" in Poétique n° 27, Paris, éd. du Seuil, 1976.

"Structure et fonctions du cliché" in Poétique n° 12, Paris, éd. du Seuil, 1972.

KIBEDI VARGA, A.

Rhétorique et Littérature, Didier, Paris, 1970.

"Synonymie et antithèse", in Poétique n° 15, Paris, Seuil 1970.

LAUSBERG, Heinrich

Manual de Retórica Literaria (1960), Madrid, Gredos, Coll.

"Biblioteca románica hispánica", 1975.

LE GUERN, Michel.

Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris,

Larousse Université, Coll. "Langue et Langage", 1973.

MORIER, Henri.

Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F.
1975.

PAULHAN, Jean.

Traité des Figures ou la Rhétorique décryptée, (1953),
in Le Nouveau Commerce, Paris 1977.

RICOEUR, Paul.

La métaphore vive, Paris, Coll. "Poétique", Ed. du Seuil
1975.

RIFFATERRE, Michel.

Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion
"Nouvelle bibliothèque scientifique", 1971.

"Le poème comme représentation" in Poétique n° 4, Paris,
éd. du Seuil, 1970.

SARTRE, Jean-Paul.

L'Imaginaire, Paris, Coll. "Idées", Gallimard, 1961

STAROBINSKI, Jean.

"Le style de l'autobiographie", in Poétique n° 3, Paris,
Ed. du Seuil, 1970.

TODOROV, Tzvetan.

"Synecdoques" in Communications n° 16, Paris, Ed. du
Seuil, 1970.

Théories du symbole, Paris, Coll. "Poétique", Ed. du
Seuil, 1977.

VIII - DIFFUSION DES OUVRAGES DE-CLAUDE SIMON EN ESPAGNE

" La ruta de Flandes "

Trad. Oriol Durón

Barcelona, Barna Lumen (Grafos, S. A.) Coll. " Palabra en el tiempo ", 1967

Historia

Trad. José Escué

Barcelona, Seix Barral, S. A., 1971

La batalla de Farsalia

Trad. E. Guarro

Barcelona, Gráficas Diamante, 1971

Los cuerpos conductores

Trad. Néstor Sánchez

Barcelona, Seix Barral. Coll " Bibl. Breve ", 1973