

Université Paris 8

**Thèse de doctorat en langue et littérature françaises présentée par
Olivier KAHN**

**TITRE : Temps verbaux, point de vue et composition dans les romans
de Claude Simon. Approche stylistique et génétique**

**Sous la direction de Mme Anne HERSCHBERG PIERROT,
Professeur à l' Université Paris 8**

Jury :

Michel BERTRAND, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

Martine CREAC'H, Maître de Conférences HDR à l' Université Paris 8

Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeur à l' Université Paris 8

Jacques NEEFS, Professeur émérite à l'Université Paris 8

Nathalie PIEGAY, Professeur à l'Université de Genève

Isabelle SERÇA, Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès

Soutenance le 30 juin 2017

Université Paris 8

**Thèse de doctorat en langue et littérature françaises présentée par
Olivier KAHN**

**TITRE : Temps verbaux, point de vue et composition dans les romans
de Claude Simon. Approche stylistique et génétique**

**Sous la direction de Mme Anne HERSCHBERG PIERROT,
Professeur à l' Université Paris 8**

Jury :

Michel BERTRAND, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille

Martine CREAC'H, Maître de Conférences HDR à l' Université Paris 8

Anne HERSCHBERG PIERROT, Professeur à l' Université Paris 8

Jacques NEEFS, Professeur émérite à l'Université Paris 8

Nathalie PIEGAY, Professeur à l'Université de Genève

Isabelle SERÇA, Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès

Soutenance le 30 juin 2017

Résumé

Cette thèse met en valeur les liens que les temps verbaux et la construction textuelle du point de vue entretiennent avec la composition des romans de Claude Simon écrits à partir du *Vent* (1957). En nous appuyant sur la théorie des systèmes de temps et en la revisitant à partir de l'emploi des temps verbaux dans ses romans, nous montrons en quoi l'écriture de l'écrivain conteste des systèmes verbotemporels et un système narratif historiquement datés au regard d'une écriture qui s'émancipe des schémas qui les motivent. Nous démontrons de même que la temporalité et la construction textuelle du point de vue dans ces romans sont au service de la plasticité de la composition romanesque. L'analyse verbotemporelle de notre corpus s'articule, conjointement à celle de la ponctuation, de la syntaxe, de l'énonciation et du point de vue narratif, avec la composition des romans. L'approche stylistique de tous ces aspects se conjugue à l'approche génétique, qui permet dans de nombreux cas d'expliquer plus justement le processus d'élaboration de la composition et du style. La prise en compte de la composition nous paraît s'imposer au vu des ruptures radicales avec un système romanesque périmé, qui nous amènent à déplacer le champ des repères de l'analyse critique. On pourrait dire, en paraphrasant Mallarmé, que dans les romans de Claude Simon, la composition rémunère le défaut des repères traditionnels du temps.

De même que la syntaxe et la ponctuation ne se pensent plus à l'échelle de la phrase, chez Claude Simon, nous considérons que les temps verbaux et la notion de point de vue doivent aussi s'envisager à l'échelle du roman et de ses macrostructures, ce qui nous conduit à mettre particulièrement en valeur la composition de deux romans, *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*, qui, faisant alterner temps présent et temps du passé, permettent de bien rendre compte de leur composition verbotemporelle. Cette recherche, qui s'intéresse en premier lieu au renouvellement de la langue littéraire par Claude Simon, contribue par voie de conséquence au renouvellement de la méthodologie critique qui permet de la mettre en valeur. Elle montre à partir de l'étude stylistique et génétique du roman simonien comment la littérature conduit à revoir l'approche linguistique de la langue au-delà de la phrase mais aussi comment la poétique narrative rouvre l'usage de la langue.

Summary

This thesis highlights the relations between verb tenses and textual viewpoint construction and the composition of Claude Simon's novels as of *Wind* (1957).

Adopting the tense systems theory and revisiting it in connection with the use of verb tenses in the author's novels, we show how his writing challenges verb-tense systems and a narrative system historically dated with respect to a writing that breaks free from the frames that motivate them. We shall equally show that in these novels temporality and textual viewpoint construction contribute to the plasticity of the novelistic composition. The verb-tense analysis of our corpus, together with that of punctuation, syntax, enunciation, and narrative viewpoint, is articulated in keeping with the composition of the novels. The stylistic approach of all these aspects is combined with the genetic approach, in many instances allowing to explain more accurately the elaboration process of composition and style. Composition must be kept in mind if we consider the radical breaks with a dated novelistic system that lead us to shift the field of reference of the critical analysis. We might say, paraphrasing Mallarmé, that in Claude Simon's novels, composition makes up for the absence of the traditional timeline.

Just as syntax and punctuation are no longer conceived on the scale of the sentence, in Claude Simon we consider that verb tenses and the notion of viewpoint should also be analyzed on the scale of the novel and its macrostructures. This induces us to dwell particularly on the composition of two novels, *The Flanders Road* and *Le Jardin des Plantes*: by alternating present time and past time they allow to fully account for their verb-tense composition. This study, that above all concerns Claude Simon's renewal of the literary idiom, as a consequence contributes to the renewal of the critical methodology allowing to highlight it. Starting from the stylistic and genetic study of Simon's novels, it shows how literature incites to revise the linguistic approach to language beyond the sentence, but also how narrative poetics reopen the use of language.

Remerciements

Toute notre gratitude va à Mme Anne Herschberg Pierrot, Professeur à l'Université Paris 8, dont les conseils avisés et les critiques stimulantes, ont beaucoup aidé à l'aboutissement de cette thèse. Qu'il nous soit permis de la remercier pour la confiance qu'elle nous a témoignée tout au long de ce parcours.

Nous remercions Réa Simon et la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet qui nous ont permis de consulter le fonds Claude Simon et ont rendu possible l'approche génétique mise en œuvre dans cette thèse.

Introduction

Après la rédaction de quatre premiers livres : *Le Tricheur* (1945), *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952) et *Le Sacre du printemps* (1954) que Claude considèrera a posteriori comme des tentatives infructueuses d'écriture au point de s'être opposé à leur réédition, il semble avoir trouvé sa voie avec son premier roman paru aux éditions de Minuit en 1957, *Le Vent*, qui inaugure sa prise de conscience de l'impossibilité d'une cohérence narrative. A partir de ce texte, Claude Simon installe la conscience de la fragmentation du savoir et des faits de conscience qui s'inscriront dans son œuvre jusque dans la syntaxe même de ses micro et de ses macrostructures. Désormais associé aux nouveaux romanciers qui partagent un même rejet des formes traditionnelles du roman et des illusions de la représentation, Claude Simon, à la faveur d'une réflexion sans complaisance envers les habitudes d'une écriture conventionnelle, prend conscience des pouvoirs de la dynamique interne de l'écriture qui l'amènent à partir de 1957 et plus encore avec *L'Herbe* (1958) et les romans suivants à rejeter ce qu'il considèrera être des scories¹. Il a souvent expliqué la forme de ses romans à partir d'analogies, mais celle qui est la plus parlante pour notre propos est l'analogie qu'il établit avec les mathématiques et la théorie des ensembles :

Dans l'enseignement des mathématiques, on familiarise aujourd'hui les enfants des petites classes avec ce que l'on appelle les ensembles en leur montrant, par exemple, comment l'intersection d'un ensemble A[...] avec un ensemble B [...] se fait en fonction des qualités communes de certains de leurs éléments [...] puis on passe à la réunion [...] des deux ensembles dans laquelle se trouvent tous les éléments communs ou non communs.

¹ Claude Simon, discussion après la communication « La fiction mot à mot » *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, t II : Pratiques*, UGE, 1970 « Il y a eu, d'une façon assez confuse, une rupture entre *Le Vent* et *L'Herbe* et ensuite une évolution assez lente dans laquelle je me suis efforcé de rejeter ce que je considérais être des scories ».

Eh bien, [...] ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction à non pas aligner une succession d'éléments, mais de réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités ?²

Cette réunion d'ensembles, où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités, est ce qui caractérise le mieux la facture de ses romans. On pourrait dire que selon ses livres, ces « ensembles » ou séries sont des éléments de fiction, de description mis sur le même plan et qui ne sont pas reliés par une trame narrative continue, ce qui déroute le lecteur en attente d'une trame de cette nature. Quant aux « qualités », auxquelles il fait référence, elles correspondent selon ses dires aux ressemblances, différences, comparaisons et contrastes, assonances et dissonances qui permettent d'associer ces ensembles. Réseaux de mots, d'images, scènes se combinent entre eux en fonction de leurs propriétés, l'ordre esthétique primant sur tout ordre issu d'une logique narrative. La nature de ces « qualités », qui restent assez floues dans les propos de l'auteur, toujours formulées par des analogies, le plus souvent picturales « comme certaines qualités communes (harmoniques ou complémentaires, rythme arabesque) rassemblent dans un tableau, permettent d'y cohabiter en constituant un ensemble pictural cohérent »³, trouvent, d'après nous, leur traduction selon des critères linguistiques. Claude Simon ayant toujours affirmé que la morphologie des éléments qu'il assemble prévalait sur tout autre critère, que le signifiant primait sur le signifié dans ses choix scripturaux, on sera particulièrement attentif aux ressources de la langue qu'il associe afin de composer ses romans.

Alors qu'il prononce, en 1971, les paroles citées⁴, lors d'un colloque à Cerisy sur le Nouveau roman, Claude Simon est engagé, selon Alastair Duncan, « dans la période la plus radicalement expérimentale de son œuvre »⁵.

La dernière partie de *La bataille de Pharsale* (1969) et les trois livres suivants : *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973), *Leçon de choses* (1975) expérimentent,

² Claude Simon, « La fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t II, Pratiques (1972), Jean Ricardou et Françoise Rossum Guyon [dir], UGE,, coll. 10/18.

³ Claude Simon, « La fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t II, Pratiques (1972), Jean Ricardou et Françoise Rossum Guyon [dir], UGE,, coll. 10/18.

⁴ Cf. supra, page 9.

⁵ Alastair Duncan « Introduction », Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. XIX.

dans sa période formaliste, une écriture au présent qui cherche à s'émanciper des exigences du récit et de la narration traditionnels suivant essentiellement les sollicitations de la langue débarrassée des contraintes induites par l'emploi des temps du passé que l'on retrouve dans ses autres romans qui ramènent plus encore à une matière autobiographique par nature moins morcelée. On peut remarquer que les derniers livres de Claude Simon, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des Plantes*, *Le Tramway*, reprennent la matière des plus anciens : *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Histoire* en les reconfigurant après la période la plus formaliste des années 70. Dans ses derniers livres, comme dans ceux écrits avant les années 70, Claude Simon emploie en alternance avec le présent, les temps du passé selon une poétique basée sur les associations qu'il n'a cessé de pratiquer et de commenter et qu'il aime à qualifier selon la formule de Claude Lévi-Strauss de « bricolage »⁶.

La réception critique de l'œuvre de Claude Simon, principalement représentée par la voix de Jean Ricardou, s'est dans un premier temps, dans les années 1960 et 70, surtout intéressée aux renouvellements des formes romanesques, donnant lieu à des analyses critiques fortement articulées au développement du structuralisme et de la narratologie, avant dans un deuxième temps à partir des années 80, de s'intéresser à d'autres aspects de l'œuvre ouverts sur ses thématiques redonnant à l'autobiographie et à l'histoire la place que les analyses structurales avaient volontairement occultée. Par notre approche tant stylistique que génétique, nous serons amenés à nous référer à ces deux grandes périodes de la critique simonienne afin d'étayer notre propos.

Au-delà de la réception critique de son œuvre, si nous nous référons à notre propre expérience de lecture des romans de Claude Simon, nous constatons que l'auteur instaure de nouveaux pactes avec son lecteur, pour lequel il n'est d'autre horizon d'attente que celui déjà dessiné par ses précédents romans, de même que la grammaire y est reconfigurée de manière à émanciper son écriture de contraintes narratives par trop figées.

⁶ Claude Simon, « La fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t II, Pratiques (1972), Jean Ricardou et Françoise Rossum Guyon [dir], UGE, coll. 10/18.
Voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 26-47.

On a pris conscience, depuis les débuts du Nouveau Roman, d'un certain nombre de remises en question de notions et de catégories mises en œuvre par l'écriture romanesque. Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, évoque en 1957 plusieurs « notions périmées » : « le personnage, l'histoire, l'engagement, la forme et le contenu ». Ces notions seront souvent commentées à son tour par Claude Simon, de même que les conséquences de leur remise en question dans l'écriture de ses romans. Il nous semble toutefois que la remise en question des catégories narratives ainsi que de certaines catégories grammaticales, dont la redéfinition est une conséquence directe des bouleversements introduits dans la narration simonienne, n'a le plus souvent pas été prise en compte par la critique. Les instruments d'analyse narrative et les catégories qui leur servent de référence sont le plus souvent produits en fonction de formes que les écrits des nouveaux romanciers ont jugées périmées et dont le roman balzacien offre les exemples les plus criants, ce qui nous incite à en réexaminer la pertinence.

On a gardé l'habitude, acquise en fonction de formes romanesques qui la justifiaient pleinement, de poser les questions : « Qui parle ? Qui voit ou qui sait ? » afin de déterminer voix narrative et mode narratif des romans pour éclairer leur compréhension, aider à leur interprétation. Nous pensons que ces questions, dont la pertinence ne fait aucun doute au regard d'une narration traditionnelle, ne sont plus d'un grand secours pour l'analyse de textes dont la facture appellerait plutôt des réponses aux questions : « comment parler, comment savoir, comment imaginer ? »

Questions qui répondent le plus aux préoccupations phénoménologiques de l'auteur et qui conditionnent son écriture. Rappelons cette citation de Claude Simon en réponse à un critique qui en 1989 lui demandait quelle phrase il aimerait que l'on retienne de lui : « Peut-être celle qui vient à la fin de *La Route des Flandres* : "Comment était-ce ? Comment savoir ?" [...] On pourrait la mettre en exergue à tous mes livres. C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris⁷. »

Nous verrons en quoi, pour des raisons compositionnelles, des raisons de « qualité »⁸, la voix narrative est sans cesse contestée et lors de notre analyse du point

⁷ Dans André Clavel, « Claude Simon : "La guerre est toujours là" », *L'Événement du jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 87.

⁸ Claude Simon, « La fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t II, Pratiques (1972), Jean Ricardou et Françoise Rossum Guyon [dir], UGE, coll. 10/18.

de vue simonien « savoir et vision » s'inscrivent dans une réflexion qui se mène conjointement à une analyse de la composition romanesque.

Plusieurs études ont été menées sur la syntaxe des romans de Claude Simon, amenant à reconsidérer les unités syntaxiques au-delà du cadre de la phrase : parmi lesquelles celles de Jean Ricardou qui a le premier posé des modèles de segmentation⁹, David Zemmour¹⁰ s'inspirant des modèles macro-syntaxiques d'Alain Berrendonner¹¹, qui tout en mettant au jour de nouvelles unités de segmentation « la clause et la période », rend compte avec finesse d'une syntaxe du sensible dans l'œuvre simonienne. D'autres critiques tel Julien Piat¹² s'en tiennent au cadre phrastique et mènent de pertinentes analyses des microstructures qui composent le texte simonien. On le voit, la syntaxe des romans de Claude Simon a très tôt fait l'objet de travaux de recherche, notamment d'études comparatives, telles celles d'Isabelle Serça¹³ qui mène d'éclairantes analyses comparatives de la phrase simonienne et de la phrase proustienne, menées conjointement à une étude de la ponctuation chez ces deux auteurs et complétées par une analyse de la composition en damier du *Jardin des Plantes* en relation à sa syntaxe et sa ponctuation.

En revanche, les temps verbaux ont été peu étudiés en dehors de l'emploi particulier, maintes fois analysé, du participe présent et du participe passé qui figent les scènes décrites et de la thèse de Catherine Rannoux¹⁴ qui s'attache à la notion linguistique du temps dans quatre romans de Claude Simon, *L'Herbe, Histoire, La Route des Flandres, L'Acacia*. Cette thèse qui se donne pour objectif de montrer comment une esthétique du continu discontinu est mise en œuvre dans l'écriture des quatre romans par l'articulation entre le continu de l'énoncé et le discontinu de l'énonciation est particulièrement intéressante pour notre propos, dans la mesure où sa seconde partie

⁹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1990.

Nouveaux problèmes du roman, Paris, Editions du Seuil, 1978.

¹⁰ David Zemmour, *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2008.

¹¹ Alain Berrendonner, « La phrase et les articulations du discours », *Le Français dans le monde, Recherches et Applications*, février-mars 1993.

¹² Julien Piat, *L'expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2011.

¹³ Isabelle Serça, « Proust et Simon : Du temps retrouvé au temps suspendu » dans *Originalités proustiennes*, Paris, Editions Kimé (collection détours littéraires), direction Philippe Chardin, 2010, p.263-281.

Isabelle Serça, « *Le Jardin des Plantes*, une "composition en damier" », *Littératures* 40, 1999, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77.

¹⁴ Catherine Rannoux, *Immobilité et rupture : la notion linguistique de temps dans L'Herbe, Histoire, La Route des Flandres et L'Acacia de Claude Simon*, Thèse nouveau régime, Université de Poitiers, 1993.

fait une large place à l'emploi des temps verbaux dans les quatre œuvres de son corpus. Elle procède tout d'abord, dans son premier chapitre, à une étude de la ponctuation, permettant de mettre en évidence comment des ruptures énonciatives interviennent régulièrement dans l'énoncé, travaillant à des superpositions temporelles et à la déréalisation du représenté. Le deuxième chapitre prolonge cette première approche par l'étude du jeu des formes verbales, qui se combinent pour mettre en scène la représentation, dénonçant partiellement l'illusion référentielle. Dans ce chapitre, Catherine Rannoux, au cours de ses analyses verbotemporelles des textes, se réfère aux repères traditionnellement admis – relation entre procès énoncés et instance d'énonciation – en étant particulièrement attentive aux changements d'attitudes énonciatives.

A partir de la lecture de cette thèse et en confrontant les analyses et réflexions qui y sont développées à notre propre lecture des romans de Claude Simon, qui prend en compte l'emploi des temps verbaux, nous avons fait un certain nombre de constats et émis plusieurs hypothèses. La répartition des temps verbaux et l'usage qu'en fait Claude Simon dans ses romans nous incitent à penser que leur emploi ne signifie plus seulement une certaine relation entre procès énoncé et instance d'énonciation comme on le conçoit traditionnellement en se référant à l'emploi des systèmes de temps inscrits dans la langue, mais signifie surtout un autre type de relation qui ramène à la plasticité d'une écriture qui organise les temps verbaux pour des raisons de « qualité » : similitudes, oppositions, périodicité. Il nous semble en outre que les nombreuses disjonctions observées avec les relations traditionnelles du temps dans la langue ne sont pas essentiellement motivées par un besoin de détruire l'illusion référentielle, très tôt repéré par la critique, dans le principal but de la dénoncer mais bien plus encore de s'en émanciper afin d'employer les temps verbaux suivant les critères de « qualité » qui sont les principales raisons d'être du roman simonien. Par exemple, on est amené à observer, p. 189, que le texte change de nature, l'énonciation transformant en récit d'un « passé effectif » ce qui relevait d'une pure construction mentale et p. 195, à s'interroger sur le fait que les procès sont coupés de la sphère d'énonciation à tel moment puis que le locuteur avec retour du passé composé va devenir le repère en rapport duquel les procès vont s'ordonner. Se pose alors pour nous la question de savoir si ces repères ont encore leur pertinence au vu de la poétique simonienne qui, d'après notre lecture, s'en

émancipe. On est tenté, suite à ces premiers constats, de se demander si les repères – qui ne seraient plus ni le locuteur, ni la situation d'énonciation ou l'événement au passé simple pour d'hypothétiques développements coupés de l'instance d'énonciation – ramèneraient bien plutôt à la structure compositionnelle qui serait plus à même de servir de repère permettant de rendre compte de la poétique simonienne du récit. Selon Catherine Rannoux, tous ces changements de perspective, la modalisation du discours, ses incertitudes liées au flottement du jeu des temps, donneraient à lire la production du texte elle-même et serviraient avant tout la mise en doute du récit afin d'abolir toute illusion référentielle, quand, selon notre hypothèse, ils seraient avant tout au service de la plasticité de l'écriture. L'énoncé mis en doute au regard de celui qui est simplement posé, le serait, selon notre point de vue, dans un souci de composition : opposition, périodicité ; de creuser l'épaisseur du point de vue, composante essentielle de la poétique simonienne. Notre lecture de ses romans nous amène à émettre l'hypothèse que le souci formel supplante chez Claude Simon le métadiscours qui n'en est qu'un avatar et que s'il transparaît entre les lignes c'est avant tout la pure forme qui l'a produit. P. 200, à propos du va-et-vient irrégulier du futur au passé avec des incursions dans le présent dans des passages de *L'Herbe*, on est renvoyé aux traditionnelles interrogations qui jalonnent l'analyse du récit : « d'où parle-t-on ? De quoi ? » pour s'interroger un peu plus loin sur le statut des énoncés « scènes remémorées, inventions de l'imagination », « de récits traditionnels ». On sent bien la fragilité des réponses attendues et de leur intérêt au regard d'une écriture qui s'est émancipée de la narration traditionnelle qui doit nécessairement faire appel à des repères d'un autre ordre. Sans rentrer dans les détails du texte, notre lecture nous amène à supposer que le retour des formes de futur et de présent avant celles des passés simples en nombre dans les pages considérées devait obéir à une nécessité formelle, tel un retour périodique des formes verbales, plutôt qu'à l'expression d'une modalité énonciative ou narrative destinée à faire s'interroger le lecteur sur le statut de l'illusion référentielle. P. 219, l'auteur de la thèse analyse un extrait de de *La Route des Flandres* p. 23 (Editions de Minuit, collection Double)¹⁵, elle se réfère tout d'abord à un passage sans mentionner qu'il s'agit d'un fragment qui entre dans la structure compositionnelle du roman « les courses, Corinne

¹⁵ Claude Simon, *Œuvres* Tome 1., La Pléiade, p.208.

Iglesia » le qualifiant de « rêverie ayant introduit la description de Corinne et Iglesia sur le champ de course » sans qu'on sache sur quelle alternance de temps verbaux il est construit pour introduire un peu plus loin le paragraphe qui fait l'objet de l'analyse linguistique en s'interrogeant à nouveau sur le statut de l'énoncé analysé : vision effective ou construction mentale, c'est-à-dire « souvenir montré comme étant en train de se former » ou bien « récit d'événements antérieurs » pour finalement revenir à la question de situer dans le temps cette image mentale ou cet événement. L'analyse revient aux traditionnels repères dont s'est, selon notre lecture, émancipée l'écriture simonienne et qui en conséquence ne devrait plus être d'une grande utilité pour le lecteur.

L'interrogation qui partait de l'interprétation d'un imparfait, situé au début du paragraphe étudié, n'aborde les temps verbaux que d'un point de vue énonciatif sans tenir compte de leur fonction dans la structure compositionnelle. On entrevoit à nouveau les limites des réponses aux questions posées en fonction de ces seuls critères. Toute l'analyse qui va suivre en s'interrogeant sur l'introduction des présents de l'indicatif (sans mentionner qu'il s'agit d'un nouveau fragment, donc qui a été écrit à un autre moment lors de la genèse du texte et réintroduit à cet endroit par l'auteur pour des raisons de qualité) aboutit au même constat : « trouble dans l'énonciation » « discontinuité sinon du récit du moins de sa modalité ». Là où la critique constate de la discontinuité sur le plan énonciatif, nous nous proposerons de vérifier¹⁶ que l'emploi des formes temporelles entre en jeu dans une composition romanesque signifiante et que les passages de *La Route des Flandres* que nous venons de mentionner entrent dans un jeu de symétries au centre de l'écriture du roman que seul le lien entre temps verbaux, modalités énonciatives et narratives ainsi que composition du texte permet de mettre en relief.

On se propose en conséquence de rechercher quels questionnements sont adaptés à la forme d'un récit non pas désenchanté mais au contraire qui ré-enchanté la langue et la grammaire afin d'élaborer de nouvelles associations des formes qui le constituent.

¹⁶ Cf. infra, p. 221-228.

On retrouve le plus souvent dans la position des analystes du récit simonien celle de musicologues qui tenteraient de rendre compte d'une partition de musique sérielle en essayant de reconstituer les accords d'une musique tonale dont le compositeur se serait totalement émancipé en choisissant l'écriture dodécaphonique. Dans le système tonal, un accord crée une tension qui se résout sur un autre accord, la musique atonale est une façon de suspendre cette tension et de ne plus avoir envie de la résoudre. De même que les compositeurs du début du XXe siècle, Claude Simon, à l'instar des écrivains du nouveau roman, cherche à s'émanciper d'une écriture aux tensions et résolutions internes préétablies qui ne demandent qu'à éclater.

A la différence d'Arnold Schoenberg qui a pensé et théorisé un système à même d'émanciper la forme musicale des contraintes de la musique tonale, Claude Simon n'a pas produit de traité d'écriture, il développe une pratique qui l'émancipe progressivement d'une forme narrative enserrée dans un système reposant sur des tensions par trop contraignantes qui l'amène « à faire sa langue » pour reprendre une expression de Marcel Proust¹⁷. C'est cette langue avec sa nouvelle grammaire en perpétuel mouvement que nous nous proposons d'analyser au plus près des raisons qui la motivent.

Au vu de nos premiers constats et des travaux menés, Il nous est apparu que l'étude des temps et modes verbaux partant de la reconfiguration de leur emploi dans les romans de Claude Simon prenant en compte la dimension compositionnelle des textes dans lesquels ils s'inscrivent, pourrait apporter un regard nouveau à la critique simonienne ainsi qu'à la réflexion grammaticale au sujet de ces romans. Pour ce faire, nous associerons à une approche stylistique et grammaticale une approche génétique particulièrement appropriée afin d'étudier la composition romanesque de notre auteur en prenant en compte le temps de l'écriture. L'exemple d'analyse des temps verbaux

¹⁷ « Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son » [...]. Je ne veux pas dire que j'aime les écrivains originaux qui écrivent mal. Je préfère – et c'est peut-être une faiblesse – ceux qui écrivent bien. Mais ils ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue ... » Marcel Proust, Lettre à Madame Émile Straus, in *Correspondance de Marcel Proust*, Texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, t. VIII, 1908, Paris, Plon, 1981, pp. 276-278.

que nous venons de mentionner à partir de l'analyse de la page 23 de *La Route des Flandres* – assez emblématique de la façon dont ils sont traités suivant les canons de l'analyse narrative – montre l'intérêt de l'approche génétique qui dans ce cas précis permet d'introduire la dimension temporelle de la rédaction du texte afin d'étayer l'analyse, de même qu'elle met en relief l'intérêt des outils scripturaux dont use l'auteur lors de la phase compositionnelle du roman. A cette fin, les nombreux plans de montage élaborés pendant la rédaction des différents romans nous seront particulièrement précieux de manière à suivre le cheminement compositionnel de l'écrivain et de mettre en rapport les différents fragments rédigés dans leur temporalité respective, tant lors de leur conception que dans les versions définitives.

L'approche génétique que nous mènerons en concomitance avec l'approche stylistique nous a été rendue possible grâce à l'autorisation obtenue auprès de l'ayant droit de consulter l'ensemble des manuscrits des romans de Claude Simon conservés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ces manuscrits, dont la disponibilité a été rendue effective suite à un don de Claude Simon décidé en 1984 et réalisé en 2006 à la suite de son décès, ont été classés, inventoriés et catalogués par Sophie Lesiewicz, conservatrice à La Bibliothèque littéraire. Ils y sont consultables par les chercheurs depuis 2009. Cette possibilité de consultation des archives de Claude Simon parmi lesquelles figurent principalement les manuscrits de ses œuvres : *Le Vent* 333 feuillets, *L'Herbe* 285 feuillets, *La Route des Flandres* 527 feuillets, *Le Palace* 266 feuillets, *Femmes* 61 feuillets, *Histoire* 541 feuillets, *La Bataille de Pharsale* 4 feuillets, *Triptyque* 171 feuillets, *Les Géorgiques* 1409 feuillets, *Le Discours de Stockholm* 75 feuillets, *L'Invitation* 66 feuillets, *Album d'un amateur* 220 feuillets, *L'Acacia* 586 feuillets, *Photographies* 5 feuillets, *Le Jardin des Plantes* 839 feuillets, *Le Tramway* 302 feuillets, inaugure une nouvelle période pour la recherche en génétique textuelle consacrée à son œuvre. Cette nouvelle période fait suite à un temps où du vivant de l'auteur l'accès à ses manuscrits était tout à fait exceptionnel, les reproductions autorisées de ses brouillons ou de plans de montage de ses romans particulièrement rares. On distinguera, parmi les premières références aux manuscrits de Claude Simon, l'ouvrage intitulé *Claude Simon* de Lucien Dällenbach où on trouve les reproductions : d'un brouillon de l'ouverture

d'*Histoire*¹⁸, des brouillons relatifs à la description de la « photo de l'atelier » qu'on retrouve dans les sections IX et X du même roman¹⁹, d'un brouillon du manuscrit de *La Bataille de Pharsale*²⁰ illustrant un propos écrit en vis-à-vis dans l'ouvrage. Une partie intitulée « Génétique » propose une première réflexion menée sur la composition et la périodicité dans *Histoire* et *Triptyque*. A cette occasion sont présentées deux reproductions de schémas autographes de ce dernier roman, le premier daté du 21/01/72, le second du 29/01/72²¹. Suit une analyse critique élaborée à partir de la confrontation de deux états, dont figurent les reproductions²², de la « nuit d'août » décrite dans *Triptyque*, à l'occasion de laquelle le critique évoque la particularité de la page simonienne que nous retrouverons à travers la typographie des pages 23-25 du *Jardin des Plantes* « sa partition usuelle en deux colonnes inégales, l'une occupée par le corps du texte (qui se développe obliquement en se resserrant sur la droite) l'autre [...] parce que viennent à l'esprit, pendant le procès d'écriture ou de relecture des mots qui ne s'inscrivent pas dans la phrase, où s'accumulent les annotations en marge : parfois consignes d'écriture, le plus souvent vocables isolés ou syntagmes. »²³ Cette disposition caractéristique du brouillon des manuscrits simoniens, nous le verrons, relève à la fois de la note de régie à vocation programmatique et de la phase de textualisation. Suit une analyse du début de la section « Expansion » de *Leçon de choses*, à cette occasion encore, figure une reproduction d'un feuillet d'un manuscrit du roman²⁴ à laquelle s'ajoute sa retranscription partielle. Ici aussi, le critique fera la remarque que certains vocables notés en marge seront « exploités sans délai » et que « d'autres refont surface quelques pages plus loin », caractéristique de la colonne de gauche des brouillons simoniens que nous retrouverons.

Dans cette même partie, Lucien Dällenbach mentionne la réticence de l'auteur à montrer les manuscrits qu'il a conservés :

¹⁸ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Editions du Seuil, 1988, Collection Les Contemporains, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58 et 60.

²⁰ *Ibid.*, p. 69.

²¹ *Ibid.*, p. 183-184.

²² *Ibid.*, p. 190-191.

²³ *Ibid.*, p. 189.

²⁴ *Ibid.*, p. 193.

révéler à quel point écrire est pour lui une activité laborieuse, exhiber une recherche aussi peu assurée d'elle-même, et donner à voir ce qu'il en coûte parfois de commencer une phrase, de la continuer et de la finir, n'est-ce pas se mettre à nu devant des témoins indésirables ?²⁵

On voit bien ici, à travers ce témoignage, que la critique génétique simonienne ne pouvait se réaliser qu'à partir d'un matériau fort réduit de brouillons autographes et que ce travail n'était rendu possible que dans le cadre d'une étroite relation de confiance entre le critique et l'auteur. La critique génétique proprement dite, en cette première période de la génétique simonienne en 1988, aura porté sur sept feuillets dont deux issus du manuscrit d'*Histoire* quand aujourd'hui le chercheur peut consulter 541 feuillets du même roman. De même, la critique de Lucien Dällenbach aura porté sur quatre feuillets issus du manuscrit de *Triptyque* et un de *Leçon de choses* pour respectivement 171 feuillets consultables aujourd'hui pour le premier mais seulement deux pour le second. Prenons pour exemple le feuillet daté du 21/01/1972 élaboré au cours du travail de rédaction pour l'agencement de *Triptyque*, il aura été reproduit et aura été commenté six fois entre sa première publication par Jean Ricardou dans *Le Nouveau Roman*²⁶ en 1973 et sa mention dans une « Note sur le texte » en 2006 dans le cadre de l'édition de La Pléiade²⁷, respectivement par Lucien Dällenbach dans son ouvrage publié en 1988 ainsi qu'en 1990 dans *Penser, classer, écrire : de Pascal à Pérec*²⁸, en 1999 dans *Du, Die Zeitschrift der Kultur*²⁹ (Zurich) et par Alastair Duncan en 2003 dans *Claude Simon. Adventures in words*³⁰.

Il y aura certainement un avant et un après dépôt du manuscrit dans la critique génétique simonienne, d'autant que depuis 2008, a débuté la numérisation du fonds des manuscrits sous la responsabilité de Mireille Calle-Gruber.

²⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁶ Jean Ricardou dans *Le Nouveau Roman*²⁶, Le Seuil, 1973, p. 74.

²⁷ Claude Simon, *Triptyque*, (1973), Gallimard, bibliothèque de La Pléiade tome 1, Paris, 2006, « Note sur le texte » p.1445.

²⁸ Lucien Dällenbach, « Claude Simon ou le travail du texte comme bricolage analogique » dans *Penser, classer, écrire : de Pascal à Pérec*, Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 1990.

²⁹ Lucien Dällenbach, *Du, Die Zeitschrift der Kultur*²⁹ (Zurich), n° 691, janvier 1999.

³⁰ Alastair Duncan, *Claude Simon. Adventures in Words*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2e éd., 2003, p. 88-89.

C'est dans son ouvrage *Claude Simon Chemins de la mémoire*³¹ paru en 1993 que sont reproduits un feuillet de *L'Acacia* et plus particulièrement quatre feuillets d'un plan de montage de *La Route des Flandres* qui seront d'une grande utilité pour la critique simonienne. De même en 2008, dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*³², elle présente des plans de montage de *Triptyque* et du *Jardin des Plantes* à l'époque inaccessibles à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Dans sa biographie, *Claude Simon. Une vie à écrire*³³, Mireille Calle Gruber fait souvent référence aux différents manuscrits, car la plupart des feuillets étant datés, ils permettent de suivre assez précisément, date à date, l'écriture de chaque roman. Cet ouvrage est d'une aide précieuse afin de pouvoir replacer les étapes de l'écriture des différents romans en suivant leur cheminement. Il permet notamment de resituer l'écriture d'une série de feuillets dans leur contexte. Il en est de même des appendices et des notes des deux tomes consacrés aux œuvres de Claude Simon dans la Bibliothèque de La Pléiade. Le premier tome, publié en 2006, fait quelques références aux manuscrits dans une mesure plus limitée du fait de la rareté du matériau, il en est fait plus état dans le second publié en 2013. Dans ce dernier volume, on trouve en appendice : une reproduction d'un petit plan de montage de *L'Herbe* daté du 17 mars 1958 suivi de sa retranscription sur trois pages, le plan du dernier Chapitre d'*Histoire* suivi de sa retranscription, un schéma des différentes séries des *Corps conducteurs* et sa retranscription, un projet de plan des *Géorgiques* daté du 8 décembre 1978 et sa retranscription, un essai de plan pour *L'Acacia* daté du 2 mars 1983 et sa retranscription. Parmi les notes correspondant au texte d'*Histoire* on trouve la reproduction d'un détail d'une page du manuscrit du roman intitulée « la Messe dans la chambre de la mourante » correspondant au feuillet MS 8 (I) 44/541 suivi de deux autres reproductions de détails de deux brouillons du même manuscrit extraits des feuillets 95 et 337/541. Ces reproductions de pages des manuscrits, nous le notions, sont plus nombreuses que dans le volume précédent mais surtout elles font état de documents nouvellement consultables dans le fonds déposé à la Bibliothèque littéraire

³¹ Mireille Calle, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile (collection trait d'union)., 1993, p. 187-193.

³² Mireille Calle-Gruber, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

³³ Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

Jacques Doucet. Le volume 1 présentait des plans de montage déjà reproduits auparavant, notamment p. 1206, on trouve un « premier plan de *La Route des Flandres* », qui a été déjà reproduit en fac-similé pour la première fois en 1993 dans « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres* » de Lucien Dällenbach³⁴, de même que l'on trouve le « grand plan de montage de *La Route des Flandres* » déjà publié pour la première fois en 1993 dans *Claude Simon, chemins de la mémoire* mentionné supra. Dans ce même volume 1 des *Œuvres* de Claude Simon, on retrouve le feuillet du manuscrit de *Triptyque* daté du 21 janvier 1972 mentionné supra ainsi que celui du 21 janvier de la même année déjà reproduit par Lucien Dällenbach en 1988. Quatre nouvelles pages du manuscrit de *La Route des Flandres*³⁵ y sont reproduites ainsi que deux du *Jardin des Plantes*³⁶, sans doute Claude Simon a-t-il permis à Alastair Duncan, qui rédigeait les notes dans l'édition de La Pléiade, de reproduire ces nouveaux feuillets jusqu'alors inconnus des chercheurs. Les notes de cette édition particulièrement détaillées et informées de même que la lecture de *Claude Simon, Une vie à écrire*, de Mireille Calle-Gruber apportent de précieuses informations au chercheur qui suit pas à pas les feuillets de chacun des manuscrits. On peut noter que le plus souvent, les plans intermédiaires et les différents plans de montage font l'objet de commentaires permettant d'éclairer la conception de chaque roman par les rédacteurs de l'appareil critique qui les accompagne.

On peut lire la retranscription d'une contribution correspondant particulièrement bien à cette nouvelle ère de la génétique simonienne, suite au dépôt des manuscrits à la Bibliothèque Jacques Doucet, dans *Claude Simon Les Vies de l'Archive*³⁷ actes d'un colloque tenu en Sorbonne et à l'École Normale Supérieure en 2013 consacré aux « Vies de l'Archive » chez Claude Simon. Cette contribution de Melina Balcázar Moreno, « Histoire et lisibilité dans le manuscrit des *Géorgiques* »³⁸, s'appuie sur une lecture détaillée du manuscrit du roman, les références à de nombreux feuillets du manuscrit y

³⁴ Lucien Dällenbach « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres* » dans *Genèse du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*, Bernhild Boie et Daniel Ferer (Dir), C.N.R.S. Editions, 1993, p. 13.

³⁵ Claude Simon, *Œuvres* Tome 1., La Pléiade, p. 1305-1308.

³⁶ *Ibid.*, p. 1490-1491.

³⁷ *Claude Simon Les Vies de l'Archive*, Mireille Calle-Gruber, Melina Balcázar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Fran tz (Dir), Dijon, Editions Universitaires de Dijon (collection *Ecritures*), 2014.

³⁸ Melissa Balcázar Moreno, « Histoire et lisibilité dans le manuscrit des *Géorgiques* » dans *Claude Simon Les Vies de l'Archive*, éd. cit., p. 97.

sont inscrites. Ce travail a nécessité la lecture de pas moins de 17 feuillets sélectionnés sur un ensemble d'environ 1400 disponibles. On remarquera tout particulièrement que dans le cadre de son analyse du manuscrit et du roman, Melina Balcázar Moreno fait référence à la série « Fenêtres » qui met l'accent sur la vue qu'a « L-S-M » depuis ses fenêtres – motif récurrent de la vision à partir d'un point fixe chez Claude Simon – que nous retrouverons³⁹ dans le cadre de l'analyse de la composition du *Jardin des Plantes* en référence aux vues surplombantes ayant pour origine le narrateur focalisateur.

Nous adopterons pour les références aux manuscrits de Claude Simon déposés à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet la nomenclature en usage sur son site www.calame.abes.fr, à savoir « SMN » pour le fonds Claude Simon, « Ms » avec le numéro du manuscrit correspondant : par exemple « Ms 12 » pour le manuscrit des *Géorgiques*, « Ms 18 » pour celui du *Jardin des Plantes*, suivis du numéro du feuillet rapporté à l'ensemble de feuillets contenu dans chaque boîtier de rangement. Cette référence est adoptée par les chercheurs dans les appels de note qui renvoient aux manuscrits du Fonds Claude Simon. Par exemple on la trouve dans la bibliographie, *Claude Simon, Une vie à écrire* consacrée à l'auteur de Mireille Calle-Gruber, dans les notices de la collection Pléiade, dans les articles de *Claude Simon Les Vies de l'Archive*⁴⁰.

Quand nous ferons référence aux premiers feuillets d'un manuscrit nous aurons bien conscience que l'on ne pourra affirmer qu'il s'agira d'une origine de l'œuvre et qu'il s'agira là des feuillets que Claude Simon a légués, étant entendu qu'il n'existe aucune certitude que ces feuillets soient les premiers rédigés par l'auteur, certains ont disparu n'ayant pas été gardés. La plupart des feuillets étant datés par Claude Simon lui-même nous fonderons notre classement à partir de cette donnée autographe. Mais comment savoir ? Aussi, nous faisons l'hypothèse que les manuscrits, dont la disponibilité a été rendue effective suite à un don de Claude Simon décidé en 1984 et réalisé en 2006 à la suite de son décès ont été légués à dessein pour qu'à partir de ceux-ci, une étude génétique de son œuvre puisse être menée par les chercheurs.

Alors que nous commençons notre thèse nous avons reçu l'autorisation de consultation de seulement deux manuscrits, celui du *Jardin des Plantes* et celui du

³⁹ Infra, p. 399-401.

⁴⁰ *Claude Simon Les Vies de l'Archive*, Mireille Calle-Gruber, Melina Balacázar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Fran tz (Dir), Dijon, Editions Universitaires de Dijon (collection *Ecritures*), 2014.

Tramway, le second ne présentait qu' une seule version de brouillon autographe et une seule version des épreuves du texte ne permettant pas de consulter suffisamment de réécritures pour suivre l'évolution du manuscrit. A contrario, le manuscrit du premier offrait de nombreuses réécritures de chaque fragment ainsi que nombreuse versions de « page à page » et plans de montage permettant de suivre l'évolution du texte pendant toute sa genèse.

Aussi, nous avons fait le choix de suivre pas à pas son évolution en retranscrivant les soixante premiers feuillets ainsi que la totalité des plans de montage ou « page à page » contenus dans le manuscrit.

Il nous est apparu assez vite que les premiers feuillets étaient porteurs de tout le devenir de la genèse du texte, aussi nous avons à l'instar du manuscrit de l'avant dernier roman de Claude Simon effectué la retranscription des premiers feuillets de deux autres manuscrits de ses romans présentant les caractéristiques verbotemporelles recherchées, à savoir la présence de l'ensemble des temps verbaux disponibles dans la langue : temps du passé et présent. Notre choix s'est alors orienté vers les manuscrits de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* présentant de même, réécritures, nombreux « page à page » et plans de montage.

L'exploration des manuscrits ainsi que leur exploitation n'est pas exhaustive et ne se fonde pas sur un dossier de genèse complet mais fait l'objet de choix dictés par l'avancée de notre recherche. En parcourant les manuscrits nous avons rencontré à de très nombreuses reprises des micro-ensembles de résumés préfigurant ceux contenus dans les « page à page » et plans de montage, aussi ces unités structurelles étant récurrentes dans les manuscrits et particulièrement remarquables dans la genèse de chacun des textes, nous avons nommé ces sous-ensembles solidaires « sous-plans » en tant que sous-parties des plans de montage et des « page à page » qui se font de plus en plus nombreux dans les derniers manuscrits de Claude Simon. Régulièrement, Claude Simon fait l'inventaire des fragments dont il dispose et leur juxtapose le nombre de pages qui leur correspondent en établissant un plan provisoire de leur ordonnancement. Dans les « page à page », il joute le résumé correspondant à chaque page numérotée. Les pages rédigées commencent peu à peu à s'ordonner et préfigurent les plans de montage qui en sont des reprises partielles quand elles ne sont pas totales.

Nous nommerons brouillons les feuillets autographes du manuscrit que nous distinguerons des feuillets dactylographiés. Nous emploierons ce terme selon cette acception en fonction de l'emploi qui en est le plus souvent fait à propos des manuscrits de Claude Simon, sachant que Pierre-Marc de Biasi dans *La génétique des textes*⁴¹ emploie le terme « brouillons » à propos des manuscrits consacrés au travail de textualisation, à la mise en phrase proprement dite de l'œuvre et les distingue des esquisses ou des ébauches.

Quand nous emploierons le qualificatif « scénarique » à propos de notes qui relèvent de la « programmation scénarique » celles-ci seront à distinguer des esquisses, ébauches de fragments qui relèvent du rédactionnel, elles seront de même à distinguer des notes documentaires qui peuvent par la suite connaître un développement rédactionnel.

Notre double approche, stylistique et génétique, ainsi que l'objet de notre étude expliquent le titre de notre thèse « Temps verbaux, point de vue et composition dans les romans de Claude Simon. Approche stylistique et génétique » : la structure verbotemporelle qui selon notre hypothèse sous-tend celle du roman justifie le premier syntagme de même qu'elle motive le second. La construction textuelle du point de vue, selon nous, relaie les bouleversements engendrés par l'évolution des formes verbales induites par la composition romanesque dans ses romans.

En nous appuyant sur la théorie des systèmes de temps et en la revisitant à partir de l'emploi des temps verbaux dans les romans de Claude Simon, nous entendons montrer en quoi l'écriture de l'écrivain conteste des systèmes verbotemporels et un système narratif historiquement datés au regard d'une écriture qui s'émancipe des schémas qui les motivent. Nous entendons de même montrer que la temporalité dans ces romans est au service de la plasticité de la composition romanesque. L'analyse verbotemporelle s'articulera conjointement à celle de la ponctuation, de la syntaxe, de l'énonciation, du point de vue narratif avec la composition des romans. L'examen du texte selon tous ces aspects explique l'approche stylistique qui se conjuguera à

⁴¹ Pierre- Marc de Biasi, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, p. 31.

l'approche génétique qui permet dans de nombreux cas d'expliquer plus justement ce que la première approche permet de révéler. La prise en compte de la composition nous paraît s'imposer, comme nous avons commencé à l'entrevoir, au vu des ruptures radicales avec une poétique narrative périmée qui nous amène à déplacer le champ des repères traditionnels. On pourrait dire, en paraphrasant Mallarmé, que dans les romans de Claude Simon, la composition rémunère le défaut des repères traditionnels du temps.

De même que la syntaxe et la ponctuation ne se pensent plus à l'échelle de la phrase, chez Claude Simon, nous pouvons considérer que les temps verbaux et la notion de point de vue doivent aussi s'envisager à l'échelle du roman et de ses macrostructures, quand ce n'est pas à l'échelle de l'œuvre dans son entier.

Notre corpus comprendra l'ensemble des romans de Claude Simon écrits depuis *Le Vent* tout en privilégiant ceux qui recourent à l'ensemble des temps verbaux disponibles en langue, plus particulièrement *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes* qui en faisant alterner temps présent et temps du passé permettent de bien rendre compte de leur composition verbotemporelle. Nous nous référerons aux romans publiés à partir du *Vent* qui est, d'après la critique, la première œuvre écrite par Claude Simon selon une poétique qu'il reconnaît comme sienne, les quatre romans antérieurs, non réédités suivant sa volonté, renvoyant à une conception de l'écriture romanesque dont il s'est progressivement émancipé. A sa demande aucun manuscrit des romans antérieurs au *Vent* n'ont été déposés dans le Fonds destiné aux chercheurs à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Dans une première partie, il sera nécessaire de confronter les systèmes de temps établis selon une logique qui ordonne les événements à la poétique simonienne qui semble les contester depuis l'écriture du *Vent*.

Tout d'abord, on se demandera si, dans les romans de Claude Simon, le brouillage de la référence de la personne ne se trouve pas justifié, comme pour les autres choix énonciatifs, par les impératifs de « qualité » que nécessite la composition du texte. La personne n'étant plus au service d'une histoire, celle-ci n'aurait plus désormais d'autre raison d'être, qu'au service de l'écriture.

On s'interrogera ensuite, plus particulièrement, sur l'emploi du passé simple dans les romans de Claude Simon afin de vérifier si ce temps fondamental du récit conserve les mêmes caractéristiques que dans le roman traditionnel ou si, selon les impressions laissées par nos lectures, son fonctionnement et son statut ne se trouvent pas complètement modifiés par la poétique simonienne. Notamment, il sera intéressant d'observer si l'effet de mise à distance avec l'instance énonciative, généralement constaté, est bien présent dans l'emploi que fait Claude Simon du temps verbal dans ses romans. Dans le cas contraire, l'absence de cette distance préfigurerait d'autres bouleversements grammaticaux, en premier lieu la fonction du passé simple et des temps qui lui sont associés.

Dans une seconde partie, nous étudierons le point de vue simonien dont la singularité est une conséquence directe des bouleversements engendrés par la narration.

Les nombreux verbes de perception et de pensée dans les romans de Claude Simon, l'imbrication de la perception et de la pensée qui relèvent de la construction textuelle du point de vue, telle qu'elle est définie par Alain Rabatel,⁴² nous amèneront à considérer cette notion comme centrale dans l'économie de ses romans.

On s'interrogera sur la neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan, caractéristique de la narration simonienne, qui ne peut pas être sans incidence sur la relation sémantique entre verbes de perception ou de pensée d'un hypothétique premier plan et perceptions ou pensées représentées aspectualisées du « second plan » telles qu'on devrait la trouver selon les théories narratives qui nous serviront de référence. Nous nous demanderons si cette relation n'est pas de par la logique scripturale qui la motive plus de nature déictique, voire générique selon les cas qu'anaphorique. Et dans ce dernier cas, dans quel cadre la relation anaphorique est encore possible.

La relation anaphorique ne pouvant se faire en relation avec un axe logique d'une histoire linéairement orientée, on pourra faire l'hypothèse que la composition du roman suppléerait à cette structure désormais inopérante, la partie, en l'occurrence le site du

⁴² Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue* (1998), Lausanne, Delachaux et Niestlé.

« PDV » – tel qu’il devrait être défini – renverrait au tout qu’est la composition du roman. En l’absence d’actions saillantes censées guider le lecteur, la structure compositionnelle du récit pourrait jouer désormais cette fonction.

On examinera la composition en strates de *La Route des Flandres*, et se demandera si elle n’implique pas un nouveau pacte de lecture remettant en cause la relation de la partie au tout.

De même, on analysera la composition du *Jardin des Plantes*, afin de savoir si elle ne nécessite pas une grammaire temporelle qui lui correspond. Si la dépendance temps de premier plan, temps de l’arrière-plan, a encore lieu d’être, et si elle n’y laisse pas la place à d’autres rapports voulus par sa composition augurant de nouvelles voies d’interprétation. A partir de ces deux textes, on devrait être amené à vérifier si l’expérience de la lecture des romans de Claude Simon ne nous amène pas nécessairement à prendre en compte les macrostructures afin d’accéder à leur sens.

Après avoir vu dans une première partie, les piliers verbotemporels du dispositif narratif traditionnel se défaire et après avoir examiné dans une seconde partie comment un point de vue singulier, conséquence des reconfigurations narratives, tissait des liens étroits avec la composition romanesque, on s’intéressera à celle-ci dans une troisième partie, à travers son étude dans deux romans de notre corpus : *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*.

L’agencement des temps verbaux, ainsi que des autres signes qui constituent les romans de Claude Simon, obéissant au double mouvement d’une écriture qui procède pas à pas et se conçoit selon un schéma général, il nous a semblé que deux approches : l’une microstructurelle s’intéressant plus particulièrement aux unités qui composent les textes, telles le fragment ou le segment temporel ; l’autre à la structure générale de l’ensemble, seront nécessaires afin de rendre compte de leur composition.

On se demandera tout d’abord si les microstructures de *La Route des Flandres* obéissent dans leur agencement à des critères compositionnels où entrent en jeu rythme, sonorités, temps verbaux et construction textuelle du point de vue. Dans un second temps, on examinera la macrostructure afin d’interroger le sens dont elle pourrait être porteuse.

Afin de rendre compte de la composition du *Jardin des Plantes*, nous associerons à l'étude micro et macrostructurale du texte, une approche génétique de sa facture qui permettra de mieux comprendre la conception de ce roman qui se présente sous la forme d'un assemblage de deux-cent quatre-vingt-quinze fragments distinctement séparés par des blancs.

De manière à observer la genèse du texte, nous aborderons les premiers feuillets du manuscrit dans l'ordre de leur rédaction, tels qu'ils ont pu être classés lors de l'élaboration du dossier de genèse par la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Cette observation de la genèse du texte se fera en s'interrogeant sur l'appartenance de l'auteur à la catégorie des écrivains qui travaillent à partir d'un canevas précis, selon le principe d'une « programmation scénarique »⁴³ ou de ceux qui entrent de plain-pied dans la phase de rédaction sans le préalable d'une phase de planification, suivant la méthode d'une « structuration rédactionnelle »⁴⁴ en fonction de la catégorisation établie par Pierre-Marc de Biasi dans *La Génétique des textes*.⁴⁵

On se demandera si son appartenance à la seconde catégorie, qui semblerait s'imposer – compte tenu de notre connaissance de Claude Simon, à travers ses nombreux commentaires sur l'écriture de ses romans – est remise en question.

Après avoir examiné le mode de conception du roman et les raisons qui ont présidé aux choix compositionnels de l'auteur, on analysera la composition verbotemporelle des fragments dont l'agencement reflète, tout autant que la typographie, la disposition en damier du début du *Jardin des Plantes*.

On sait que Claude Simon est particulièrement sensible à la périodicité des thèmes et des personnages dans ses romans comme nous le verrons à propos de *La Route des Flandres*. Les différents plans de montage que nous avons pu consulter dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, témoignent à nouveau d'un même souci de périodicité présidant à la disposition des fragments et sous-fragments lors de sa composition. Nous suivrons l'écriture de ces ensembles dans le manuscrit en tenant compte de leur

⁴³ Pierre- Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000., p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*

temporalité et de leur point de vue afin de rendre compte de leur périodicité au cours de la genèse du texte.

Ces observations nous amèneront à nous interroger sur les principes, qui sur le plan verbotemporel, organisent les énoncés dans le roman

Enfin, à l'issue de notre thèse, l'examen des incipits des manuscrits de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* nous permettra de dégager les traits communs de l'écriture de Claude Simon repérables à partir de l'analyse génétique de leurs manuscrits respectifs.

Prologue

Le Jardin des Plantes, jardin des temps

Répondant dans un entretien à propos de son dernier livre, *Le Jardin des Plantes*, à la remarque : « dès la première page, on est frappé par la forme du livre : la page est typographiquement partagée en plusieurs parties permettant une lecture simultanée de plusieurs épisodes », Claude Simon dit :

J'ai essayé de donner une image de l'imbrication de souvenirs les uns dans les autres. On pourrait dire que le livre est construit comme le portrait d'une mémoire, avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même, etc. La difficulté de la chose est que l'écriture ne permet de présenter que les uns après les autres les événements, les actions ou les images qui se bousculent et s'imbriquent ainsi. J'ai tenté un assemblage de ces « lopins » qui nous constituent [...]. L'assemblage, le montage, la composition, c'est le problème qui se pose aussitôt que l'on abandonne ou plutôt répudie le récit chronologique et démonstratif d'une histoire « exemplaire » où l'enchaînement des événements, le principe de causalité, préside à ces sortes de fables plus ou moins convaincantes [...]. Pour m'y retrouver, j'avais adopté quand j'écrivais *La Route des Flandres*, un système de couleurs différentes pour chacun des thèmes ou des personnages. Pour ce livre-ci, où les thèmes étaient beaucoup plus nombreux, j'ai noté le résumé de chaque page sur de petites bandes de carton que je pouvais changer de place de manière à essayer toutes les combinaisons possibles, l'impératif qui présidait à ces combinaisons étant un impératif de qualité, comme dans les autres arts [...], soit, en gros : associations, glissements, contrastes, répétitions, variantes, etc...⁴⁶

Le principe de composition que Claude Simon décrit ici, à propos de son avant dernier livre, est déjà à l'œuvre dans son écriture depuis *Le Vent*. Nous retrouvons dans

⁴⁶ Claude Simon, « je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », (entretien), *Libération*, 18 septembre 1997.

cette citation, les différents éléments qui nous permettent d'appréhender le rapport qu'entretiennent les temps verbaux avec la composition du texte simonien.

Dans cette citation, nous voyons remis en question le récit chronologique, régi par un principe de causalité au service d'une volonté démonstrative.

La remise en cause de cette logique, qui ordonne les événements, permet les combinaisons, répondant aux impératifs de « qualité », qu'affectionne Claude Simon. Ces « associations, glissements, contrastes, répétitions », ne seraient pas rendus possibles sans un soubassement verbotemporel qui en permette toutes les combinaisons. Seul, un emploi des temps verbaux, s'émancipant des schémas linéairement orientés de la narration traditionnelle, pouvait permettre la composition de ses romans. C'est tout d'abord à ces temps que nous nous intéresserons dans ce mémoire. L'étude de la grammaire verbotemporelle à l'œuvre dans les romans de Claude Simon, nous permettra de rendre compte de leur composition. Les rapports entretenus entre formes verbotemporelles et composition, ne pouvant complètement s'observer qu'avec l'ensemble des temps disponibles dans la langue, nous nous intéresserons tout particulièrement aux romans utilisant l'ensemble de ces formes.

De façon emblématique, *Le Jardin des Plantes*⁴⁷ s'ouvre sur une citation de Michel de Montaigne :

« Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe, si diverse, que chaque pièce, chaque momant fait son jeu ».⁴⁸

L'exergue du roman annonce son dessein : exposer des fragments d'une existence qui ne peuvent être alignés de façon orientée, mais être simultanément perçus, sans cesse transformés et réorganisés par la mémoire, auxquels l'écriture assigne une forme à défaut d'un sens.

Citations, interview, listes de tableaux, descriptions, photographies, souvenirs, documents d'archives, s'opposent, s'attirent et se côtoient. La typographie du texte le

⁴⁷ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997. Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

⁴⁸ *Ibid.*, épigraphe de Montaigne p. 7. La Pléiade p. 903.

met en relief, parties bien distinctes éclatées sur la page, isolées par des blancs, chaque fragment qui le compose a acquis vis-à-vis des autres son autonomie.

Ainsi, comme au Jardin des plantes, à Paris, où l'on peut voir tel plant, telle essence, côtoyer tel ou telle autre, placés là pour des raisons de qualité, rapprochement, contraste de couleurs, les fragments de texte ayant chacun leur propre couleur verbotemporelle, se jouxtent et s'opposent eux aussi pour des raisons de qualité.

Pour que de tels jeux de forme soient possibles, il a fallu que les différents fragments qui composent le roman aient eux-mêmes acquis leur autonomie sur le plan verbotemporel.

Dans *Le Jardin des Plantes*, se rencontrent toutes les formes verbales que l'on trouve dans les systèmes de temps à l'œuvre dans le récit traditionnel.

Temps de l'énonciation historique et temps du discours, selon la théorie d'Emile Benveniste exposée dans *Problèmes de linguistique générale*⁴⁹.

Temps commentatifs et temps narratifs ou temps de premier plan et temps d'arrière-plan selon les théories d'Harald Weinrich exposées dans *Le Temps*.⁵⁰

Or, Claude Simon le souligne,⁵¹ il a noté le résumé de chaque page, sur des petites bandes de carton qu'il pouvait changer de place, « de manière à essayer toutes les combinaisons possibles ».

Les permutations de pages, voire de fragments, permettant « toutes les combinaisons possibles », ayant leur temporalité propre, n'auraient pas pu se faire, si les temps verbaux avaient obéi à la logique de tel ou tel système de temps évoqué supra. De même, comme on le verra, il n'y a aucune hiérarchie entre les éléments qui composent le texte, rien n'est mis en relief, il n'y a pas d'élément central comme dans les toiles de Dubuffet (période de *l'Hourloupe*) ou la peinture de Cézanne si souvent commentées par Claude Simon. La remise en question de ces systèmes temporels, déjà à l'œuvre dans ses premiers romans, participe à l'élaboration du texte simonien, c'est à cette remise en question que nous allons nous intéresser dans cette première partie.

⁴⁹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, 1966.

⁵⁰ Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1953, Collection Poétique.

⁵¹ Cf. supra, p. 31.

Première partie

LES SYSTEMES DE TEMPS

DES SYSTEMES CONTESTES PAR L'ECRITURE DE

CLAUDE SIMON

A - La théorie des deux systèmes de temps, une théorie revisitée

1 - Le brouillage de la référence de la personne du verbe

Il est nécessaire de resituer cette théorie, afin de voir en quoi elle peut dans ses fondements être contestée par les romans de Claude Simon.

Traité dans la partie « L'homme dans la langue » de *Problèmes de linguistique générale*, tome 1,⁵² la théorie des deux systèmes de temps se dessine à travers les chapitres XVIII, « Structure des relations de personne dans le verbe » et XIX, « Les relations de temps dans le verbe français ».

Nous pouvons lire en ouverture du chapitre XVIII :

« Le verbe est, avec le pronom, la seule espèce de mots qui soit soumise à la catégorie de la personne »⁵³.

Or, dans les romans de Claude Simon, la personne, tant celle du narrateur que des personnages auxquels les pronoms peuvent se référer, reste souvent dans le domaine de l'indécidable.

Dans *L'Herbe*, le texte s'articule autour d'une instance narrative multiforme, non personnalisée dont tout le dispositif textuel vise à rendre incertaines son identification et sa localisation dans le temps. Dans *La Route des Flandres*, l'identification de l'instance narrative est brouillée à travers une mobilité pronominale entre le « je » et le « il » et parallèlement avec une démultiplication des référents du pronom dans la fiction.

On retrouve cette caractéristique dans toute l'œuvre de Claude Simon, notamment en ce qui concerne le « il » qui peut selon le cas être assimilé par le lecteur soit au personnage, soit à la conscience narrative qui sert de point de vision, un « je »,

⁵² Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, éd. cit.

⁵³ *Ibid.*, p. 225.

qui refuse de se dévoiler et qui, dans *Les Géorgiques* et dans *L'Acacia*, renvoie à diverses identifications, un cavalier, un petit garçon, un visiteur, etc... Première et troisième personne, y sont tout à la fois les multiples perspectives de la narration.

Cette démultiplication des perspectives de la narration, qui engendre le texte, que la vraisemblance narrative ne suffit pas à justifier, est rendue nécessaire par les choix esthétiques de l'auteur. Nous pensons, pour notre part, que le brouillage de la référence de la personne dans les romans de Claude Simon se trouve justifié, comme pour les autres choix énonciatifs, par la composition du texte. La personne n'étant plus au service d'une histoire, celle-ci n'a plus désormais d'autre raison d'être, qu'au service de l'écriture.

La morphologie des verbes, variant suivant leur référence à la personne, nous comprenons mieux qu'une écriture cherchant à redonner à la forme le primat sur toute autre considération, se devait de l'émanciper d'une référence par trop contraignante.

2 - La contestation du « plan d'énonciation historique »

Depuis les travaux d'Emile Benveniste, nous savons que les formes verbotemporelles relèvent de plans d'énonciation qui associent le choix des personnes et des temps verbaux.

C'est au chapitre XIX qu'Emile Benveniste expose la théorie des deux systèmes de temps à laquelle nous nous référons :

Les paradigmes des grammaires donnent à croire que toutes les formes verbales tirées d'un même thème appartiennent à la même conjugaison, en vertu de sa seule morphologie. Mais on se propose de montrer ici que l'organisation des temps relève de principes moins évidents et plus complexes. Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires[...]

A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les

événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.⁵⁴

Dans les romans de Claude Simon, où les jeux d'opposition jouent un grand rôle, les fragments de discours direct s'opposant souvent aux fragments narratifs, l'écrivain se sert de ce système d'opposition inscrit dans la langue à des fins compositionnelles.

Ce serait le méconnaître que de s'imaginer qu'il ait pu en user, sans se l'approprier en l'adaptant à sa propre écriture. Les impératifs formels de « qualité » : consonances, dissonances, contrastes et similitudes, ici aussi supplantant tout autre considération, il fallait sans se priver de ce système d'opposition formelle, l'émanciper de contraintes trop strictes, empêchant certaines combinaisons commandées par l'écriture.

Le souci compositionnel de Claude Simon explique à la fois la prégnance de ce système de temps dans son écriture ainsi que les nombreux écarts qui y sont faits.

Il est bien évident que le terme d'énonciation « historique » ne peut convenir à ses romans :

L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite ; caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes « récit », « événement », « passé » sont également à souligner.

Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps sans aucune intervention du locuteur dans le récit.⁵⁵

Nous savons que pour Claude Simon, les événements n'existent pas par eux-mêmes et qu'ils n'existent qu'à travers la perception que l'on en a, ceux-ci n'ayant d'autre existence qu'au moment présent de l'écriture.

Quant aux « interventions du locuteur », elles ne cessent de ponctuer le récit de leur intemporel présent, énonçant commentaires et vérités générales.

Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique. L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours.⁵⁶

⁵⁴ Emile Benveniste, *op. cit.*, p.238-242. La citation est reprise dans son intégralité infra, annexe 1, p. 456.

⁵⁵ *Ibid.*, p.238-239.

⁵⁶ *Ibid.*, p.239.

Tous les romans de Claude Simon, présentant les « temps du récit », contredisent cette définition, tant l’empreinte de l’autobiographie même si elle ne s’affiche jamais en tant que telle, est prégnante dans les différents textes. Il n’y a dans aucun roman identité entre personnage, narrateur, auteur, mais une multitude de points de vue se rattachant à une instance unique que l’on pourrait identifier à un « je » de l’écriture et, nous le verrons, à un sujet de conscience⁵⁷.

Les nombreux « il », qui scandent l’œuvre romanesque de Claude Simon, pourraient presque tous renvoyer à un « je », tel ce « il », qui clôt *L’Acacia*⁵⁸, désignant le geste de l’écrivain : « Un soir **il** s’assit à sa table devant une feuille de papier blanc ». ⁵⁹ Ce « il » qui renvoie en miroir au « je », ouvrant le roman *Histoire* : « **Je** travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte [...] »⁶⁰.

Si dans *L’Acacia* on ne trouve pas d’énonciation du sujet « je », mais un « il », qui se substitue aux diverses identifications d’un « je » de narration, dans *Le Jardin des Plantes*, le « je » s’affiche dès l’ouverture du roman et initie un grand nombre de fragments : « Peut-être que j’avais trop bu »⁶¹.

J’ai dit très content de lui déclaré encore son pays ouvert à tout maintenant prolétaires, veaux, vaches [...] ⁶².

J’entrai dans l’eau transparente vert Nil très pâle elle ne m’arrivait qu’à mi-mollet pied coupé ondulant déformé la cheville comme télescopée angle de réfraction dieu botte fécondant tenon rigide. Elle s’est penchée je caressais ses cheveux [...] ⁶³.

Dans certains fragments, ces « je » de narration aux temps du passé se rattachent à un présent d’énonciation, qui apparaît comme un élément isolé, au milieu de

⁵⁷ Cf. infra, p. 101.

⁵⁸ Claude Simon, *L’Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989. *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

⁵⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 380. La Pléiade tome 2, p. 1249.

⁶⁰ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967, p.9. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. 147.

⁶¹ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit., p.11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

⁶² *Ibid.*, Minuit, p. 17. La Pléiade, tome 2, p. 912.

⁶³ *Ibid.*, Minuit, p. 23. La Pléiade, tome 2, p. 916.

fragments écrits à la troisième personne, présentant cette pièce du puzzle comme fragment autobiographique :

Aujourd'hui encore je traîne comme une de mes plus cuisantes blessures d'amour propre le souvenir de ce relais 4X 100 que l'on m'avait accusé d'avoir fait perdre à l'équipe du collège[...] je restais profondément et inexorablement humilié devant moi-même [...] les clameurs de gloire ou de défaite ⁶⁴.

Continuons la lecture de la citation d'Emile Benveniste : « Le présent est exclu à l'exception très rare d'un présent intemporel tel que le présent de définition »⁶⁵.

Ce passage nous rappelle que les romans de Claude Simon qui utilisent les temps du récit, passé simple, imparfait, plus-que-parfait, pour narrer, sont toujours tentés à un moment ou à un autre de leur écriture par la temporalité « présent », à laquelle est dévolue la même fonction. *L'Acacia* qui s'était installé dans une narration au passé simple, imparfait, plus-que-parfait, fait place à une narration au présent, au chapitre IV.

Chacune des parties du chapitre XI alterne une temporalité dominante différente, tantôt narration au passé simple, imparfait, plus-que-parfait, tantôt au présent.

Le Jardin des Plantes alterne de façon presque équilibrée fragments à dominante passé simple, imparfait, plus-que-parfait, fragments à dominante présent.

A l'exception des romans *Les Corps conducteurs*, *Triptyque*, *Leçon de choses*, romans écrits au présent, les romans de Claude Simon présentent tous ce jeu entre formes dominées par le passé simple, imparfait, plus-que-parfait et formes dominées par le présent.

Nous voyons dans ces écarts, opérés sur la base d'un système établi dans l'usage littéraire, plus encore que profondément inscrit dans la langue, le moyen pour l'écrivain de pouvoir disposer des temporalités de son choix, sans pour autant s'enfermer dans un carcan énonciatif.

Chaque cellule temporelle se dessinant suivant les nécessités plastiques de l'écriture et non plus suivant des impératifs énonciatifs stables, Claude Simon se ménage la possibilité de régir la temporalité imparfait, plus-que-parfait en utilisant un « je » de

⁶⁴ *Ibid.*, Minit, p. 40-41. La Pléiade, tome 2, p. 928-929.

⁶⁵ Emile Benveniste, *op. cit.*, p.239.

narration, de même qu'un « il », ayant valeur de « je », peut régir des présents, passés composés de narration. Par le système d'équivalence qu'il établit entre la « première » et « troisième personne », il se donne la possibilité d'établir des correspondances entre passé simple, imparfait, plus-que-parfait et présent de narration.

Nous utiliserons les termes de « segment narratif » pour dénommer tout segment de texte ne faisant pas intervenir l'interlocution, nous appellerons « segment discursif » ceux construits sur le modèle de l'interlocution.

Poursuivons la lecture de Benveniste en la confrontant à celle des romans de Claude Simon :

on peut imaginer tout le passé du monde comme un récit continu et qui serait entièrement construit sur cette triple relation temporelle : aoriste, imparfait, plus-que-parfait. Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.⁶⁶

« Tout le passé du monde », auquel fait référence Emile Benveniste, n'a aucune existence pour Claude Simon en dehors de la perception que le narrateur peut en avoir. Il n'y a pas d'axe indépendant sur lequel les événements prennent place, en dehors de l'instance narrative. Aussi, ne nous étonnons pas des commentaires, réflexions, comparaisons qui ponctuent les segments narratifs au passé simple, imparfait, plus-que-parfait, comme au présent.

Elles se retrouvaient le matin ou se séparaient le soir, leur parlant avec cette douceur et cette patience légèrement contrariée, comme on le fait avec des personnes de condition inférieure [...] ⁶⁷
Continuant à un moment à le regarder sans même essayer de comprendre ce que le blessé essaie de lui dire (ou n'essaie pas : parlant peut-être - ou criant - pour lui tout seul, la bouche déformée par la souffrance - ou la colère, comme s'il hurlait des invectives) ⁶⁸.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁷ *L'Acacia*, Minuit, p. 16. La Pléiade, tome 2, p. 1014.

⁶⁸ *Ibid.*, Minuit, p.87. La Pléiade, tome 2, p. 1059.

Leur injectant des vaccins pour chevaux, les soignant même (avec aussi des médicaments de chevaux - mais enfin des médicaments) si besoin était, comme ces condamnés à mort qui font l'objet d'une sollicitude vigilante du personnel des quartiers cellulaires⁶⁹.

Il parcourut en quelque sorte par saccades (restant entre chaque effort, élan coupé, à peu près immobile, en équilibre sur la route balayée par le vent qui le repoussait avec, de part et d'autre – le vent et lui – la même volontaire opiniâtreté, comme si l'ouragan faisait aussi partie de cette tacite conjuration qui semblait l'avoir accueilli ici.⁷⁰

Ce n'était pas du simili, un ensemble dont émanait une impression à la fois de faste, de violence et d'incurable désolation, comme on peut en voir à ces riches et oisifs voyageurs [...].⁷¹

La récurrente comparaison simonienne, quel que soit le temps verbal auquel elle s'énonce, invalide la possibilité de trouver dans ces romans des événements qui se racontent d'eux-mêmes en dehors de la personne d'un narrateur qui ne cesse de se rappeler au lecteur.

Dans tous les romans de Claude Simon où l'on trouve les temps du récit traditionnel, on retrouve le passé simple. Mais celui-ci, dans ces romans, est loin de répondre à la définition d'Emile Benveniste d'un « temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur ».

Le traitement de ce temps, par sa singularité, dans l'ensemble de la production romanesque de Claude Simon et par la place qu'il y joue dans le système narratif traditionnel, nous a semblé nécessiter une étude particulière.

⁶⁹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 111. La Pléiade, tome 2, p. 716.

⁷⁰ Claude Simon, *Le Vent*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 26. La Pléiade, tome 1, p. 17-18.

⁷¹ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 46. La Pléiade, tome 1, p. 933.

B - L'emploi du passé simple dans les romans de Claude Simon

1 - Le passé simple, « pierre d'angle du récit »

Le passé simple que Roland Barthes qualifiait de « pierre d'angle du récit »⁷², nous a paru à la lecture des romans de Claude Simon jouer un rôle majeur dans l'écriture de cet auteur.

Nous nous référerons à l'article de Jean-Michel Adam⁷³, qui nous semble particulièrement éclairant afin de pouvoir analyser l'emploi de ce temps verbal dans les romans de Claude Simon et d'en dégager la singularité.

Dans son article, Jean Michel Adam cite Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*⁷⁴, paraphrasant Roland Barthes dans « L'écriture du roman » :

Le passé simple, étranger au langage parlé, sert à annoncer l'art du récit : il indique par avance que l'auteur a accepté ce temps linéaire et logique qu'est la narration, laquelle clarifiant le champ du hasard, impose la sécurité d'une histoire bien circonscrite qui ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin fût-elle malheureuse.

Le passé simple ou encore l'emploi privilégié de la troisième personne nous disent : ceci est un roman, de même que la toile, les couleurs et jadis, la perspective nous disaient : cela est peinture.⁷⁵

Si nous pouvons être en accord avec Maurice Blanchot sur le fait que le passé simple annonce l'art du récit et nous signifie que nous sommes dans un roman, nous ne pouvons être en accord avec ses assertions suivantes lorsque nous lisons les romans de Claude Simon.

⁷² Roland Barthes, « L'écriture du roman », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Points Seuil », 1953.

⁷³ Jean-Michel Adam, « Un très beau cadeau à la linguistique. La définition du passé simple par Roland Barthes » dans *Barthes après Barthes*, une actualité en questions (actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990), Publications de l'Université de Pau, 1993.

⁷⁴ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Collection idées, 1959, p.301.

⁷⁵ Jean-Michel Adam, art. cit., p. 91.

Claude Simon, dans ses romans, n'a certainement pas accepté « ce temps linéaire et logique qu'est la narration », en employant le passé simple, encore moins nous invite-t-il à la lecture d'une « histoire bien circonscrite qui ayant eu un commencement, va avec certitude vers le bonheur d'une fin. »

Répondant à Antoine de Gaudemar, qui à propos de son roman *Le Jardin des Plantes* lui demandait : « Vous dites qu'il s'agit d'un processus sans fin. Mais alors comment et surtout quand s'arrêter ? » Claude Simon répond : « Quand on est fatigué, quand on a l'impression que tout ajout ou tout changement ne pourrait être que nuisible à l'ensemble ». ⁷⁶

De même que répondant à une question de Sylvère Lotringer, qui demandait à propos de romans précédents : « Qu'est-ce qui fait que le roman se termine à un certain moment ? » ⁷⁷

Claude Simon explique :

Bien sûr il ne peut s'agir d'une fin comme dans les romans traditionnels dont l'épilogue constitue le « couronnement logique » comme par exemple, le coup de pistolet tiré sur Mme de Rênal par Julien Sorel. Les deux raisons qui font que je me dis : c'est fini sont, d'une part l'impression que tout cela forme à peu près un ensemble équilibré, d'autre part l'impossibilité physique et nerveuse de continuer.

Dans ces citations, nous voyons remise en question la linéarité d'une histoire chronologiquement orientée d'un début vers une fin suivant la logique d'une fable.

L'équilibre de l'ensemble, indice d'un souci de construction prédominant sur tout autre critère, semble présider à la dynamique de l'écriture. Ainsi, nous le voyons, ces considérations qui ont accompagné la rédaction des romans de Claude Simon, vont à l'encontre de l'utilisation du passé simple à laquelle Maurice Blanchot fait référence.

Revenons à « L'écriture du roman », chapitre du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes auquel l'article de Jean-Michel Adam réfère cette fois-ci directement :

Le passé simple n'est plus chargé d'exprimer un temps, son rôle est de ramener la réalité à un point et d'abstraire de la multiplicité des temps vécus un acte verbal pur, débarrassé des racines

⁷⁶ Claude Simon, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », (entretien), *Libération*, 18 septembre 1997.

⁷⁷ Claude Simon, « Claude Simon à la question », *Claude Simon*, colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou, Paris, UGE, Collection 10/18, 1975, p.426.

existentielles de l'expérience et orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès.⁷⁸

Le lecteur des romans de Claude Simon peut à nouveau être en accord avec la première partie de la citation de Roland Barthes, ces lignes nous indiquent que le passé simple connote plus la littérarité du récit que le passé des événements rapportés et de ce fait dénie au temps grammatical sa fonction de désignation temporelle.

La seconde partie de la citation ne peut en revanche qu'inviter le lecteur des romans de Claude Simon à s'inscrire en faux face à elle.

« L'acte verbal pur débarrassé des racines existentielles de l'expérience », auquel fait référence Roland Barthes, connote trop l'effet de distanciation du sujet de l'énonciation mis en évidence par Emile Benveniste⁷⁹, à propos de l'énonciation historique, pour que nous ne puissions pas le récuser. L'utilisation du passé simple et de la troisième personne par Claude Simon récuse l'évolution de l'homme auteur parti d'un « je » qui a conquis peu à peu le droit à la troisième personne. Si cette évolution a été « le terme d'un effort qui a pu dégager d'un monde personnel d'humeurs et de mouvements »⁸⁰, l'instance narrative des romans de Claude Simon ne s'inscrit pas dans ce mouvement de mise à distance du sujet de l'énonciation, elle agit bien au contraire en sens inverse.

L'usage du passé simple dans nos romans va à l'encontre de son utilisation comme forme privilégiée de l'énonciation historique : « Le temps fondamental est l'aoriste qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. »⁸¹

Dans plusieurs romans de Claude Simon, le passé simple est le temps fondamental de l'énonciation. Mais le passé simple, ici, ne crée pas un effet de mise à distance, il nous ramène dans la conscience d'un locuteur et a pour effet d'éliminer toute distance avec l'instance énonciative. La plupart des verbes au passé simple sont là pour la

⁷⁸ Roland Barthes, « L'écriture du roman », dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Points Seuil », 1953, p. 25. Jean Michel Adam art cit., p. 92.

⁷⁹ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, éd. cit.

⁸⁰ Roland Barthes, « l'écriture du roman », *Le degré zéro de l'écriture*, éd. cit., p. 30.

⁸¹ Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 241.

circonscire, la désigner. Ils décrivent les modalités de la narration, les perspectives de locution.

Avec le passé simple, c'est la qualité de cette énonciation qu'il s'agit d'explorer, de sentir. Le passé simple transporte le lecteur à l'intérieur de l'instance énonçante.

Ces constatations nous conduisent à relever le caractère novateur de cette utilisation du passé simple repris par de nombreux verbes de perception, de locution, de pensée, dans certains romans de Claude Simon.

Dans *Le Vent*, la plupart des verbes au passé simple, sont des verbes de locution qui introduisent les différents discours rapportés par le narrateur ou énoncés directement par les personnages. Ce sont aussi souvent des verbes de perception, de pensée, qui nous introduisent dans leur subjectivité :

Peut-être ne la vit-il même pas, elle, ses seins, son visage peinturluré, ses yeux faits, ou plutôt ne vit-il pas ce qu'elle était, se contenta-t-il de penser que c'était une de ces filles de la campagne.⁸²

Quand ce ne sont pas les verbes de perception, de locution, qui nous introduisent dans la subjectivité de l'instance énonçante, d'autres procédés stylistiques nous donnent ce sentiment de rapprochement de cette instance.

Le premier verbe au passé simple du chapitre II de *L'Acacia* est à cet égard un bon exemple : « Ce fut comme s'ils étaient rattrapés, frôlés puis laissés sur place par un bruissement confus [...] »⁸³.

La tournure impersonnelle au passé simple, introduisant une comparaison hypothétique, désigne l'empreinte du souvenir dans l'esprit du narrateur, plus qu'elle n'introduit une suite d'événements se déroulant en dehors de toute personne.

La scansion des verbes au passé simple qui ouvre le chapitre VI, conforte cette impression d'événements filtrés par la conscience d'un narrateur, installée tout au long du roman : « A la fois aérienne et monumentale, s'avançant au ralenti, comme portée sur un nuage [...] la locomotive pénétra avec un sourd fracas sous la verrière de la gare

⁸² Claude Simon, *Le Vent*, Minuit, p. 32. La Pléiade, tome 1, p. 22.

⁸³ Claude Simon, *L'Acacia*, Minuit, p. 31. La Pléiade, tome 2, p. 1023.

où, sur le quai, se pressait une foule compacte dont le premier rang recula d'un pas à son approche ». ⁸⁴

Les verbes au passé simple ont tous pour sujet dans les douze premières pages du chapitre, un inanimé, ayant pour effet de donner un caractère d'impression aux événements narrés, ceux-ci n'agissant plus que dans l'esprit du narrateur.

La lecture de Marcel Proust nous aide à mieux cerner ce phénomène de suppression de la distance des événements narrés de l'instance narrative.

Dans « A propos du style de Flaubert » ⁸⁵, Marcel Proust faisant quelques remarques à propos du style de Gustave Flaubert, relève dans *L'Education sentimentale* cette phrase : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. »

Dans le chapitre VI de *L'Acacia* nous pouvons lire :

Bientôt les vergers laissèrent place aux étendues plantées de vigne où, de loin en loin, s'étiraient les lignes de platane bordant les routes. Un peu plus tard la voie courut entre les marais salants, non loin de la mer dont on voyait les vagues s'arrondir ⁸⁶;

ou au chapitre VIII :

Il se passa encore environ une heure ainsi pendant laquelle, semblait-il, les mêmes silhouettes boudinées d'arbres et de buissons continuèrent à glisser presque insensiblement, se masquant et se démasquant, isolés ou en groupes, comme s'ils flottaient sans poids. ⁸⁷

Le rapprochement de ces phrases, nous fait noter, en nous rappelant les remarques de Marcel Proust, que comme dans le roman de Gustave Flaubert, chez Claude Simon, ce qui « était action devient impression, les choses ont autant de vie que les hommes ». Cette similitude dans l'écriture de ces deux auteurs, nous amène à relever dans certains passages, un emploi similaire du passé simple. Ce temps verbal, habituellement réservé aux êtres animés afin de scander leurs actions, s'emploie souvent dans les deux textes que nous avons cités, afin de restituer le relief que les

⁸⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 153. La Pléiade, tome 2, p. 1101.

⁸⁵ Marcel Proust, « A propos du style de Flaubert », NRF, janvier 1920, repris dans *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Editions Complexe, 1994, édition établie par Antoine Compagnon, p. 68, (Le regard littéraire).

⁸⁶ *L'Acacia*, Minuit, p. 159. La Pléiade, p. 1105.

⁸⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 243. La pléiade, p. 1160.

choses prennent dans l'esprit du narrateur, transformant ce temps traditionnellement objectif en un temps subjectif.

Au regard des exemples que nous venons de citer, extraits de *L'Acacia*, il est intéressant de noter la proportion de sujets impersonnels ou inanimés des verbes au passé simple du roman, soit : 1/3, face aux sujets animés des verbes écrits au même temps. Sur les 2/3 de sujets restant, plus de la moitié laissent planer le doute sur la détermination de leur référent, ce qui laisse à l'instance narrative, la possibilité de jouer de cette indétermination.

Le premier chapitre de *L'Acacia* est emblématique de cet aspect de la narration.

Celui-ci s'ouvre : « Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait [...] »⁸⁸, sur un pronom personnel dont le référent ne sera identifié qu'à la fin du chapitre, voire au cours des chapitres suivants en fonction de la connaissance que le lecteur peut avoir de l'œuvre de Claude Simon.

Le premier verbe au passé simple du roman « finit », qui introduit la seconde phrase du texte « On finit par les connaître, s'y habituer », a pour sujet un « on », pronom de l'instabilité par excellence, qui oscille entre la désignation d'individus identifiables et non identifiables. Ce traitement du passé simple, récurrent dans le roman, va à l'encontre de l'usage de ce temps verbal, support idéal de la clarté et de la définition comme le rappelle « L'écriture du roman » : « Même engagé dans le plus sombre réalisme, il rassure, parce que, grâce à lui, le verbe exprime un acte clos, défini, substantivé, le récit a un nom, il échappe à la terreur d'une parole sans limite ».⁸⁹

Nous sommes loin de cette « définition » dont parle Roland Barthes, face aux nombreux verbes au passé simple qui, dans *L'Acacia*, baignent dans l'indéfinition, par l'indétermination de leur sujet.

Si comme l'écrit Emile Benveniste, « le repère de l'aoriste est le moment de l'événement »⁹⁰, on comprend que dans le cadre d'une perspective mémorielle où l'événement est perçu, filtré par un sujet pensant, cet événement doit avoir pour

⁸⁸ *L'Acacia*, Minuit, p. 11. La Pléiade, p. 1011.

⁸⁹ Roland Barthes, « L'écriture du roman », dans *Le degré zéro de l'écriture*, éd. cit., p. 27.

⁹⁰ Emile Benveniste, *op. cit.*, p. 244.

repère non plus le temps de l'événement lui-même, mais la perspective selon laquelle le sujet l'énonce, dans un temps qui n'a d'autre réalité que celui de l'écriture.

Nous pouvons donc dire que dans la plupart des romans de Claude Simon, les événements ne sont plus repérés les uns par rapport aux autres, mais par rapport à la situation d'énonciation, ce qui implique un changement radical de l'emploi des verbes au passé simple dans l'écriture romanesque.

Revenons à la fin de la citation de « L'écriture du roman », concernant l'acte verbal pur « orienté vers une liaison logique avec d'autres actions, d'autres procès » que le passé simple serait chargé « d'abstraire de la multiplicité des temps vécus. »⁹¹

Cette autre caractéristique du passé simple, nous paraît à son tour tout à fait étrangère à l'usage qui en est fait dans les romans de Claude Simon. C'est bien l'orientation vers une « liaison logique », entre « actions » et « procès », que mimerait une certaine littérature que conteste l'écriture de Claude Simon.

D'une part parce que pour l'écrivain les événements n'existent pas par eux-mêmes, ils n'existent que dans son esprit de façon fragmentaire et incomplète, il ne peut affirmer rien d'autre qu'une vision, une image qui n'existe qu'au moment où il écrit, ce que le narrateur du roman *Le Vent*, nous annonçait déjà dès la première page du roman :

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 en 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, 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 [...]⁹².

D'autre part, c'est la tradition d'un passé simple, indice linguistique d'une pensée ritualisée qui structure l'événement d'après des rapports de cause, qu'il conteste.

Dans le roman que nous venons de citer, le narrateur contestait déjà le principe de logique causale qui structure le récit :

⁹¹ Roland Barthes, « L'écriture du roman », *op. cit.*, p. 25. Jean Michel Adam art cit., p. 92.

⁹² Claude Simon, *Le Vent*, Minuit, p. 9. La Pléiade, tome 1, p. 3.

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 [...] maintenant, que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets là où tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance [...] ⁹³.

Si on suit le narrateur du *Vent*, on voit bien en quoi le récit simonien s'oppose à la définition que donne Roland Barthes du rôle du passé simple dans le récit.

Citant à nouveau « L'écriture du roman » dans son article ⁹⁴, Jean-Michel Adam fait à nouveau référence à la logique causale qu'entraîne l'enchaînement des formes de passé simple :

Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale ; il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées, il fonctionne comme le signe algébrique d'une intention ; soutenant une équivoque entre temporalité et causalité, il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du récit. ⁹⁵

Claude Simon conteste une logique du récit, où l'enchaînement des verbes traduirait les mêmes liens de cause à effet que ceux d'actions censées se produire dans une réalité extérieure au récit lui-même et que celui-ci reproduirait.

Dans les romans de Claude Simon, les segments narratifs se succèdent selon une syntaxe qui ignore celle des actions, le récit obéit à une tout autre logique qui est celle de l'écriture. Les divers éléments du texte s'y succèdent et s'organisent pour des raisons impérieuses de « qualité », associations, contrastes d'image. La progression narrative, repose sur les aléas du discours, laissant libre cours à un associationnisme scriptural mimant l'associationnisme mémoriel.

⁹³ *Ibid.*, Minuit, p.9-10. La Pléiade, p. 4.

⁹⁴ Jean Michel Adam art cit., p. 96.

⁹⁵ Roland Barthes, « L'écriture du roman », dans *Le degré zéro de l'écriture*, éd. cit., p. 26.

Ici, transparaît à nouveau la motivation formelle qui préside aux choix narratifs de Claude Simon, dont son emploi du passé simple est l'un des plus pertinents indices. « L'ensemble d'actions solidaires et dirigées » qu'implique le schéma narratif traditionnel va à l'encontre de ses visées esthétiques. Une écriture cherchant avant tout à organiser les énoncés suivant des impératifs de qualité, se devait de casser un schéma par trop contraignant ne laissant pas libre cours aux associations, contrastes et oppositions qu'elle engendre. Les impératifs de construction que cette esthétique implique, amènent Claude Simon à associer les éléments de son texte suivant un tout autre ordre que celui, linéairement orienté, qui présidait au roman traditionnel.

Ce dont son écriture rend compte, ce sont des impressions simultanées qui coexistent dans notre esprit, ce qu'entrevoyait déjà Gustave Flaubert dans *Madame Bovary* – rappelé par Claude Simon – lorsqu'il décrit l'afflux de souvenirs qui submerge Emma :

Tout ce qu'il y avait dans sa tête de réminiscences, d'idées, s'échappait à la fois, d'un seul bond, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle vit son père, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage ⁹⁶.

Rendre dans la linéarité de l'écriture, ce qui coexiste dans la simultanéité, en l'organisant suivant les impératifs de qualité qu'il affectionne – contrastes, oppositions, correspondances, similitudes – amène Claude Simon à user singulièrement des temps verbaux.

Citant Jean-Paul Sartre qui, dans son « explication de *L'Etranger* »⁹⁷, donnait du récit la définition suivante : « Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'ordre chronologique », Jean-Michel Adam⁹⁸, nous suggère les réflexions suivantes :

Comme Albert Camus, qui avait fait le choix de l'emploi du passé composé en renouvelant cet emploi du temps verbal, mais suivant une technique narrative et un cheminement qui lui sont propres, en renouvelant l'emploi du passé simple, Claude

⁹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, [1^{ère} éd. : 1857], Paris, Gallimard, 1972, p. 398. Collection Folio. Cité par Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Les Editions de Minuit, Paris, 1986, p. 26. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.899.

⁹⁷ Jean-Paul Sartre, « explication de *L'Etranger* » dans *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 147. Collection idées.

⁹⁸ Jean Michel Adam, art cit., p. 96.

Simon ne cherche ni à expliquer ni à coordonner et par conséquent ne peut user d'une grammaire construite dans cette optique sans l'adapter à son écriture.

La composition du roman *Le Jardin des Plantes* met bien en évidence l'abandon d'une structure obéissant à une logique causale. L'observation de la répartition des temps verbaux dans chaque fragment est révélatrice de cet abandon. Nombreux sont les fragments aux temps du passé, ne présentant aucun passé simple. Ceux qui en contiennent, ne sont pas pour autant coordonnés à d'autres fragments par leur entremise.

Prenons pour exemple la page 17 du roman :

	boten élégant veston tailleur italien
	paraît-il chemise italienne cravate
	idem parlant d'abondance visible-
	ment très content de lui autre cha-
	rabia déclaré valeur de l'huma-
Berlin Est 197..	nisme devoir à présent avoir le pas
(vérifier) station	sur valeurs du prolétariat Quoi ?
de métro Stadt-	Non lassé parler à quoi bon telle-
Mitte au milieu	ment satisfait de sa personne sa cra-
des ruines d'où	vate prolétaires sans doute pour lui
émergeait un voya-	à présent plus êtres humains valeur
geur environ toutes	zéro sans doute quelque chose
les sept ou huit	comme veaux vaches vers de terre
minutes le silence	ivrognes cochons vodka verboten
Elle en sortit robe	Oui j'ai fini Me rinçant la bouche
rose s'éloigna mar-	m'essuyant rinçant le verre la brosse
chant solitaire au [...]	Elle n'avait pas bougé me regardant
disparue	toujours de ce même air amusé

J'ai dit Très content de lui déclaré encore son pays ouvert
à tout maintenant prolétaires veaux vaches cers de terre

cochons ivrognes droit de
tout lire tout voir tout en-
tendre livres étrangers revues à la fin j'ai pris la feuille
étrangères journaux étrangers je l'ai froissée j'en ai fait
disques films coca-cola et une boule et la lui ai⁹⁹

Les deux seuls verbes au passé simple de la page, « Elle en **sortit** robe rose **s'éloigna** [...] », ne peuvent en rien se coordonner à d'autres verbes du même temps dans un autre fragment. La scène décrite, une femme sortant du métro de Berlin et s'éloignant, sera reprise à la page 162, sur le mode de la variation au présent de l'indicatif, sans pour autant s'articuler avec un autre fragment du roman. Cette scène n'existe que pour elle-même et par les liens de « qualité » qu'elle peut entretenir avec le reste du texte.

L'Acacia, roman dans lequel les temps narratifs sont les plus employés, est structuré de façon non chronologique. Les chapitres, s'ils affichent une date parfois précise, se succèdent de façon désordonnée. Au chapitre II, intitulé « 17 mai 1940 », succède le chapitre III, « 27 août 1914 » puis le chapitre IV, « 17 mai 1940 », le chapitre V, « 1880-1914 », le chapitre VI, « 27 août 1939 », le chapitre VII, « 1982-1914 », le chapitre VIII, « 1939-1940 », le chapitre IX, « 1914 », le chapitre X, « 1940 », le chapitre XI, « 1910-1914-1940 » et enfin le chapitre XII, « 1940 ».

Les verbes au passé simple, pour paraphraser Jean-Paul Sartre¹⁰⁰, n'y coordonnent aucunement les chapitres entre eux.

Alors que l'on pourrait s'attendre à la coordination des chapitres II et IV par l'intermédiaire du même temps verbal, chacun d'eux étant intitulé « 17 mai 1940 », on peut constater que le premier est écrit aux temps du passé, avec des verbes au passé simple, alors que le second est écrit au présent.

Ce que Claude Simon coordonne, suivant des impératifs formels de qualité, ce sont des mots, qui permettent de « rendre cet espèce de magma qu'est notre vie mentale, la perception confuse multiple et simultanée que nous avons du

⁹⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 17. La Pléiade, tome 1, p. 911-912.

¹⁰⁰ Jean-Paul Sartre, « explication de *L'Etranger* » dans *Situation I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 147. Collection idées.

monde ». ¹⁰¹ Ainsi, ne nous étonnons pas de rencontrer au passé simple une telle importance de verbes de perception, de locution, de verbes qui nous renseignent sur la nature, la qualité du point de vue selon lequel les événements sont focalisés, racontés, de verbes régis par un sujet indéterminé ou inanimé qui nous rappellent à la présence d'un narrateur, errant dans ce magma ou directement influencé par ces images qui le submergent.

2 - L'alliance imparfait, passé simple, un temps épais

Dans la plupart des romans de Claude Simon, les faits rapportés au passé simple – le plus souvent les attitudes de perception, de locution ou les faits les conditionnant – le sont dans une succession engendrée par l'écriture et leur durée interne se trouve relayée, développée par des imparfaits, des participes présents, des présents de discours, de commentaire.

Ce passé simple, qui focalise notre attention sur l'activité de locution, de perception, de pensée, nous rapproche du sujet énonçant au lieu de nous en éloigner et nous introduit à sa durée intérieure :

puis il pensa : « Mais c'est moi restant à regarder ce visage d'inconnu, figé sur place, non par la surprise ou par l'intérêt mais simplement par la fatigue, appuyé pour ainsi dire contre sa propre image, se tenant là, raide dans ses vêtements raides (pensant à cette expression argotique et méprisante qu'il avait entendue un jour [...])¹⁰²

Et tout à coup j'entendis de nouveau la voix du notaire, présente, réelle (c'était à moi qu'elle s'adressait, du moins apparemment, car à en juger par le ton, l'expression du visage, le sourire, le rictus qui tirait de travers la petite moustache à l'américaine, il était facile de voir que dans cet instant ce n'était plus à un des quelconques interlocuteurs auxquels il avait cinquante fois raconté l'histoire qu'il s'adressait, mais à lui, l'autre, l'insolite visiteur qui s'était assis là six mois plus tôt)¹⁰³

¹⁰¹ Claude Simon, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », (Entretien), *Le Monde*, 26 avril 1967.

¹⁰² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.105. La pléiade, tome 1, p. 270.

¹⁰³ *Le Vent*, Minuit, p. 24. La pléiade, tome 1, p. 16.

L'imparfait est ce temps dominant et qualitatif par excellence, souvent introduit par un verbe de pensée, de perception, au passé simple, dont il creuse l'épaisseur et nous renseigne sur sa nature, sa qualité :

Je ne les vis pas véritablement, tout ce que je pouvais voir, étais encore capable de reconnaître, comme une sorte de point de mire, de repère, c'était ce dos osseux maigre raide et très droit posé sur la selle, et la tunique de serge légèrement plus brillante sur la saillie symétrique des omoplates, et il y avait longtemps que j'avais cessé ¹⁰⁴de m'intéresser - de pouvoir m'intéresser - à ce qui pouvait se passer sur le bord de la route ; des voix donc, irréelles et geignardes criant quelque chose (mise en garde, avertissement) et qui me parvenaient à travers l'éblouissante et opaque lumière de cette journée de printemps (comme si la lumière elle-même était sale, comme si l'air invisible contenait en suspens comme une eau souillée troublée, cette sorte de crasse poussiéreuse et puante de la guerre [...]).¹⁰⁵

La vision introduite par le verbe au passé simple est ici affinée, les pensées qui l'accompagnent soutenues par des verbes à l'imparfait, plus-que-parfait, viennent en préciser les conditions de l'intellection.

Il sembla soudain aux cavaliers que leur vitesse doublait, car ce qui défilait maintenant en sens contraire, sur l'autre côté de la chaussée, ce n'était plus seulement les vagues silhouettes d'arbres et de buissons mais, comme découpé en ombres chinoises, un cortège de voitures, d'animaux, d'hommes et de femmes, les uns à pied, conduisant les attelages par la bride, les autres recroquevillés en boule sur les charrettes hérissées de ce qui semblait être des entassements d'objets confus, buffets, tables, chaises, lits démontés, matelas, cages à poules (ou poules et coqs simplement liés par les pattes, jetés pêle-mêle parmi les paquets et muets d'épouvante), ou encore de ces ballots gonflés, semblables à d'énormes tomates ou d'énormes potirons surmontés, comme si des bouquets de feuilles y étaient encore attachés, par les oreilles des quatre coins noués d'une couverture.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Ici, un plus-que-parfait.

¹⁰⁵ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 16-17. La Pléiade, tome 1, p. 203.

¹⁰⁶ *L'Acacia*, Minuit, p. 244. La Pléiade, tome 2, p.1160-1161.

La perception est ici introduite par un verbe modalisateur au passé simple « il sembla », les imparfaits, notamment enchâssés dans des commentaires et des comparaisons, développent cette modalisation.

Nous pouvons reprendre à notre compte la définition de l'imparfait de Jean-Michel Adam¹⁰⁷, alors qu'il paraphrase Henri Bergson¹⁰⁸, parlant d'un temps qualitatif opposé à un temps quantitatif et l'appliquer aux romans de Claude Simon.

Dans ces romans l'imparfait expose « la durée interne perçue par la conscience qui ne se mesure pas et se confond avec l'emboîtement des faits de conscience les uns dans les autres. »

Henri Bergson définit cette durée comme une « succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent sans contour précis. »¹⁰⁹ Nous pourrions ajouter à propos de nos romans, sinon ceux dessinés par des verbes de perception, de pensée au passé simple, ceux-ci fondant, établissant les transitions d'un état, d'une perspective à une autre.

Anne Banfield, relisant Bergson écrit :

La durée réelle ne peut être comptée, parce que se souvenir implique un acte mental qui dans un sens est aussi direct et aussi immédiat que la perception et se trouve ainsi être le reflet et le dépositaire de la durée même, dans laquelle les événements ne sont pas analysés en unités discrètes.¹¹⁰

L'imparfait se prête particulièrement à l'exploration du temps dans sa durée par son aspect non limitatif, avec lui, ni le début ni la fin du procès qu'il envisage ne sont définis. En ce sens nous comprenons mieux l'utilisation du passé simple développé par des imparfaits ou participes présents dans les romans de Claude Simon. L'alliance de formes limitatives et non limitatives, confondant immédiateté et durée indéterminée étant la plus apte à rendre compte d'une perspective mémorielle.

¹⁰⁷ Jean Michel Adam art cit., p. 98.

¹⁰⁸ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1^{ère} éd. : 1927], P.U.F. Quadrige n° 31, 1988.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Anne Banfield, « L'écriture, la narration et la grammaire du français » dans *Cahiers du département des langues et des sciences du langage* n° 2, université de Lausanne, 1986.

Nous pouvons à nouveau être en accord avec Jean-Michel Adam, concernant l'usage des imparfaits dans notre roman, quand à propos de ce temps verbal il écrit : « L'imparfait introduit un effet de conscience avec lui les faits sont filtrés par un sujet. »¹¹¹, c'est ce « sujet » qui nous est d'abord présenté par un verbe au passé simple.

Et quand il cite à ce propos Charles Bally¹¹² : « Les imparfaits montrent que les faits ont passé dans une conscience, dans le cerveau d'un sujet mis en scène dans le récit » ; nous pouvons à nouveau observer que chez Simon les faits de conscience sont le plus souvent développés par l'emploi de ce temps verbal et nous verrons que ces « faits » sont constitués le plus souvent par l'imbrication de perceptions et de pensées concomitantes.¹¹³

D'où le rôle pivot des passés simples dans les romans de Claude Simon qui introduisent les emboîtements des perceptions et pensées relayées par des verbes à l'imparfait.

Nous pourrions bien sûr faire référence à d'autres occurrences d'imparfait mis en relation avec d'autres temps dans nos romans, ou même certains passés simples ne présentant pas les mêmes caractéristiques que celles que nous avons décrites.

Nous avons voulu, dans cette première partie, considérer les aspects les plus caractéristiques, dans l'économie des romans de Claude Simon faisant intervenir les temps du récit, de l'usage du passé simple et ses relations avec l'imparfait, temps qui lui est traditionnellement complémentaire. Nous allons revenir un peu plus loin sur cette complémentarité.

On peut cependant noter une évolution dans la production romanesque de Claude Simon, les verbes de locution, perception étant moins nombreux dans ses derniers romans voire absents dans *Le Jardin des Plantes* dans les fragments construits à partir de textes exogènes insérés dans le récit. Entre *Le Vent* et *Le Jardin des Plantes*, au fur et à mesure qu'elle s'émancipe des pratiques antérieures, l'instance narrative ne cherche plus à se justifier.

¹¹¹ Jean Michel Adam art cit., p. 98.

¹¹² Charles Bally, « Le style indirect libre en français moderne » , *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. IV, 1912.

¹¹³ Cf. infra, p. 92.

Dans *Le Vent*, reste encore manifeste la recherche d'une vraisemblance, il subsiste encore dans ce roman de nombreux signes renvoyant à l'illusion d'une fiction antérieure à la narration qui la met en œuvre, il y a encore une psychologie du personnage avec les incohérences qui le caractérisent et qui servent à justifier certaines pratiques de l'instance narrative. Par exemple, le narrateur nous décrit à plusieurs reprises le fonctionnement particulier de l'esprit de Montès, personnage central du roman, justifie ses rencontres avec lui, les lacunes de ses récits :

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, de la nuit blanche (en fait il avait dormi, et longtemps : il s'en rendit compte, jetant un rapide coup d'œil à sa montre tandis que les joues à demi barbouillées de savon, honteux, bégayant de nouveau, il recouvrait précipitamment le lit : il était près de midi) que son inaptitude fondamentale à prendre conscience de la vie, des choses, des événements, autrement que par l'intermédiaire des sens, du cœur (inaptitude que nous corrigeons d'ordinaire, à laquelle nous remédions par un effort de l'esprit qui s'emploie à calfeutrer les séquences de temps échappées à notre perception, comme dans ces exercices de vocabulaire pour classes enfantines consistant à remplacer dans une phrase les pointillés par le mot approprié, de sorte que selon la paresse, le manque d'imagination, ou l'extrême lassitude du moment, le même événement pourra, les vides une fois remplis, se présenter aussi bien sous le rassurant aspect d'une terne banalité, du déjà vu, ou au contraire d'un angoissant chaos). Et encore ceci : cette constante façon qu'il avait d'employer sans autre précision les pronoms « il » ou « elle » pour désigner n'importe quel homme ou n'importe quelle créature féminine dans une sorte de constante confusion des personnes, comme si le monde lui apparaissait à travers une sorte de myopie.¹¹⁴

Dans *Le Jardin des Plantes* émancipé de toute contrainte narrative, les verbes au passé simple ont essentiellement un rôle rythmique :

je me suis retourné Maintenant je la voyais
toute entière nacre genoux légèrement
rosés le globe du plafond projetait
sous ses seins leurs ombres triangulaires étirées
J'ai dit Sauf la pornographie yeux tou-

¹¹⁴ Claude Simon, *Le Vent*, Minuit, p. 146. La Pléiade, tome 1, p. 114.

jours comme deux fentes rieurs hardis je
me suis rapproché j'ai posé ma main à plat
sur le ventre marbre j'ai

quel dieu à la haute coiffure
ovale terminée en escargot
sculpté en bas-relief sur une
colonne marbre noir petit temple
à Karnac figuré de profil sans
bras le corps tout entier comme
une sorte de botte d'où **sortait** au
milieu comme une branche un
tenon son membre raidi hori-
zontal **fertilisant** de son sperme
une salade (tradition ou mau-
vaise traduction ? : en fait plante
à haute tige feuillue

Arrêté par les Alle-
mands Gastone N...

fut envoyé au camp
d'extermination de

Dachau et torturé Il **dit** qu'après non seule-
ment il ne pouvait plus supporter la vue d'un
Allemand ou d'un uniforme mais même celle
d'un être dit civilisé Il **partit** donc pour le
Brésil où dans le bassin de l'Amazone il
entreprit la recherche de diamants (ou
d'or) Abandonné en pleine forêt vierge
par son guide indien il **réussit** à se concilier
une tribu primitive dont il **étudia** la langue
Revenu plus tard en Europe il se **remit** à
peindre

robinets de la baignoire vieux modèle en
cuivre jaune aux branches en étoile ter-
minées par une petite boule comme les
perles d'une couronne L'un mal fermé

gouttait dans le silence Gloup **faisant**
naître à la surface plane de l'eau de faibles
ondulations rides se **propageant** concen-
triques s'**agrandissant** eau d'un vert très
pâle rondelle de la vidange en cuivre aussi
ondulant au passage comme **montant** et
descendant

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales **formant** comme un damier les lignes **s'écartant** ou se **rapprochant** comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface d'ondulations se **déformant**

Titre de quelques-unes de celles qu'il **exposa** à Rome
(Galleria La Salita) :

Un goccio di vita (Une goutte de vie)
Piuttosto terra che cielo (Plutôt la terre que le ciel)
Strappo (Déchirure)
Raccato interra (Ramassé par terre)
La Grande Bestemmia (Le Grand Blasphème)
Interpretacion of erotomania¹¹⁵.

Les verbes au passé simple (repris en caractère gras) dans le troisième fragment de la p.19, scandent des actions qui décrivent le parcours du peintre Gastone.

Ce fragment – d'un côté précédé par un fragment descriptif, qui ne présente qu'un verbe à l'imparfait (repris en jaune) et un participe présent (repris en rouge), lui-même précédé d'un fragment uniquement rythmé par des verbes au passé composé et à l'imparfait, de l'autre côté, placé devant les deux fragments de la p.20, exclusivement composés par des participes présents avec un seul imparfait dans le premier d'entre eux – joue, par sa temporalité, du contraste qu'il entretient avec les fragments qui l'entourent.

Ce contraste repose sur l'opposition entre la troisième personne du fragment rythmé par les passés simples et la première personne du premier fragment de la p.19,

¹¹⁵ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minit, p. 19-20. La Pléiade, tome 1, p. 913-914.

de même qu'entre l'aspect limitatif des verbes qui rythment les actions du fragment considéré et l'aspect non limitatif des deux fragments qui l'entourent.

Le contraste s'observe en outre dans l'enchaînement des fragments. Le fragment au passé simple est entièrement détaché du suivant : une rupture complète est réalisée par la typographie du texte, le sémantisme, le rythme des phrases. Ce rythme, régulièrement scandé par les verbes au passé simple du premier fragment, est brusquement rompu par l'absence de verbes au début du second décrivant la robinetterie de la salle de bain.

L'effet de rupture entre les deux premiers fragments de la p.20, est renforcé par le contraste qu'il établit avec l'enchaînement des deux fragments suivants.

Ceux-ci se trouvent, à l'opposé du fragment au passé simple, reliés l'un à l'autre par l'effet d'étirement inscrit par la succession de verbes au participe présent qui conclut le premier pour se prolonger dans le second.

Notons que l'identité des formes verbales, ici formes en « ant », se conjugue avec les analogies tissées par le sémantisme des verbes. Le « se propageant, s'agrandissant » qui se réfère aux « ondulations, rides » de l'eau de la baignoire, appelle le « s'écartant, se rapprochant » des lignes verticales et horizontales des peintures. L'étirement est une des caractéristiques de la syntaxe simonienne à laquelle participe la temporalité. L'aspect sécant des formes d'imparfait et de participe présent s'articule avec des constructions expansives alliant toutes formes d'expansions : du nom, du verbe ou de la phrase dont la plus emblématique se manifeste par la parenthèse.

Le système d'analogies, fondues dans un même tissu verbotemporel, amène la venue du fragment suivant filant l'identité sémantique : il va s'agir de peinture dans ce nouveau fragment comme à la fin du précédent.

La rupture s'inscrit à nouveau par le biais d'un verbe au passé simple qui ouvre le fragment suivant. Le verbe « exposa » initie la scansion d'une liste de titres de tableaux.

Dans les autres romans de Claude Simon, on retrouve cette fonction rythmique des verbes au passé simple, à l'exemple de ces quatre verbes qui créent un effet de mouvement vif, contrastant avec la lenteur installée par les formes à l'imparfait.

non pas débandés donc, pas des fuyards, mais pis encore : parvenus à ce stade où l'idée de fuite, l'instinct de conservation de salut dans la débandade ne pouvait même plus les habiter, et non pas tant par l'effet de la discipline, des réflexes qu'on leur avait inculqués que par ce constat peu à peu conforté au cours de ces six jours qu'il n'y avait nulle part où fuir, aucun salut à espérer où que ce soit ni de qui que ce soit, de sorte que, lorsque le colonel (l'incarnation de cette toute puissance composée de politiciens, d'impitoyables militants pacifistes, de généraux aux képis brodés d'or qui possédaient sur eux un droit absolu de vie ou de mort et les avaient envoyés là) **passa** en remontant la longue théorie des cavaliers ce ne **fut** même pas un silencieux frémissement de fureur qui se **propagea, courut** de proche en proche, de cavalier à cavalier, mais comme un frisson de stupeur, d'incrédulité (certains se retournant sur leurs selles cherchant des yeux l'automobile dans laquelle on disait qu'il se déplaçait – et avec elle le van, la chambre à coucher privée pour ainsi dire qui vraisemblablement transportait à sa suite pour lui éviter toute fatigue, comme un accessoire, un meuble précieux, l'éblouissant cheval d'acajou poli ;[...]¹¹⁶

Dans cet extrait de *L'Acacia*, le colonel qui passe, le frisson de stupeur qui se propage et court, sont repris par une succession de verbes au passé simple qui, par effet de contraste sur fond de verbes à l'imparfait/plus-que parfait, crée un effet dynamique. On remarque que la lenteur installée par les verbes à l'imparfait se conjugue avec la construction de la phrase, elle-même suspendue par l'insertion de la parenthèse : longue expansion du mot « colonel », « l'incarnation » tel un terme apposé est lui-même complété par une série d'expansions emboîtées complétant l'impression d'étirement. Le « de cette toute puissance » est qualifié par « composée » qui est complété par une énumération de compléments de détermination qui sont eux-mêmes construits avec des expansions « militants » est entouré par deux adjectifs qualificatifs, « généraux » est suivi d'un complément de détermination « aux képis brodés d'or », (le nom est qualifié, l'adjectif est complété) puis l'énumération est complétée par la longue relative « qui possédaient sur eux un droit de vie ou de mort et les avaient envoyés là » empreinte par les formes non limitatives d'imparfait/plus que parfait. C'est après cette longue suspension de la phrase que celle-ci reprend, faisant entendre la succession des verbes au passé simple.

¹¹⁶ Claude Simon, *L'Acacia*, Minuit, p. 46. La Pléiade, tome 2, p. 1033-1034.

Après avoir examiné l'emploi des temps verbaux dans les romans de Claude Simon au regard des théories de l'énonciation on se propose de confronter leur emploi aux théories qui sous-tendent l'effet de mise en relief particulièrement contesté par la poétique simonienne.

C - Les théories d'Harald Weinrich face aux romans de Claude Simon

Situant son investigation à l'échelle des textes et par conséquent ne se limitant pas au domaine de la phrase, *Le Temps*¹¹⁷ d'Harald Weinrich nous intéresse tout particulièrement, au regard de la répartition des temps verbaux dans les romans de Claude Simon.

1 - La neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan

L'alliance imparfait, passé simple que nous avons décrite, alliance d'un temps qualitatif avec un verbe au passé simple introduisant une perspective d'énonciation, pourrait paraître revêtir le même caractère de complémentarité que celui entretenu par les deux formes dans le système narratif traditionnel. S'il en était ainsi, les formes d'imparfait continueraient à entretenir un lien de dépendance, les maintenant sous le joug des formes au passé simple linéairement orientées.

Or, il n'en est rien. Nous pouvons dire, à la lecture des romans de Claude Simon, que les formes d'imparfait ont acquis toute leur autonomie.

Le cadre mémoriel permettant toutes les associations temporelles : passé, présent, futur pouvant aisément s'associer dans un esprit, le passé simple, ayant perdu

¹¹⁷ Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Seuil, 1953, Collection Poétique.

dans ce cadre tout caractère grammatical de désignation du passé, peut être remplacé par toute autre forme temporelle, suivant les nécessités formelles de l'écriture. Il fallait pour que le passé simple s'émancipe définitivement de ses relations traditionnelles avec les autres temps, qu'il s'émancipe de sa relation privilégiée avec l'imparfait.

Dans le système narratif traditionnel les imparfaits, plus-que-parfaits, servent à peindre le décor sur lequel progressent les formes au passé simple.

Ce phénomène de dépendance théorisé par Harald Weinrich dans *Le Temps*¹¹⁸, au chapitre « La mise en relief » et qui revêt la dénomination d'opposition aspectuelle entre formes de premier plan et d'arrière-plan dans nos grammaires, mérite d'être réexaminé en regard de nos romans, afin de mieux comprendre les phénomènes narratifs et verbotemporels qu'il induit.

A cette fin, nous avons extrait de « la mise en relief » la citation suivante :

Dans la répartition de ces deux temps dans le récit il n'y a pas d'autre loi constante que le principe de leur mélange intime ; le détail de leur distribution est abandonné au pouvoir du narrateur.

En fait, sa liberté est limitée par certaines structures narratives fondamentales. Au début d'une histoire, on ne peut se passer totalement d'exposition ; ainsi le récit a-t-il normalement une introduction où le temps est le plus souvent de l'arrière-plan.

De plus, dans de nombreux récits, la fin est explicitement marquée par une conclusion, et elle aussi a un penchant pour le temps de l'arrière-plan [...]. Dans le noyau narratif, ceux-ci (imparfait et plus-que-parfait) sont destinés aux circonstances secondaires, aux descriptions, réflexions, et à tout ce que l'auteur désire repousser à l'arrière-plan [...] Appartient au premier plan ce que l'auteur veut constituer comme tel. Ici encore, la marge de jeu dont dispose le narrateur se trouve limitée par certaines lois fondamentales de la narrativité. Elles veulent que le premier plan soit habituellement ce pourquoi l'histoire est racontée ; ce que retient un compte rendu factuel ; ce que le titre résume ou pourrait résumer ; ou encore, ce qui, au fond, donne aux gens l'envie de délaissier un instant leurs occupations pour écouter une histoire si étrangère à leur univers quotidien ; c'est en somme, selon le mot de Goethe, « l'événement inouï ». A partir de là se laisse enfin déterminer, à l'inverse l'arrière-plan du récit : dans son sens le plus large, c'est ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt, mais qui aide l'auditeur à s'orienter à travers le monde raconté et lui en rend l'écoute plus aisée.¹¹⁹

¹¹⁸ Ed. cit.

¹¹⁹ Harald Weinrich, *op. cit.*, p.115.

Voilà contenu dans ces quelques lignes tout ce qu'infirmes le système narratif des romans de Claude Simon qui ne partage en rien cette conception de la narration. Celle-ci s'appuie plus particulièrement sur la poétique du récit réaliste ou naturaliste, Maupassant étant l'auteur le plus cité dans l'ouvrage.

Afin de nous aider à examiner le système d'opposition premier plan/arrière-plan en rapport avec les textes de Claude Simon, nous confronterons des citations où ce dernier s'exprime sur l'opposition narration/description avec la thèse d'Harald Weinrich.

Répondant lors du colloque de Cerisy qui s'est tenu en 1975 à une question concernant une description dans *La Route des Flandres*, Claude Simon dit :

Dans un texte littéralement prophétique, puisqu'il a été publié en 1927, Tynianov pressent un véritable renversement de priorité entre ce qu'il était jusque-là convenu d'appeler l'action d'un roman et la description, celle-ci, dans un certain système littéraire, étant réduite à un rôle auxiliaire, ralentissant l'action (et donc, comme le pensaient Breton et Montherlant, à rejeter), alors que, dans un autre système, la description pourrait bien devenir au contraire l'élément dominant, « l'action » ne servant plus alors que de prétexte à les accumuler. [...] Pour en revenir au roman et à la fonction de la description dans celui-ci, il serait passionnant (je ne sais pas si Tynianov avait lu Proust) d'analyser, dans la perspective récit/action/description, le long tableau de l'apparition du groupe des jeunes filles sur la digue de Balbec, et on pourrait se demander comment le lecteur qui, comme Breton ou Montherlant, « sauterait » ces douze ou quinze pages (peut-être les plus fortes de toute la littérature française) pourrait poursuivre sans inconvénient la lecture du roman (de même que s'il sautait aussi toutes les descriptions de la mer dont de fréquentes variantes se représentent obsessionnellement ou plutôt structurellement - chaque fois que Proust parle de Balbec), et, s'il poursuivait néanmoins sa lecture, alors, qu'est-ce que serait celle-ci ? [...] Enfin, en poussant dans la voie pressentie par Tynianov, on peut même me semble-t-il, concevoir une fiction générée uniquement à partir de descriptions. [...] Encore un mot sur cette question : j'ai dit que dans certaines situations il se produisait comme un rétrécissement du champ visuel et une acuité sensorielle accrue [...] dans le passage de *La Route des Flandres* dont vous parlez il y a un phénomène qui a commencé à se manifester avec Van Gogh, le premier, à ma connaissance, à avoir abaissé son regard et à avoir fait de ce qui se trouvait simplement à ses pieds (quelques touffes d'herbe, quelques fleurs) le « sujet » (prétexte) d'un tableau alors que jusqu'à lui les peintres, même dans les cas les plus restreints, prenaient toujours un thème plus ou moins pittoresque.

Il y a là, me semble-t-il [...] un phénomène typique de la modernité.

A propos de *La Route des Flandres*, je vous dirais que j'ai été littéralement frappé de stupeur lorsque j'ai vu à Amsterdam à l'occasion d'une grande exposition de l'œuvre de Dubuffet, la série

de peintures dites « Routes et chemins » qui offriraient exactement l'équivalent pictural de ce que j'avais essayé de faire avec des mots en décrivant ce que voit Georges au-dessous de lui (quelques cailloux de minuscules végétaux) lorsqu'il se retrouve à quatre pattes dans le chemin à l'issue de l'embuscade dans laquelle est tombé son escadron ¹²⁰.

La citation de Claude Simon met bien en évidence tout ce qui dans sa conception du roman l'éloigne d'un système narratif qui s'articule sur l'opposition premier plan/arrière-plan que traduit l'opposition narration/description. Le statisme qu'induisent les formes « d'arrière-plan » suspendant l'intérêt de la narration présentées négativement par Harald Weinrich : « A partir de là se laisse déterminer à l'inverse, l'arrière-plan du récit, dans son sens le plus large, c'est ce qui à lui seul n'éveillerait pas l'intérêt », se trouve avec ironie contesté par Claude Simon « la description [...] dans un certain système littéraire étant réduite à un rôle auxiliaire, ralentissant l'action et donc comme le pensaient Breton et Montherlant à rejeter. »

L'exemple de *La Recherche du temps perdu* permet à Claude Simon de laisser entendre que le système de valeur induit par l'articulation premier plan/arrière-plan, s'il n'est pas déjà en soi contestable, peut être renversé au profit de ce qui était réservé au décor : « la description pourrait bien devenir au contraire l'élément dominant, l'action ne servant plus que de prétexte à les accumuler », « l'événement inouï » d'Harald Weinrich ne devenant plus que prétexte.

Voilà battu en brèche le système de dépendance hiérarchisé et orienté, que reflétait l'interaction des formes passé simple, imparfait. De nécessaire à l'apparition des formes d'imparfait dans le système narratif traditionnel, le passé simple ne devient plus que facultatif, l'événement « inouï » ayant disparu de la narration simonienne.

Ce que voit Georges, « quelques cailloux, de minuscules végétaux », décrit par des formes à l'imparfait, peut désormais s'articuler avec d'autres formes que des passés simples pour des raisons impérieuses de « qualité » sans qu'aucun autre événement que celui de l'écriture ne préside à son apparition.

¹²⁰ « Claude Simon à la question » *Claude Simon*, colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou, Paris, U.G.E., 1975, p. 409-410, collection 10/18.

Ainsi nous faisons nôtre l'approbation de Claude Simon aux propos tenus par Michel Butor alors que celui-là répondait à une question de Mireille Calle Gruber concernant l'impossibilité de narrer la guerre.

Non, je la choisis pas parce qu'elle est inénarrable ; tout au départ, est, en fait, inénarrable (ou indescriptible) : par exemple, une simple feuille d'arbre. Le grand problème est celui de la description : des gens, des choses, des actions. J'ai été heureux, il y a trois ans, à Genève, au cours d'un colloque qui s'est tenu sur mon œuvre, d'entendre Butor dire qu'il serait temps d'en finir avec l'académique distinction entre « description et narration »¹²¹.

Nous ne nous étonnons pas que ce soit par ce terme « description », qui lui paraît le plus juste, que Claude Simon définisse le mieux son avant-dernier roman. Répondant dans un entretien à Philippe Sollers qui lui disait :

« L'autre titre de votre dernier roman, vous le dites vous-même, pourrait être portrait d'une mémoire » ;

Claude Simon préfère ajouter :

« Pas exactement le titre, mais c'est en quelque sorte, ce que j'ai essayé de faire : une description. »¹²²

La composition du roman *Le Jardin des Plantes*, expose de façon très nette, la neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan.

Le « mélange intime » des deux temps, décrit par Harald Weinrich, se trouve pris en défaut tout au long du roman. Nombreux sont les fragments ne présentant que des formes d'imparfait, plus-que-parfait, à l'exclusion de tout passé simple ou les fragments ne présentant que des formes de passé simple à l'exclusion de toute forme d'imparfait, plus-que-parfait :

restés tous les quatre dans ce petit
salon lambrissé chêne naturel déco-
ratif bouquet sur la table au centre
elle délicat profil d'Italienne lui nez

¹²¹ Mireille Calle-Gruber, « l'inlassable réancrage du vécu ». Entretien avec Claude Simon, dans *Claude Simon chemins de la mémoire*, Sainte-Foy (Québec), Editions le Griffon d'argile, 1993, p.9. Collection Trait d'Union.

¹²² Claude Simon, (Entretien), *Le Monde*, 17 septembre 1997.

aquilin corbin condottière faisant
plus Toscan que juif »

Maintenant, à la fin, lentement accu-
mulée, la fureur longtemps contenue de
l'orage s'**abattit** sur nous. Quatre ou cinq
millions d'hommes **allèrent** à la rencontre
les uns des autres dans le premier choc de
la plus impitoyable de toutes les guerres
dont on ait jamais gardé le souvenir.
(Winston Churchill)

a la cinco de la tarde » à peu près cinq
heures oui sans doute mourir dans l'après-
midi sauf qu'il n'y avait personne pour me
regarder pas de spectateurs pas d'arène pas
de petite trompette pas d'applaudissements¹²³

Trois fragments autonomes, chacun écrit, nous le verrons infra, indépendamment les uns des autres, disposés sur une même page, sont écrits selon une temporalité qui leur est propre, sans qu'aucun lien de causalité ne puisse être établi entre eux, sans que le passé simple du fragment central ne puisse jouer quelque rôle de liaison avec les procès des fragments périphériques.

De même, un peu plus loin :

Quant à savoir ce que le personnage **faisait** là installé dans cet hôtel pour commis Voyageurs dans une ville à trente kilomètres à peine de la frontière qu'il se **gardait** bien de franchir et comment et pourquoi lui seul **pouvait** par un simple coup de téléphone être obéi du capitaine et de l'équipage de ce cargo anarchiste qui se **rouillait** [...] **venait** chaque soir boire un anis et qui, taciturne[...]occupé à épousseter sans cesse sur les plis de son gilet la cendre des cigarettes qu'il **allumait** l'une après l'autre **avait** fini par me donner l'adresse Avenue de la Gare où [...] **dînait** solitaire l'homme qui se **faisait** appeler Comandante ; ¹²⁴

¹²³ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 22. La Pléiade, p. 915.

¹²⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 38-40. La Pléiade, p. 927-928.

ce fragment qui alterne sur trois pages des formes d'imparfait/plus-que-parfait (repris en jaune) à l'exclusion de toute forme de passé simple est entouré par deux fragments ayant leur propre temporalité et n'entretenant avec lui aucun rapport logique.

On le voit, les deux temps, passé simple et imparfait par l'autonomie qu'ils manifestent, l'un par rapport à l'autre, attestent bien de l'abolition du rapport de dépendance qu'ils pouvaient entretenir.

Aussi, lors des analyses de nos textes, nous ne ferons plus de distinction entre les notions de narration et de description continuant à appeler segment ou fragment narratif ce qui relevait dans une autre poétique, soit du narratif soit du descriptif.

2 - Temps narratif, temps commentatif : un système d'opposition sans fondement dans les romans de Claude Simon

Nous venons de faire référence à la théorie de la « mise en relief », nous nous proposons maintenant, de réexaminer le problème de l'existence d'un double système de temps, en confrontant d'autres réflexions entreprises par Harald Weinrich dans *Le Temps* à nos romans.

Au chapitre IV, « La distribution des temps » de la partie « Le temps dans les textes », nous pouvons lire :

« La succession des temps dans un texte obéit manifestement à un certain principe d'ordre. Nombreuses sont ces constellations temporelles, véritables nuages où se condensent en un voisinage immédiat les formes d'un même temps ». ¹²⁵

Cette constatation d'Harald Weinrich concernant un échantillon de textes, recoupe nos observations de la répartition des temps dans les romans de Claude Simon.

¹²⁵ Harald Weinrich, *op. cit.*, p.19-20.

« Les constellations temporelles » où se condensent les formes d'un même temps, sont bien présentes dans nos romans, mais le principe d'ordre auquel elles obéissent et qui les constitue en système, est d'une autre nature que celui observé par le linguiste.

Comme Emile Benveniste, Harald Weinrich, scinde les temps verbaux en deux groupes, mais ce dernier les répartit de façon bien distincte.

D'un côté : le présent, passé composé, futur.

De l'autre : le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait et le conditionnel.

Les temps du premier groupe sont caractérisés comme temps commentatifs, les temps du second comme narratifs. Les temps commentatifs étant ceux du monde commenté, les temps narratifs, ceux du monde raconté.

Nous retrouvons là, un système d'opposition d'une nature différente de celui d'Emile Benveniste, le système d'Harald Weinrich se fonde sur des critères communicationnels. Les temps verbaux :

Selon qu'ils signalent commentaire ou récit, transforment la situation de communication, et ce changement d'orientation est pour l'auditeur d'une pertinence extrême. Ce ne serait pas le cas s'ils n'apportaient que des informations touchant au type de situation ou au genre littéraire. La raison de leur ancrage profond dans le procès de communication doit être ailleurs. Cette « obstination » des morphèmes temporels à signaler commentaire et récit permet au locuteur d'influencer l'auditeur, de moduler l'accueil qu'il souhaite voir réserver à son texte. En employant les temps commentatifs, je fais savoir à mon interlocuteur que le texte mérite de sa part une attention vigilante. Par les temps du récit, au contraire, je l'avertis qu'une autre écoute, plus détachée, est possible. C'est cette opposition entre le groupe des temps du monde raconté et celui des temps du monde commenté que je caractériserai globalement comme attitude de locution (il doit être entendu que celle du locuteur appelle chez l'auditeur une réaction correspondante, de sorte que l'attitude de communication ainsi créée leur est commune).¹²⁶

« L'attitude de locution », qui fonde la théorie des systèmes temporels dans *Le Temps*, prépare le terrain à la thèse de « la mise en relief » qui en est la réplique interne au « monde raconté ». A l'instar de la remise en question du système de valeur qui fonde l'opposition « premier plan/arrière-plan », nous ne pouvons que contester la

¹²⁶ *Ibid.*, p. 30.

pertinence chez Claude Simon de celui induit par l'opposition des deux systèmes de communication.

Rien, dans les romans de Claude Simon, ne permet de distinguer entre fragments textuels, « méritant une attention vigilante » et fragments méritant « une écoute plus détachée », « attention » et « écoute », que nous pouvons dans notre cas, traduire par « lecture ».

Ce double système ne trouve sa signification que par rapport à des textes, dont l'esthétique repose sur la valeur édifiante de leur propos, ce que traduit un peu plus loin le « passionnant » du prolongement de notre citation :

Pour ce courant, issu manifestement du consensus des lecteurs, une histoire doit être passionnante. C'est, soulignons-le, sur les récits et eux seuls qu'a porté cette exigence. Les auteurs y ont d'ailleurs spontanément satisfait, même sans l'aiguillon d'une doctrine officielle, et ont mis au point diverses techniques destinées à susciter la tension. [...] Pour le gros de la littérature narrative, être « passionnant » est devenu un critère décisif de qualité [...]

Qu'en est-il de cette qualité littéraire ou sub-littéraire, quand on la projette sur l'horizon linguistique plus vaste que nous avons auparavant tracé ? On remarquera que cette tension est exigée justement dans un genre qui, par sa structuration linguistique, prédispose le lecteur ou l'auditeur à un mode de réception détendu. Si le narrateur confère de la tension à son récit, c'est par compensation. Grâce à un sujet propre à impressionner, mais aussi en disposant des signaux stylistiques de manière à provoquer la tension, il « captive » son lecteur, il l'oblige à une attitude réceptive qui contrebalance en partie la détente de l'attitude initiale. Outre le choix du sujet, il a recours alors aux signes syntaxiques du commentaire, et avant tout aux temps commentatifs (« discours direct », présent historique, etc...).¹²⁷

Nous avons vu, précédemment, que le système narratif de Claude Simon ne reposait plus sur la mise en relief « d'événements inouïs », extérieurs à la forme elle-même.

Le « sujet propre à impressionner » auquel fait référence la dernière citation, élément central d'une littérature pour laquelle « être passionnant est devenu un critère décisif de qualité », n'a désormais plus lieu d'être dans des romans qui placent les rapports formels des signes entre eux, comme centre des critères de qualité.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 35.

La « qualité littéraire », décrite par Harald Weinrich, projetée « sur l'horizon linguistique », est prise en défaut par nos romans. « Discours direct et présent historique », qui dans le système linguistique d'Harald Weinrich, sont destinés à provoquer la tension qui « captive » le lecteur paisiblement détendu par les temps du « monde raconté », interviennent dans les romans de Claude Simon, nous l'avons vu, pour d'autres raisons de « qualité » : assonances, dissonances, similitudes et oppositions, qui sont d'ordre rythmique et compositionnel.

Les nombreux passages au présent de narration de nos romans, ne sont pas plus captivants que ceux à l'imparfait, plus-que-parfait. Les présents de discours direct ne nous réveillent pas plus de notre léthargie. Qu'en serait-il alors des imparfaits, plus-que-parfaits de discours direct ?

Une fois, l'une d'elles, au crépuscule, est venue s'assommer contre la vitre derrière laquelle brillait la lumière. J'ai ouvert. Elle gisait étalée sur les briques immense, noire, sauvage. J'ai pu voir ses ailes effilées comme des couteaux, sa queue bifide.

Kirilov : ...Avez-vous vu une feuille, une feuille d'arbre ?

Stavroguine : Certainement.

Kirilov : J'en vis une dernièrement, jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris. Le vent la chassait. Quand j'avais dix ans, l'hiver, je fermais exprès les yeux et me représentais une feuille verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil. J'ouvrais les yeux et ne croyais pas à la réalité. Ce que j'avais vu était trop beau. Et je fermais de nouveau les yeux.

Stavroguine : C'est une allégorie ?

Kirilov : Non... pourquoi ? Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement. Une feuille, c'est bien. Tout est bien.

Le 10 mai, à cinq heures du matin les Allemands lancèrent leur offensive tout le long des frontières françaises, belges et hollandaises. Le poids principal de leur attaque portait sur un front d'environ soixante-dix kilomètres, entre Sedan et Namur où ils avaient concentré un total de trente-trois (33) divisions, dont sept (7) blindés à la rencontre desquelles les Français ne dépêchèrent en Belgique[...]¹²⁸

¹²⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.60. La Pléiade, tome 1, p. 943.

La seconde réplique de Kirilov, dans le second fragment de la page 60 du *Jardin des Plantes* ne mériterait aucune attention de la part de Stavroguine, pourtant ce dernier semble avoir suivi son propos avec intérêt. Les propos tenus par ces deux personnages des *Possédés* de Dostoïevski et insérés dans son roman par Claude Simon ne sont pas plus captivants que ceux de Winston Churchill repris dans le dernier fragment de cette même page 60, de même que ces derniers retranscrits au passé simple ne sont pas plus inouïs au regard de la retranscription de l'extrait du roman russe. La feuille perçue par Kirilov et l'offensive allemande racontée par Churchill sont mis sur le même plan d'équivalence dans le roman de Claude Simon, de même que l'est l'hirondelle gisante décrite dans le premier fragment de la page.

Les théories qu'Harald Weinrich a élaborées dans *Le Temps*, sont particulièrement éclairantes a contrario pour nos analyses, dans le sens où, par leur confrontation avec nos textes, nous voyons clairement à quel point la volonté esthétique de l'auteur est déterminante dans son utilisation des temps verbaux.

Nous venons de voir se désarticuler l'ancien schéma narratif à travers l'utilisation des temps du passé dans les romans de Claude Simon. Pour parfaire l'émancipation de l'écriture des contraintes temporelles, il fallait parallèlement à la neutralisation de l'opposition premier-plan/arrière-plan, narration/description, temps narratif/temps commentatif, neutraliser l'opposition présent/passé, ôtant par-là même aux temps verbaux, leur fonction grammaticale de désignation temporelle.

D - La neutralisation de l'opposition passé/présent

1 - Equivalence passé/présent dans la perspective d'énonciation des romans de Claude Simon

L'observation de la répartition des temps dans les romans de Claude Simon, révèle que le rôle structurant du passé simple peut être relayé par le présent de l'indicatif.

Nombreux sont les verbes de pensée, de perception, de locution au présent qui, de même que ceux au passé simple, nous ramènent à un sujet d'énonciation. La similitude de fonctionnement entre les verbes de la catégorie énonciative au présent et les verbes de cette même catégorie au passé simple, nous amène à émettre l'hypothèse d'une équivalence entre présent et passé dans la perspective d'énonciation du roman.

Cette équivalence s'affiche dès la première page du roman *Le Vent*¹²⁹, où les premières lignes énonçant le discours du notaire se terminent par un présent, « je dis » au présent de l'indicatif qui sera repris quelques pages plus loin par un « me dit-il »¹³⁰ au passé simple.

- Equivalence, qui s'affiche à nouveau dès l'incipit du roman suivant *L'Herbe*¹³¹, qui s'ouvre sur un présent de discours direct introduit par « répéta-t-elle », « dit-elle »¹³² au passé simple où l'identification de l'instance narrative est rendue à tel point indécidable que le « je suppose » de la p.13¹³³, paraît en avoir pris le relais sans que la lecture ne s'en trouve le moins du monde affectée.

- Equivalence, toujours affichée à de nombreuses reprises dans *La Route des Flandres* où par exemple p.111 on peut lire :

Je me **rappelai** ce jour cette pluvieuse après-midi où nous nous amusions à le faire enrager nous disputant pour passer le temps autour de ce cheval malade, ce n'était pas comme maintenant le soleil la chaleur presque et **j'imagine** que s'ils étaient morts alors ils auraient été dissous dilués et non pas pourrissant comme des charognes, il pleuvait sans discontinuer et **maintenant** je **pensai** que nous étions quelque chose comme des vierges.¹³⁴

A un verbe de pensée au passé simple, « me rappelai » introduisant une séquence temporelle à l'imparfait, succède une autre séquence à l'imparfait introduite par un verbe de pensée au présent : « j'imagine ».

¹²⁹ Claude Simon, *Le Vent*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 9. La Pléiade, tome 1, p. 3.

¹³⁰ *Ibid.*, Minuit, p. 12. La Pléiade, tome 1, p. 6.

¹³¹ Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1958.

¹³² *Ibid.*, Minuit, p. 9, La Pléiade, tome 2, p. 3.

¹³³ *Ibid.*, Minuit, p. 13, La Pléiade, tome 2, p. 5.

¹³⁴ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 111. La Pléiade, tome 1, p. 274..

Ces deux séquences sont suivies par une troisième, introduite par un verbe de pensée au passé simple, précédé du déictique temporel « maintenant ».

La figure paradoxale « maintenant je pensai » alliant un passé simple à un adverbe temporel compatible avec un présent d'énonciation, désigne la similitude d'identité du passé et du présent comme temps de l'énonciation dans *La Route des Flandres*.

Dans *L'Acacia*, chaque passage narratif au présent est scandé par les verbes de perception, pensée, locution.

Ainsi le chapitre IV entièrement écrit au présent s'ouvre sur deux verbes de perception :

« On n'**entend** plus tirer. Accroupi maintenant, il **regarde** autour de lui »¹³⁵

suivis par de nombreux autres :

regarde, distingue	p.88
souvient	p.89
apparaissent, réapparaissent	p.90
sent, entend, voit, regarde	p.92
ressent, pense, entend	p.94
sent	p.96
entend, sent	p.97
regarde	p.100
cesse de regarder	p.101
regarde, découvre	p.104

Les sujets de ces verbes au présent, à l'instar de ceux des mêmes verbes au passé simple, dans les autres chapitres, permettent d'exprimer les multiples perspectives de la narration.

Quand ce ne sont pas les sujets inanimés de verbes au présent, qui sont employés afin de restituer le relief que prennent les choses dans l'esprit du narrateur :

ce sont les ombres encore pâles et transparentes des chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite tellement distendues par les rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer.¹³⁶

¹³⁵ *L'Acacia*, Minuit, p. 87. La Pléiade, tome 2, p. 1059.

¹³⁶ *L'Acacia*, Minuit, p. 89. Pléiade, tome 2, p. 1060.

Jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble, apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent¹³⁷

Au chapitre V du même roman, les « elle raconta », p.145, « crut-elle », « réussit-elle à le croire », p.146¹³⁸, qui scandent un segment narratif écrit aux temps du passé sont remplacés par des « elle ne voit pas », « elle voit », « elle peut entendre », « elle peut sentir », « elle regarde », « elle peut distinguer », p.149-150¹³⁹, dans le segment suivant écrit au temps présent.

2 - Equivalence passé/présent dans une perspective mémorielle

Le point de vue phénoménologique de l'analyse du temps, conduite par Saint Augustin, dans le onzième livre des *Confessions*¹⁴⁰, nous semble tout à fait adapté à une réflexion sur le rapport passé/présent dans une perspective mémorielle.

La conception augustinienne d'une temporalité qui n'a d'autre existence que dans une conscience, entre en résonance avec le projet de Claude Simon pour qui le roman « est la tentative de description de tout ce qui peut se passer en un instant en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit »¹⁴¹.

A cette « tentative de description » du roman simonien répond la définition augustinienne d'un temps remémoré ou raconté.

Nous ne mesurons le temps qu'au moment où il passe, nous le mesurons par la conscience que nous en avons¹⁴².

¹³⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 90. La Pléiade, tome 2, p. 1061.

¹³⁸ *Ibid.*, La Pléiade, tome 2, p. 1097-1098.

¹³⁹ *Ibid.*, La Pléiade, tome 2, p. 1100.

¹⁴⁰ Saint Augustin, « Livre Onzième » des *Confessions*, (vers 400), texte établi et traduit par P. Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

¹⁴¹ Lucien Dällenbach, « Attaques et stimuli » (Entretien avec Claude Simon), dans *Claude Simon* par Lucien Dällenbach, Paris, Seuil, 1988, p.170, 181.

¹⁴² Saint Augustin, *Confessions*, éd. cit., XVI, 21 p.311.

Ce qui sort de notre mémoire, ce ne sont pas les réalités elles-mêmes, qui ne sont plus, mais les mots nés des images que nous nous formons de ces réalités [...] Mon enfance, qui n'est plus, est dans un passé évanoui comme elle ; mais quand je me la rappelle, que j'en parle, c'est dans le présent que j'en revois l'image.¹⁴³

C'est à cette présentification des images du passé, que renvoie l'équivalence des temps du passé et du présent, dans leur emploi dans les romans de Claude Simon. Toute évocation se fait dans le passage de l'écriture, au présent de celle-ci.

Où qu'elles soient et quelles qu'elles soient les choses futures ou passées n'y sont que comme présentes [...]. C'est improprement que l'on dit : « Il y a trois temps : le passé, le présent, le futur ». Plus exactement dirait-on peut-être : « Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur ». Ces trois modes sont dans notre esprit et je ne les vois point ailleurs. Le présent des choses passées c'est la mémoire : le présent des choses présentes, c'est la vision directe ; le présent des choses futures c'est l'attente.¹⁴⁴

On comprend mieux à travers cette dernière citation de Saint Augustin que Claude Simon dans sa tentative de nous présenter tout ce qui se passe dans un esprit, utilise les temps verbaux sous forme d'équivalence dans une perspective mémorielle.

Présent et passé simple, siégeant aux deux pôles de l'expression présent du passé conviennent à en faire sentir toute l'épaisseur.

3 - Un présent intemporel

Nous avons vu que les verbes d'énonciation au présent sont à même d'introduire la dimension du passé dans le récit, de même que ces verbes au passé nous ramènent au sentiment présent d'une énonciation.

Cette observation nous conduit à relever la présence d'un autre type de verbe au passé simple qui n'appartient pas à la catégorie des verbes de pensée, perception,

¹⁴³ *Ibid.*, XVIII, 23, p.312.

¹⁴⁴ *Ibid.*, XX, 26, p.314.

locution. Cet autre type de verbe que nous qualifierons de narratif, participe aussi au sentiment d'une énonciation présente.

Prenons pour exemple cet extrait de *La Route des Flandres*. Page 14-15, nous pouvons lire :

Je **suppose** qu'il devait être persuadé qu'il faisait là quelque chose d'absolument sensationnel [...] Tandis qu'ils disparaissaient pas plus gros que des points **maintenant** au-dessus de l'horizon, puis dès que nous **fûmes** en selle repartant poussant son cheval d'une imperceptible pression des jambes, le cheval se remettant semblait-il en marche de lui-même et toujours au pas naturellement sans précipitation sans lenteur non plus et pas nonchalamment non plus : simplement au pas. Je **suppose** qu'il n'aurait pas pris le trot pour tout l'or du monde.¹⁴⁵

Le verbe au passé simple, inséré dans une cellule temporelle introduite par le verbe supposer au présent, est précédé par le déictique temporel « maintenant » dans un cotexte¹⁴⁶ au passé, puis suivi par une phrase introduite par à nouveau le verbe supposer au présent.

Puis, deux pages plus loin :

[...] quelqu'un lui **cria** de ne pas continuer (combien je ne **sais**, ni qui ils étaient : **j'imagine**, des blessés, ou cachés dans des maisons ou dans le fossé, ou peut-être de ces civils qui s'obstinaient [...]).¹⁴⁷

Dans ces deux exemples, le cotexte au présent a pour effet de créer un phénomène de présentification des événements. Cet effet du cotexte au présent sur des fragments textuels envisagés aux temps du passé est d'autant plus significatif que les présents d'énonciation se rattachent à une instance insaisissable tant sur le plan de la personne du narrateur que de sa localisation temporelle. Interférant avec des passés simples, les verbes au présent nous rappellent que dans un processus mémoriel les signes que l'écriture juxtapose ne sont plus placés sur un axe énonciatif stable linéairement et chronologiquement orienté. S'ils signifient l'intemporalité de l'énoncé,

¹⁴⁵ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 14-15. La Pléiade, tome 1, p. 201.

¹⁴⁶ cotexte : ensemble du texte qui dans notre cas entoure le verbe au passé simple.

¹⁴⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 16. La Pléiade, tome 1, p. 202.

ils signifient par là-même la discontinuité des éléments qui s'énoncent, ceux-ci obéissant au mouvement présent de l'écriture.

Le présent est particulièrement apte à marquer l'intemporalité, sa forme ne présentant aucune marque spécifique fait qu'il est suffisamment neutre pour apparaître dans n'importe quel contexte temporel :

En tant que forme non marquée le présent est susceptible de remplacer n'importe quelle autre forme verbale. Il est susceptible de renvoyer aussi bien au présent du locuteur, qu'à son passé ou à son futur [...]. D'une façon générale on peut dire qu'en l'absence de toute indication contraire, une forme de présent sera automatiquement rapportée à l'actuel c'est-à-dire aux conditions de l'énonciation : l'événement et le moment de l'énonciation sont vus comme coïncidant¹⁴⁸.

Nous avons vu comment, comme dans le temps perçu par Saint Augustin, l'instance énonçante des romans de Claude Simon pouvait étendre sa référence temporelle. Le scripteur pouvant s'exprimer d'un présent extensible aux deux pôles situés entre un passé simple et un futur, les événements qu'il énonce n'auront d'autre référence que le moment de l'écriture se situant dans un intemporel présent.

Les nombreux présents de valeur générale insérés dans le texte attestent de la valeur d'intemporalité qu'il essaime.

Nous avons vu un peu plus haut le rapport qu'entretenait le verbe au présent « je suppose » de la p. 15 de *La Route des Flandres* avec le verbe au passé simple qui le précède. Si nous continuons la lecture nous trouvons :

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 pour un boulet de canon c'est le cas de le dire il y a comme ça des expressions qui tombent à pic.¹⁴⁹

L'expression finale au présent de l'indicatif, énonçant une vérité générale, confirme le caractère d'intemporalité introduit par le présent d'énonciation « je suppose » qui empreint le commentaire du narrateur.

¹⁴⁸ Joëlle Gardes-Tamine, *La Grammaire*, tome II, éd. cit., p. 78.

¹⁴⁹ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 15. La Pléiade, tome 1, p. 201.

Des p. 9 à 38, soit sur les trente premières pages du roman nous avons trouvé 36 présents énonçant une vérité générale, ce qui correspond à plus d'un verbe de ce type par page. Ces 36 présents représentent plus d'un tiers des 103 formes de présent de l'indicatif relevées, réparties entre :

- présent de vérité générale
- présent de discours direct
- présent d'énonciation
- présent narratif.

La proportion de présents de vérité générale ou de commentaire, peut aller bien au-delà dans certains romans, ainsi dans *L'Acacia* dans les trois premiers chapitres écrits aux temps du passé, nous avons pu relever :

au chapitre I	6 présents de discours direct 6 présents de vérité générale
au chapitre II	6 présents de discours direct 16 présents de vérité générale 3 présents de narration
au chapitre III	2 présents de discours direct 17 présents de vérité générale 3 présents de narration

La neutralisation de l'opposition narration/description que nous avons relevée lors de notre étude de la complémentarité passé simple/imparfait trouve un parfait écho dans l'emploi des formes de présent de l'indicatif en segment narratif. L'absence de référence chronologique qu'elle implique est particulièrement bien traduite par ce temps, le plus apte à marquer l'intemporalité.

Prenons pour exemple le passage de la fin de la page 23 au début de la page 25 de *La Route des Flandres* :

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 (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodait les contours), indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt glissant à côté d’eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles **semblent** réunies par des liens invisibles [...] quatre points – les quatre sabots – se détachant et se rejoignant alternativement (exactement à la façon d’une goutte d’eau qui se **détache** d’un toit ou plutôt se **scinde**, une partie d’elle-même restant accrochée au rebord de la gouttière (le phénomène se décomposant de la façon suivante : la goutte s’étirant en poire sous son propre poids, se déformant, puis s’étirant, la partie inférieure – la plus grosse – se séparant, tombant, tandis que la partie supérieure **semble** remonter, se rétracter, comme aspirée vers le haut aussitôt après la rupture, puis se **regonfle** aussitôt par un nouvel apport, de sorte qu’un instant après il **semble** que ce soit la même goutte qui pende, s’enfle de nouveau, [...] tandis que le sabot se **soulève**, la patte décrivant une courbe naturelle, arrondie, cependant que sous elle et légèrement en arrière **recule** seulement un peu, compressée, la tache noire qui **revient** ensuite se recoller au sabot – et en raison de la pente oblique des rayons, la vitesse à laquelle l’ombre **revient** pour ainsi dire toucher but allant croissant, de sorte que partant lentement elle **semble** à la fin se précipiter comme une flèche, aspirée, sur le point de contact, de jonction) comme par un phénomène d’osmose, le double mouvement multiplié par quatre, les quatre sabots et les quatre ombres télescopées se disjoignant et se rejoignant dans une sorte de va-et-vient immobile, de piétinement monotone, tandis que sous elles **défilent** bas-côtés poussiéreux, pavés ou herbe, se dénouant et se renouant, glissant sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l’espèce de traînée, de souillure, de sillage d’épaves que **laisse** derrière elle la guerre.¹⁵⁰

Ce passage, dominé par des formes de présent(en caractère gras), alternant avec des formes en « ant », qu’à l’instar des passages à dominante passé simple, imparfait, plus-que-parfait nous qualifions de narratif, se présente comme une description d’actions se déroulant dans l’intemporel.

Énoncés par une instance dont l’ancrage est indéterminable, les verbes au présent prennent le relais sans véritable rupture de verbes à l’imparfait qui comme eux permettent d’envisager les procès de l’intérieur sans en marquer ni le début ni la fin (continuité aspectuelle).

Le verbe sembler, réitéré trois fois, dont le statut incertain flotte entre énonciation et narration (s’agit-il du point de vue selon lequel les événements sont perçus où la façon dont ils se passent), qui ouvre la série de présents de l’indicatif, nous rappelle que les procès qu’il modalise en les introduisant sont mis en doute, ce qui leur enlève tout caractère temporel. Confortant ce sentiment d’intemporalité, nous retrouvons en clôture de la série de présents de l’indicatif un dernier verbe « laisse » qui énonce une vérité générale.

¹⁵⁰ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.23-25. La Pléiade, tome 1, p. 208-209.

La prépondérance des sèmes d'intemporalité est telle dans ces passages au présent que cette caractéristique du temps verbal semble prendre le pas sur toute autre.

Nous venons d'examiner un passage où le caractère d'intemporalité engendré par le verbe « sembler », prend le pas sur les considérations énonciatives. Il en est de même des autres passages au présent de narration, où nous le verrons, les caractéristiques énonciatives des verbes perdent leur prépondérance face au caractère d'intemporalité qu'essaime le temps verbal.

Nous retrouvons de nombreuses occurrences de présents pouvant s'apparenter à un présent de narration dans la production romanesque de Claude Simon.

Dans *Les Géorgiques*, le début du chapitre II, de la p.79 des éditions de Minuit à la p.100, est écrit au présent de narration, p. 87 et 88, le lecteur y est surpris de trouver quatre verbes au passé simple : « eut », « se produisit », « pesa », « jouèrent » qui surgissent dans le texte avant que le présent ne reprenne son cours. Page 100, la narration reprend jusqu'à la fin du chapitre au passé simple, imparfait, plus-que-parfait.

A la page 85 du roman nous pouvons lire :

La longue ligne droite des voies parallèles qui, en avant et en arrière du train, semblent s'étirer à l'infini sur la plaine enneigée [...] ¹⁵¹

Nous retrouvons le verbe « sembler » dont le sujet inanimé signifie que les procès qu'il modalise sont perçus, filtrés et le sémantisme du verbe mis en doute, leur enlevant tout caractère temporel. Un peu plus loin, l'impression d'événements filtrés par une conscience est repris par « ils perçoivent », détachant le monde perçu de tout axe temporel.

Cette perception des événements mis en doute par la narration est métaphorisée par le texte :

et eux immobiles, regardant se succéder à la cadence rapide des chocs réguliers et couplés aux cassures des rails les longs wagons aux flancs verdâtres, avec leurs fenêtres garnies de visages curieux ou indifférents, pâles, fuligineux, rendus comme irréels à la fois par la vitesse à laquelle ils

¹⁵¹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, p. 85. La Pléiade, tome 2, p. 697.

sont emportés et par le fait qu'ils semblent (comme les poissons derrière les vitres d'un aquarium), appartenir à un monde étranger, aussi différent de celui où ils se trouvent que le feu l'est de l'eau [...]¹⁵²

Le perçu empreint d'irréalité renvoie par specularité à la mise en doute de l'instance qui la perçoit.

Dans *L'Acacia*, p. 331-332, une scène décrivant l'agonie de deux soldats couchés sur le dos, au revers d'un talus nous est narrée au présent « comme sur le plan incliné d'un théâtre » :

Les deux soldats sont couchés parallèlement sur le dos, au revers d'un talus, comme sur le plan incliné d'un théâtre ou une sorte de présentoir. Les genoux de l'un sont écartés et ses talons joints, de sorte que ses talons dessinent un losange, comme celle d'une grenouille [...] On ne voit (du moins ainsi : à trois ou quatre mètres et en passant) aucune blessure apparente, aucune trace de sang.¹⁵³

Les comparaisons – scène de théâtre ou présentoir, assimilation aux mouvements d'une grenouille – ainsi que les conditions effectives de la perception de la scène par le narrateur participent à la déréalisation de la scène et à son intemporalité. Cette scène s'inscrit dans le chapitre XI, intitulé « 1910-1914-1940... ». Dans ce chapitre, se succèdent plusieurs parties, typographiquement distinctes les unes des autres, chacune située dans un temps, que seuls quelques indices permettent parfois de déterminer.

Certaines d'entre elles écrites au présent de l'indicatif nous présentent des scènes figées, telles des photographies, ou coupées de tout contexte, telles des bribes de films d'actualité insérées entre d'autres scènes resituables dans les précédents chapitres. Ces scènes essaient dans le texte un sentiment d'intemporalité, ce qui est le cas de notre scène présentant l'agonie de deux soldats, comme exemplaire, dans un chapitre qui entremêle différentes périodes de guerre. Cette scène présentée comme stéréotype théâtral de l'agonie guerrière, ayant perdu par son exemplarité et sa répétitivité, tout caractère singulier, ne peut se rattacher à un moment précis sur l'axe temporel de la fiction. Ce chapitre, qui met en scène toutes les virtualités temporelles à l'œuvre dans le roman, met en évidence l'équivalence entre l'emploi des temps verbaux imparfait, plus-

¹⁵² *Ibid.*, Minuit, p. 86. La Pléiade, tome 2, p. 698.

¹⁵³ Claude Simon, *L'Acacia*, Minuit, p. 331-332. La Pléiade, tome 2, p. 1217-1218.

que-parfait et formes de présent de l'indicatif, afin de restituer le caractère intemporel de la scène décrite. Aux pages 313-315, nous pouvons lire un fragment textuel décrivant au présent de l'indicatif, une scène qui pourrait être extraite d'actualités cinématographiques, les événements sont présentés sur le mode de la comparaison comme scène rituelle de la parade militaire avec ses personnages stéréotypés interchangeables :

il est entouré de personnages semblables à lui, aux semblables moustaches cirées, engoncés les uns dans de longues capotes, les autres dans de longues passementeries et coiffés eux aussi de casques à pointe ou sur lesquels retombent les franges de plumets blancs que parfois le vent pousse sur le côté. Les plumets, les casques de métal, les bottes étincelantes, les brusques et imprévisibles changements de position des personnages, les font ressembler à des sortes d'oiseaux , de volatiles coiffés d'aigrettes, pourvus de becs et d'ongles d'acier, se mouvant par saccades[...]¹⁵⁴

Ici encore, la comparaison accentue l'intemporalité de la scène décrite déniait au temps verbal sa fonction de désignation temporelle. Un peu plus loin, aux pages 332-333, cette même scène se prolonge, écrite à l'imparfait et au plus-que-parfait.

Ici comme ailleurs dans les textes de Claude Simon, les temps verbaux ayant acquis toute leur autonomie, peuvent être employés suivant les nécessités formelles de l'écriture à des fins compositionnelles.

E - L'énonciation dans les romans de Claude Simon

1 - L'émancipation de la référence temporelle et pronominale dans *La Route des Flandres*

¹⁵⁴ *Ibid.*, Minit, p. 313-314. La Pléiade, tome 2, p. 1205.

La grammaire courante nous a appris à attribuer au verbe un élément de référence temporelle. Le point de référence qui sert à situer l'action décrite sur l'axe temporel est le moment réel ou fictif de l'énonciation.

La lecture de *La Route des Flandres* pose le problème d'une possible situation des événements racontés en rapport avec un moment fictif de l'énonciation.

La plupart des critiques qui se sont posé le problème, situeraient la narration au moment de la nuit avec « Corinne », point à partir duquel « Georges » se remémorerait, imaginerait, commenterait, formulerait des hypothèses. Or, ce présent de la nuit avec Corinne ne présente aucune stabilité. La narration prend ses distances avec lui, d'une part en nous présentant des faits postérieurs à la nuit dans la dernière partie du livre, d'autre part en utilisant de nombreuses formes de passé simple pour évoquer ce présent.

C'est en ces moments précis du roman, dans notre tentative de trouver un point fixe autour duquel nous cherchons à situer les faits racontés que s'affirme cette instance qui sans cesse nous échappe.

Prenons pour exemple un des premiers passages évoquant la nuit avec Corinne, *op. cit.*, p. 89-91, « et Blum le regardant [...] puis s'arrête quand elle parle de nouveau ». Nous ajoutons des crochets en caractère gras afin de délimiter les différents segments mentionnés dans l'analyse qui suit.

[Et Blum le regardant toujours sans répondre, et il ne l'avait plus jamais revu), 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 comme un aveugle reconnaît, et même pas besoin d'approcher la main pour savoir dans le noir, l'air lui-même sculptant, sentant la tiédeur, l'haleine, respirant le souffle sorti de l'obscur fleur noire des lèvres, le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penché au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner... Mais il lui attrapa le poignet avant qu'elle l'ait atteint, attrapant au vol l'autre main, ses seins roulant sur sa poitrine : un moment ils luttèrent, Georges pensant sans même avoir envie de rire D'habitude ce sont elles qui ne veulent pas qu'on allume, mais il y avait trop de lumière dans la nuit elle se pencha sur le côté sa tête glissa de la fenêtre démasquant les étoiles et il put sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait

sur sa figure pensant Bon très bien regarde, sentant son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche écrasant sa jambe, la hanche luisant phosphorescente dans l'obscurité il pouvait la voir luire aussi dans la glace et les deux pommes de pin de chaque côté du fronton de l'armoire et c'était à peu près tout et elle :] [Continue parle-lui encore, et lui : A qui ? et elle : En tout cas pas à moi, et lui : Alors à qui ? et elle : Mais même si je n'avais plus été qu'une vieille putain tu, et lui / Qu'est-ce que tu racontes ? et elle : Parce que ce n'était pas moi n'est-ce pas c'était, et lui : Bon dieu je n'ai fait que penser rêver de toi pendant cinq ans, et elle : Pas à moi, et lui : Alors ça alors je me demande à qui, et elle : Pas à qui, tu ferais mieux de dire quoi, il me semble que 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, à peu près quelque chose dans le genre de ce qu'on voit dessiné sur les murs des cabines téléphoniques ou des toilettes des cafés je pense que c'est normal je pense que c'est la chose la plus naturelle mais dans ces sortes de dessins on ne représente jamais les figures ça s'arrête en général au cou quand ça arrive jusque-là quand celui qui s'est servi du crayon ou du clou pour gratter le plâtre s'est donné la peine de dessiner autre chose, d'aller plus haut que, et lui : Oh bon Dieu mais alors la première venue, et elle : Mais là-bas tu m'avais sous la main)] [(et faisant entendre dans le noir comme un rire, quelque chose qui la secoue faiblement, les secoue tous les deux, les deux poitrines soudées, les seins, de sorte qu'il lui semble l'entendre résonner dans la sienne à lui, qu'il rit aussi, c'est-à-dire pas vraiment un rire, en ce sens que cela n'exprime aucune joie : seulement cette espèce de spasme, dur, comme une toux, qui résonne en même temps dans leurs deux corps puis s'arrête quand elle parle de nouveau :]¹⁵⁵

Cet épisode met sur le même plan présent et temps du passé afin d'évoquer les événements.

Les paroles de « Georges » et de « Corinne » (naturellement aux temps du discours direct présent, passé composé), sont encadrées par deux segments narratifs, l'un au passé simple, imparfait, l'autre au présent de narration (nous faisons abstraction ici du participe présent), comme pour nous indiquer qu'en ce point d'une hypothétique diégèse toute référence temporelle est abolie.

De même que les temps verbaux nous déroutent dans notre tentative de recherche d'un point fixe sur l'axe temporel de la fiction autour duquel s'ordonnerait le récit, la pronominalisation nous dérouté dans notre tentative de situer le narrateur.

Tantôt narration à la première personne, où le « je » semble désigner « Georges », tantôt narration à la troisième personne où un narrateur non identifié prend le relais,

¹⁵⁵ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 89-91. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

mettant « Georges » à distance, il n’y a pas plus de point fixe en la personne du narrateur qu’il n’y en avait sur l’axe temporel de la fiction.

Le passage de la nuit avec Corinne que nous venons de citer, écrit à la troisième personne, infirme la possibilité de situer la narration à partir de ce point. De même « Georges » mis à distance par un narrateur s’exprimant d’un ailleurs non identifié ne peut être ce point à partir duquel le discours s’énonce.

2 - L’énonciation en question dans *Le Jardin des Plantes*

Dès les premières pages du roman, le lecteur, confronté à une typographie déstabilisante, comprend que ses repères traditionnels de lecture sont remis en question. Comme dans *La Route des Flandres* mais de façon plus évidente, il est tout à fait impossible d’attribuer au verbe un élément de référence chronologique, d’identifier un moment réel ou fictif de l’énonciation. Assez vite, sans pour autant comprendre comment, avec certitude, il doit le lire, le texte lui apparaît comme un enchevêtrement de séries indirectement reliées par des associations d’ordre sémantique ou esthétique (les secondes prévalant sur les premières). La nécessité de rechercher un point fixe autour duquel s’ordonneraient les événements apparaît dès le début comme un obstacle à la lecture du roman. Quant à la référence pronominale anaphorique, elle n’est opérante que de façon provisoire et locale, chaque fragment ayant acquis son autonomie vis-à-vis de ceux qui l’entourent, elle perd donc au niveau macrostructurel sa fonction traditionnelle.

D’autre part, l’alternance et les emboîtements de fragments de prose simonienne et de prose exogène insérée – telles les quasi-citations de Dostoïevski, Churchill, Proust, des carnets de Rommel, des catalogues d’exposition Novelli, des archives militaires de la bataille des Flandres – interdisent toute construction d’un univers diégétique stable.

Si la tentative de trouver le point fixe d'une énonciation fictive semble vouée à l'échec dans ces romans, il nous reste à chercher quelle est la nature de ce point de référence autour duquel s'ordonnent les temps.

Nous le notions plus haut, le point de référence temporel est le moment réel ou fictif de l'énonciation. Le moment fictif venant d'être examiné, il nous reste à envisager ce que nous pouvons qualifier de moment réel de l'énonciation.

Le seul moment réel de l'énonciation d'un roman de Claude Simon est celui de son écriture, ce qui nous amène à considérer le présent de l'écriture comme unique point de référence temporelle dans ces romans.

En abandonnant la primauté d'une référence fictive interne au roman, Claude Simon émancipe l'instance d'énonciation de toute contrainte chronologique, laissant le champ libre à un associationnisme qui répond aux nécessités formelles de l'écriture.

Le sujet de l'énonciation organise désormais les éléments de son énoncé et par conséquent les temps verbaux, selon des impératifs scripturaux d'ordre syntaxique, compositionnel, rythmique. Nous pouvons désormais mieux cerner la nature de cette instance qui se situerait en dehors de toute référence à la diégèse, ni homodiégétique, ni hétérodiégétique, au-delà des catégories théorisées par Gérard Genette¹⁵⁶, et qui pour paraphraser la formule de Jean Ricardou, narrerait « l'aventure d'une écriture » et n'engendrerait d'autre pôle de référence que la forme elle-même, chaque élément du texte ne trouvant sa justification qu'en rapport à ceux qui l'entourent ou qui lui font écho suivant un schéma de correspondances qu'exige son unité.

Les catégories grammaticales, énonciatives, narratives, sont à reconsidérer face à une écriture qui rejette une logique causale linéairement orientée, la mise en page du *Jardin des Plantes* met d'entrée le lecteur face à un questionnement d'un autre ordre. Au lecteur se posant les canoniques questions en « qui ... ? », « Qui fait quoi, parle, voit, sait ? » succède un lecteur qui se pose des questions en comment. A commencer par « comment lire ? ». La disposition typographique est une invitation à reconsidérer ses habitudes, ses questionnements et ses certitudes. Au « je lis tranquillement de gauche à droite en me demandant qui me parle et d'où on me parle », succède un problème

¹⁵⁶ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

« comment me parle-t-on ? » Notons qu'à la page 27¹⁵⁷ du roman, la question : « me parle-t-on en hiéroglyphe ? » se pose réellement. Dans le roman, dans sa configuration en lignes, le « A » devient une sorte de hiéroglyphe ayant simultanément valeur de dessin, de signe alphabétique ou de son en relation avec les peintures de Gastone Novelli comme l'a très bien commenté Brigitte Ferrato-Combe¹⁵⁸. Nous reviendrons sur la question du langage plus loin lors de l'étude de la composition du roman. La réponse à la question « Qui parle ? » face à ce fragment emblématique de la lecture de l'œuvre est nécessairement problématique et pose la question de sa pertinence. Cette même question posée au sujet des discours cités est tout aussi problématique. Prenons par exemple les citations des carnets de « Rommel ». La critique¹⁵⁹ a montré que celles-ci, la plupart du temps réécrites ou tronquées, reprises au discours indirect, s'inscrivent dans une construction où elles alternent avec d'autres témoignages, « S. » dialoguant avec un journaliste, les mémoires de Churchill, les archives des armées « si soigneusement rangées sur des kilomètres d'étagères au Château de Vincennes ». Cette construction, qui fait sens dans un ensemble, fait entendre une voix que l'on pourrait confondre avec celle de Claude Simon qui s'interroge encore et de façon inlassable sur le cours d'une histoire personnelle imbriquée dans une histoire collective. Ce réseau cohérent s'inscrit dans une composition plus vaste dans laquelle cette voix prend place et résonne tantôt par analogie tantôt par contraste. On le comprend, la voix narrative, quand on peut l'identifier, n'a d'autre existence que dans la construction dans laquelle elle s'inscrit et répond à la question : « Comment l'entendre ? »

Attachons-nous plus particulièrement aux questions « Qui voit ? » et « Qui sait ? » qui comme les autres trouvent leur traduction dans les questions en « comment » dans l'écriture de Claude Simon. Ce questionnement nous amène à nous poser la question de la singularité du point de vue dans sa poétique.

¹⁵⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.27. La Pléiade, tome 1, p. 919.

¹⁵⁸ Brigitte Ferrato-Combe, « Simon et Novelli : l'image de la terre » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, Actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 101-115.

¹⁵⁹ Didier Alexandre « Le renard du jardin : remarques sur l'insertion du personnage... » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, Actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 67-85.

Deuxième Partie

Le point de vue dans les romans de Claude Simon

A - Point de vue et composition

Les nombreux verbes de perception et de pensée dans les romans de Claude Simon, l'imbrication de la perception et de la pensée qui relèvent de la construction textuelle du point de vue, nous amènent à considérer cette notion comme centrale dans l'économie de ces romans. La lecture des travaux d'Alain Rabatel permet d'approfondir cette notion et fournit de précieux éléments d'analyse.

Si nous examinons la définition 5 du point de vue dans *Construction textuelle du point de vue* d'Alain Rabatel¹⁶⁰:

Un PDV, une perception représentée, résulte de la coprésence de plusieurs marques textuelles :

1. un processus d'aspectualisation au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale prédiquée, soit en commente certaines caractéristiques.
2. une opposition entre les premiers et les deuxièmes plans du texte, cette opposition étant de nature à permettre une sorte de décrochage énonciatif propre au focalisateur, les deuxièmes plans construisant le site du PDV.
3. la présence des formes de visée sécante et, tout particulièrement, celle de l'imparfait, dont maintes valeurs textuelles servent à l'expression subjective des perceptions.
4. une relation sémantique relevant de l'anaphore associative (souvent de nature anaphorique méronomique ou locative) entre les perceptions représentées dans les deuxièmes plans et la perception prédiquée des premiers plans ;

nous voyons aisément que certains points posent problème et ne peuvent correspondre à la construction du point de vue dans les romans de Claude Simon. Les points 1 et 3 semblent parfaitement correspondre à un énoncé qui détaille tout le processus d'aspectualisation de la perception d'un focalisateur mis en scène dans le récit, aspectualisation à laquelle les formes à visée sécante apportent toute leur contribution. Il n'en n'est pas de même pour les points 2 et 3 qui sont remis en question par l'écriture de ces romans, donnant au point de vue simonien toute sa singularité. Nous avons démontré précédemment que l'opposition premier plan/arrière - plan était le plus souvent neutralisée de même que l'opposition narration/description était sujette

¹⁶⁰ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue* (1998), Lausanne, Delachaux et Niestlé, p.54.

à caution, les procès de premier plan du système narratif traditionnel, s'ils engagent une perception ou un processus réflexif, ne sont plus chez Claude Simon liés suivant une logique causale linéairement orientée, ils ne retiennent pas plus l'attention du lecteur que les procès d'un hypothétique arrière-plan.

Nous aurons donc à examiner si les formes de passé simple continuent à jouer un rôle particulier dans la construction du point de vue chez Claude Simon et quelle est la nature de ce rôle. Nous avons vu¹⁶¹ que les passés simples jouaient essentiellement un rôle rythmique au détriment de toute fonction de premier plan chez Claude Simon.

Le point 4 appelle lui aussi commentaire : on comprend que la neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan ne peut pas être sans incidence sur la relation sémantique entre verbes de perception ou de pensée d'un hypothétique premier plan et perceptions ou pensées représentées aspectualisées du « second plan ». Nous entendons démontrer que cette relation, selon nous, est plus de nature déictique, voire générique, selon les cas, qu'anaphorique. La grammaire nous apprend que l'imparfait fonctionne de manière anaphorique, il suppose un point de repère chronologique, marqué par un circonstant, un verbe au passé simple. Or, dans un récit où toute chronologie a été abolie, le repère que constitue le verbe au passé simple ne constitue plus le type de référence à laquelle la grammaire nous avait habitués, la relation sémantique anaphorique n'est plus de même nature. L'axe chronologique de la fiction n'est plus cette référence stable à laquelle le roman traditionnel renvoyait. Les formes sécantes renvoient à un présent de l'écriture et non plus aux temps du récit que la tradition donnait comme référence temporelle. On connaît l'impossibilité d'identifier un moment quelconque de la fiction où s'ancre l'énonciation dans *La Route des Flandres* à moins d'attribuer au présent de l'écriture cette référence¹⁶². Emblématique de la référenciation dans l'écriture de Claude Simon est celle que l'on retrouve dans la syntaxe de la chose perçue décrite par David Zemmour¹⁶³, notamment la corrélation entre l'article défini ou le déterminant démonstratif et l'expansion du nom afin de représenter une perception qui pose « l'existence d'un phénomène de perception et sa

¹⁶¹ Cf. Supra, p. 58-62.

¹⁶² Cf. supra, p. 87-88.

¹⁶³ David Zemmour, *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 201-205.

cause sans que ceux-ci aient été nécessairement mentionnés auparavant »¹⁶⁴, par exemple : « mêlant son imperceptible grésillement à cette formidable patiente et dangereuse rumeur de milliers de chevaux allant par les routes »¹⁶⁵, « sous le mélancolique et silencieux bruissement d'une pluie d'automne ».¹⁶⁶

La représentation est ici ancrée « dans le contexte spatio-temporel du récit et, en l'absence de référent clairement identifié préalablement, dans la mémoire sensorielle du lecteur qui compense de cette manière l'absence d'une identification antérieure »¹⁶⁷. Ceci correspond à l'emploi de la référenciation générique présente dans les romans de Claude Simon où très souvent les nombreux déictiques nous ramènent au sujet de conscience à l'origine du point de vue et au présent de l'écriture. Savoirs et expériences partagés et l'ici et maintenant du présent de l'écriture ancrent le plus souvent les références des perceptions représentées (site du PDV pour reprendre la terminologie d'Alain Rabatel). De même, on remarque que les comparaisons chez Claude Simon ont le plus souvent pour fonction d'ancrer la référence du perçu dans un savoir partagé avec le lecteur.

La relation anaphorique ne pouvant se faire en relation avec un axe logique d'une histoire linéairement orientée, on peut faire l'hypothèse que la composition du roman suppléerait à cette structure désormais inopérante, la partie (en l'occurrence le site du PDV) renverrait au tout qu'est la composition du roman. En l'absence d'actions saillantes censées guider le lecteur, la structure compositionnelle du récit jouerait désormais, selon nous, cette fonction.

Prenons pour exemple la structure compositionnelle de *La Route des Flandres*, roman organisé symétriquement autour d'un élément central, l'épisode de l'anéantissement de l'escadron surpris par une embuscade, cet épisode étant lui-même encadré par le début et la fin de la course d'obstacle, le roman s'ouvrant et se fermant sur la chevauchée mortelle de Reixach sur la route. Divers épisodes, divers thèmes apparaissent et disparaissent de part et d'autre de l'élément central, « l'ensemble se présentant un peu comme ces coupes de terrain au centre desquels se trouve un puits artésien et dont les différentes couches superposées décrivent une couche sous-jacente,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁶⁵ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 29. La Pléiade, tome 1, p. 212.

¹⁶⁶ *Les Géorgiques*, Minuit, p. 197. La Pléiade, tome 2, p. 772.

¹⁶⁷ *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, éd., cit p.204.

toujours présente, donc, en profondeur, affleurent à la surface de part et d'autre du puits »¹⁶⁸. Ces couches superposées qui selon l'image de Claude Simon affleurent dans les pages du roman ne sont pas sans évoquer les traces laissées dans la mémoire du lecteur, que celui-ci saura réactiver à la lecture d'un nouveau fragment, d'un nouvel épisode. Ainsi, l'aspect mémoriel et expérientiel des temps de l'arrière-plan du système narratif traditionnel trouve sa référence suivant un autre mode que celui de la référencement chronologique à laquelle le roman nous avait habitués. Cette composition en strates mémorielles qui tend à faire partager au lecteur l'expérience scripturale de l'écrivain implique un nouveau pacte de lecture remettant en cause la relation de la partie au tout, de l'hypothétique arrière-plan à un support structurel d'un autre ordre, liant les éléments qu'il ordonne suivant une autre logique que celle à laquelle il était habitué.

Si nous revenons au *Jardin des Plantes*, le lecteur est dès la première page du roman confronté à un texte dont la composition singulière instaure un mode de lecture déroutant, une organisation des premières pages en damier ou en colonnes qui renvoie aux compositions picturales du peintre Gastone Novelli maintes fois cité par le texte. La composition de ce roman est particulièrement mise en relief par la typographie du texte et pose dès l'incipit la question de sa réception. La lecture du texte, analogue à celle de la perception des toiles de Novelli, est sous-jacente. Le travail du peintre qui interroge le signe et le langage fait écho aux interrogations de Claude Simon dans ce roman. De même, les choix de mise en page (en plusieurs colonnes de longueurs et de largeurs variables qui dessinent sur la page des triangles, des carrés, des rectangles) ont pu être justifiés par le désir de Claude Simon de retrouver la mise en page de ses brouillons dont le texte écrit dans la moitié droite de la page forme une colonne qui va s'amenuisant tandis que la marge se remplit d'additions, de commentaires qui finissent par former un autre texte parallèle. En attestent les paroles de l'auteur commentant la genèse de son roman : « ça a été en regardant des feuillets sur lesquels j'avais pris des notes pêle-mêle. J'ai trouvé cette disposition, due parfois au hasard, assez plaisante, "parlante". Si vous voyez ce que je veux dire. [...] Cette disposition palliait dans une certaine mesure

¹⁶⁸ Claude Simon, « La fiction mot à mot » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t2 : *Pratiques*, UGE, « 10/18 », 1975.

l'impossibilité où l'on est de dire en même temps des choses qui sont pourtant saisies ensemble, puisque l'écriture n'a qu'une dimension : la linéarité. »¹⁶⁹

La composition du texte – qui en filigrane renvoie au « travail pictural sur le signe, [...] tentative du peintre pour refonder une langue nouvelle, élémentaire à partir des débris des anciennes »¹⁷⁰ ou renvoie à sa propre genèse : reprises, commentaires, confrontations, transpositions de fragments dans l'espace de la page ou des pages qui se suivent – nécessite une grammaire temporelle qui lui correspond. Si nous nous interrogeons à nouveau sur la référence des formes d'arrière-plan (nombreux imparfaits, plus-que parfaits, participes présents) selon une approche traditionnelle, il nous faudrait revenir plusieurs fragments en amont, voire rechercher dans un fragment symétrique ou parallèle dans l'espace de la page, pour retrouver une hypothétique forme de premier plan qui leur servirait de référence temporelle, recherche vaine on le comprend, la construction du texte impliquant de nouveaux rapports sémantiques entre les éléments qui le composent. Les formes temporelles tissent de nouveaux liens entre elles qui les font s'émanciper de leur système de hiérarchisation traditionnel, la dépendance temps de premier plan, temps de l'arrière-plan, n'ayant plus lieu d'être, laisse place à des rapports de confrontation, de reprise, de transposition voulus par la composition du texte augurant de nouvelles voies d'interprétation « tentative de refonder une langue nouvelle »¹⁷¹ à partir des débris de l'ancienne, du chaos de la mémoire pour *Le Jardin des Plantes*, sensation de la coprésence à soi de la totalité de l'expérience sensible dont parle Maurice Merleau-Ponty¹⁷² à propos de *La Route des Flandres* relativement aux strates de la mémoire inscrites dans la structure du texte. L'expérience de la lecture des romans de Claude Simon amène nécessairement à prendre en compte les macrostructures afin d'accéder à leur sens.

Mais il n'y a pas que la structure compositionnelle qui peut servir de référence, le rythme, la périodicité peuvent en eux-mêmes en tenir lieu, lieu d'une référence, points sur lesquels s'appuiera le lecteur du texte. Le rythme de la phrase, sa scansion, ses sonorités, leur enchaînement (phrases, sonorités, fragments) sont les références

¹⁶⁹ Jeu Claude Lebrun, « Claude Simon : “ Parvenir peu à peu à écrire difficilement ” », *L'Humanité*, mars 1998.

¹⁷⁰ Brigitte Ferrato-Combe, « Simon et Novelli : l'image de la terre » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 115.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁷² Maurice Merleau-Ponty, Notes de cours sur Claude Simon transcrites et présentées par Stéphane Menase et Jacques Neefs, *Genesis*, « Enjeux critiques », n°6, 1994.

auxquelles renvoient les différentes formes verbales, micro et macrostructure se combinent désormais afin de se substituer à une référence sémantique frappée de péremption.

La fréquentation des manuscrits des romans de Claude Simon à la Bibliothèque Jacques Doucet nous a permis de constater que les temps verbaux des premiers états des brouillons n'étaient quasiment jamais appelés à changer au fil des réécritures des différents états de chaque manuscrit. Un sujet de conscience, une vision semble présider à la rédaction de chaque fragment, cette vision, cette conscience à l'œuvre, à l'origine du point de vue de chaque fragment, qui fait un choix verbotemporel semble-t-il irréversible, est à l'origine de cette singularité grammaticale. Il y aurait une reconfiguration des traits définitoires du point de vue dans le cadre d'une écriture fragmentaire. Nous allons nous attacher à travers une analyse détaillée de notre corpus à rendre compte de l'ensemble des traits définitoires et de toutes les caractéristiques du point de vue dans les romans de Claude Simon.

B - Les paramètres linguistiques du point de vue

Alain Rabatel dans *La Construction textuelle du point de vue* cherche à définir la notion de point de vue en identifiant un faisceau de caractéristiques linguistiques qui lui soient propres et en écartant les définitions métaphoriques qui lui étaient le plus souvent associées. Quelles limites attribuer au point de vue et quelles marques linguistiques permettent de le repérer ? Telles sont les questions posées afin de définir la notion.

Pour Alain Rabatel, les critères linguistiques vont concerner les relations entre « sujet focalisateur, procès de perception et objet focalisé ». Pour qu'il y ait « PDV », il faut que la perception prédiquée soit développée, aspectualisée dans des progressions thématiques variables. Les marques de l'aspectualisation du focalisé vont pour

l'essentiel déterminer l'existence du « PDV » et dans le roman traditionnel indiquer à quel focalisateur coréfère la référenciation du focalisé. Or, chez Claude Simon, l'indétermination tant du narrateur que du personnage, qui recouvriraient ici le focalisateur, laisse déjà pressentir la singularité du point de vue simonien. Ces marques de l'aspectualisation apparaissent dans les phrases narratives autour de perceptions intriquées à des pensées et constituent pour Alain Rabatel la structure virtuelle du point de vue. C'est cette structure virtuelle qui nous intéresse plus particulièrement chez Claude Simon, l'intrication perception et pensée étant particulièrement développée voire hypertrophiée dans ses romans. Cette aspectualisation des perceptions admet de nombreuses variations syntaxiques, le procès de perception par exemple peut être sous-entendu sans que pour autant le point de vue ne puisse être repéré. Nombreux sont les fragments des textes de Claude Simon mêlant perceptions et pensées représentées où le verbe de perception est sous-entendu. Prenons par exemple l'incipit de *Leçon de choses* :

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 ocre-vert et rougeâtres (vermillon passé) où se répète le motif (frise ?)¹⁷³

Ici, les choses se présentent d'elles-mêmes, aucun verbe de perception n'introduit la description qui ouvre le roman et pourtant, cette perception sans focalisateur déterminé ni procès de perception précisé, sous-entend un regard aigu. A cette perception visuelle s'ajoutent par le biais des parenthèses, leur intrication, la pensée du narrateur, ses doutes, ses hésitations : nous avons bien là selon les critères définitionnels de Rabatel une structure virtuelle de point de vue.

Examinons l'incipit de *La Bataille de Pharsale* :

¹⁷³ *Leçon de choses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p.557.

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'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?)¹⁷⁴ ;

ou celui du *Palace* :

Et à un 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 n'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 les voit toujours de loin), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeait pour être aussi gras, et aussi comment il se faisait qu'on ne les attrapât pas pour les faire cuire) [...] Et ceci la pièce lambrissée ou plutôt aux murs décorés de baguettes à moulures dessinant des panneaux couverts de cette peinture gris Trianon [...] ¹⁷⁵

Dans l'incipit de *La Bataille de Pharsale*, le perçu surgit sans mention du procès de perception, celui-ci est tout d'abord suggéré par le lexique, « couleur » puis « forme » et la comparaison d'ordre visuel « arbalète ». Suivent l'évocation du « battement de paupières » et de « l'œil » avant la remise en question de celui-ci en tant qu'indice de perception visuelle directe « plutôt remémoration », enfin sa signification éventuelle est énoncée entre parenthèses « avertissement ? ». Pensée et interrogation sont imbriquées à la perception, une structure virtuelle du point de vue, selon les termes d'Alain Rabatel, est bien identifiable dès l'ouverture du roman sans que pour autant on ne sache ni qui voit, ni qui sait, qu'on ne sache rien de l'instance narrative. L'incipit du *Palace* est assez proche dans sa facture du précédent, la scène décrit une perception auditive et tactile doublée d'une perception visuelle suivies de la mention d'un verbe de perception à la forme négative « sans qu'ils l'aient vu », qui souligne dans un premier temps la prédominance du perçu sur le procès de perception et suggère par là-même la prédominance du visuel dès l'ouverture du roman. Le pigeon surgit comme par magie avant d'être visuellement perçu puis comparé, sa vision ou plutôt sa remémoration suscitant à nouveau pensées et commentaires étroitement intriqués ou associés. Le

¹⁷⁴ *La Bataille de Pharsale*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.569.

¹⁷⁵ *Le Palace*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p. 415.

procès de perception visuelle ainsi suggéré, une description détaillée d'une pièce du palace sans mention du procès est alors initiée à l'instar de celle que nous avons analysée à propos de l'incipit de *Leçon de choses*.

On pourrait prendre une page au hasard d'un roman de Claude Simon et l'on trouverait cette imbrication de perceptions et pensées représentées avec au moins un procédé de superposition caractéristique de son écriture, dont l'emploi du participe présent est le plus saillant, mais aussi les comparaisons, les hésitations, remords, reprises, variations, mises en doute que recouvre le sémantisme des verbes les plus courants .

On peut y identifier un site du « PDV » hyper-développé qui rend compte de la simultanéité des perceptions et pensées représentées, de la perception multiple et confuse que nous avons du monde, qui en creuse l'épaisseur, d'où ce point de vue épais, monumental, tant de fois remarqué par la critique.

La superposition, caractéristique fondamentale de l'écriture de Simon, est au centre du point de vue simonien, elle en fonde l'esthétique romanesque. Si on reprend la notion de point de vue selon Rabatel, on peut dire que perceptions et pensées associées, leur intrication permanente et avatars (comparaisons, parenthèses ...) sont au texte romanesque ce que la trame est au tissu si l'on peut employer cette métaphore qui vient imager notre description linguistique.

On a vu précédemment pourquoi, selon nous, pour des raisons essentiellement formelles, la personne du narrateur, voire le personnage, étaient souvent non identifiables. Si se poser la question de savoir qui parle ou qui voit ou sait n'est pas d'une grande utilité pour l'intelligence du récit, reste le sujet de conscience à l'origine du point de vue. Celui-ci, tel que le définit Rabatel : « la disjonction de l'énonciateur-focalisateur et du locuteur narrateur, dans les énoncés à la troisième personne, construit un sujet de conscience »¹⁷⁶ pose le problème de son existence chez Claude Simon. Les nombreuses occurrences de ses romans où cette disjonction n'est pas véritablement possible, faute de pouvoir identifier une voix narrative distincte d'un énonciateur focalisateur lui-même identifiable, posent la question du sujet de

¹⁷⁶ A. Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p.16.

conscience à l'origine du point de vue chez notre auteur. Vu l'importance de ces cas de figure on peut dire qu'il y a un sujet de conscience proprement simonien à l'origine du point de vue dans nos romans.

1 - Le sujet de conscience simonien

Dans l'extrait suivant de *L'Acacia* :

des visages inconnus qui se pressaient à la porte, regardant avec une sorte de curiosité enfantine les nœuds papillons et les chaussures, changeants, la porte qui donnait sur la cuisine apparemment commune à plusieurs logements, comme apparemment non seulement les locataires du même palier mais ceux de tout l'immeuble, femmes, hommes et enfants, semblaient se succéder et se remplacer, entrer dans la pièce, en ressortir, y rentrer de nouveau sans que cela parût déranger ses occupants, comme si c'était là aussi un état de choses normal, comme s'il était normal que personne ne dorme à cette heure de la nuit et que quelqu'un fasse cuire des choses dans la cuisine (des choses qui sentaient le chou, la graisse rance), le Mexicain tenant toujours à la main la bouteille de vodka qu'il avait achetée en partant du restaurant, discutant de problèmes philosophiques avec les deux (« Alors, mettons : agents de change, avait-il dit : puisqu'il semble que ce soient les fonctionnaires de la police qui s'occupent de ces questions-là. Bon, disons : agents de la providence, mais bon Dieu une fois pour toutes arrête de faire la gueule ! »), lui pour le moment assis sur le divan trop bas, écrasé par une terrible envie de dormir¹⁷⁷ ;

un phénomène d'intrication des voix est perceptible dans les paroles du personnage désigné par « il », dont on ne sait s'il s'agit du « Mexicain » ou de son camarade « l'étudiant en cubisme », et la voix du narrateur. On peut remarquer que les paroles du personnage ont les mêmes caractéristiques syntaxiques que les « phrases sans paroles » du narrateur, hésitations, reprises, corrections. Alors que l'attribution du discours direct est ici indécidable comme en de nombreuses occurrences dans l'œuvre de Claude Simon, on remarque que la syntaxe de la langue des personnages est le plus souvent calquée sur celle du narrateur. Une identité se dessine entre les deux instances

¹⁷⁷ Claude Simon, *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2006, p.1125-1126.

au niveau linguistique, de même qu'une identité du point de vue, un même sujet de conscience, partageant savoir et regard sur le monde semble à l'origine des perceptions et pensées représentées dans l'ensemble de ces occurrences.

Nous avons déjà rencontré l'adverbe « maintenant » alors que nous évoquons l'alliance passé/présent dans la perspective d'énonciation du roman *La Route des Flandres*¹⁷⁸ :

Je me **rappelai** ce jour cette pluvieuse après-midi où nous nous amusions à le faire enrager nous disputant pour passer le temps autour de ce cheval malade, ce n'était pas comme maintenant le soleil la chaleur presque et **j'imagine** que s'ils étaient morts alors ils auraient été dissous dilués et non pas pourrissant comme des charognes, il pleuvait sans discontinuer et **maintenant** je **pensai** que nous étions quelque chose comme des vierges¹⁷⁹.

Or, l'alliance temps du passé, plus particulièrement verbe au passé simple à la première ou troisième personne et l'adverbe « maintenant » que l'on rencontre à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Claude Simon renforce le sentiment d'un sujet de conscience à l'origine du point de vue dans ses romans. Dans *La Construction textuelle du point de vue*, Alain Rabatel se fonde sur les analyses de *Phrases sans parole*¹⁸⁰ d'Anne Banfield dont Moeschler et Reboul dans *Dictionnaire de pragmatique* présentent un résumé :

pour chaque expression il y a au plus un référent appelé « sujet de conscience » auquel tous les éléments expressifs sont attribués [...] S'il y a un « je », « je » est coréférentiel au sujet de conscience. En l'absence d'un « je », un pronom de troisième personne peut être interprété comme le sujet de conscience [...] Toutes les occurrences de « maintenant » dans une même expression sont cotemporelles [...] s'il y a présent, « maintenant » est cotemporel au présent, s'il y a passé « maintenant » est cotemporel au passé¹⁸¹.

Pour parfaire son analyse du sujet de conscience, Alain Rabatel cite directement Anne Banfield :

¹⁷⁸ Cf. supra, p. 74.

¹⁷⁹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minit, (Collection Double), p.111. La Pléiade, p. 274.

¹⁸⁰ Anne Banfield, *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre*, Seuil, Paris, 1995.

¹⁸¹ J. Moeschler et A. Reboul, *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Seuil, Paris, 1994, p. 451.

Les phrases où le passé est contemporain de « maintenant » peuvent décrire des phénomènes-événements ou perceptions visuelles, auditives, ou olfactives-que l'on peut interpréter comme correspondant à la perception qu'en a le sujet de conscience plutôt qu'à des faits qui nous seraient rapportés ou objectivement décrits.¹⁸²

Observons à l'aune de ces citations un extrait de *L'Acacia* qui offre une occurrence de « maintenant » dans un cotexte aux temps du passé à la troisième personne que nous allons confronter avec l'extrait de *La Route des Flandres* précédent, alliant formes de présent et de passé à la première personne.

– et un moment plus tard l'intention le **traversa** de raccourcir ses étriers (pensant en même temps que cela ne faisait somme toute que la deuxième fois en quatre jours qu'il montait le cheval d'un mort, c'est-à-dire qu'il avait perdu deux chevaux en quatre jours, ou qu'inversement les deux chevaux avaient pendant la même période perdu leurs cavaliers, ou encore qu'il était apparemment destiné à prendre la place des morts sur de successifs chevaux, le premier avec une sangle trop longue (ou plutôt la selle qu'il avait transférée de sa jument fourbue au premier cheval de remplacement pourvue d'une sangle trop longue pour celui-ci, de sorte que lorsqu'il avait mis le pied à l'étrier au milieu des explosions, des cris, du désordre, des hennissements, des galopades, des jurons, tout le paquetage, selle, sabre, couverture roulée et sacoches, avait tourné sens dessus dessous, et c'était à peu près tout ce dont il se rappelait avant d'avoir été assommé comme par un coup de matraque, puis repris connaissance entouré de corps d'hommes et de chevaux abattus et de s'être mis alors à courir), ce second cheval avec **maintenant** des étriers trop longs, pensant qu'on n'avait fait en fin de compte que substituer sous lui un cheval à un autre ou, à l'inverse encore et si l'on se plaçait du point de vue des montures, que pour elles on avait remplacé un poids par un autre,¹⁸³

Dans l'extrait de *La Route des Flandres*¹⁸⁴, si l'on s'en tient aux caractéristiques du sujet de conscience esquissées par Moeschler et Reboul puis par Banfield, on peut affirmer qu'on est sans équivoque en présence d'un sujet de conscience. Ici, « je » est coréférentiel au sujet de conscience pour Moeschler et Reboul et pour Banfield, considérant « les phrases où passé est contemporain de “ maintenant ” peuvent décrire des phénomènes [...] que l'on peut interpréter comme correspondant à la perception du sujet de conscience », l'emploi de maintenant dans ce cotexte au passé corrobore sa

¹⁸² Anne Banfield, *op.cit.*, p.299.

¹⁸³ Claude Simon, *L'Acacia*, La Pléiade, tome 2, p.1186.

¹⁸⁴ Cf. supra, p. 102.

présence. Ajoutons que le « j'imagine » au présent de l'indicatif qui permet d'établir un système d'équivalence avec les temps du passé (voir supra première partie p. 74) renforce l'empreinte de ce sujet. Il est intéressant de confronter cet extrait à celui de *L'Acacia* uniquement écrit aux temps du passé et à la troisième personne. Notons que dans ce dernier extrait le personnage qui correspond au « il », parfois appelé « le brigadier » dans le roman, correspond au « Georges » de *La Route des Flandres*, tantôt repris par la troisième personne, tantôt par la première dans ce roman. Si l'équivalence du traitement du passé et du présent avait pu être mise en évidence dans *La Route des Flandres* on peut en faire autant dans le cadre d'une lecture intratextuelle de l'œuvre. Le traitement du passé dans *L'Acacia* renvoie tout autant au présent de l'écriture qu'il y renvoyait dans *La Route des Flandres*. Rappelons à ce sujet l'incipit de *L'Acacia* qui présente l'écrivain à sa table devant sa fenêtre ouverte percevant les branches et les folioles d'un acacia rédigé aux temps du passé qui fait écho à la même scène dans l'incipit d'*Histoire*. Les perceptions du brigadier de *L'Acacia* dans notre extrait correspondent tout autant aux perceptions qu'en avait le sujet de conscience de *La Route des Flandres*, le « il » est tout autant coréférentiel au sujet de conscience que ne l'était « je » dans l'autre extrait.

Remarquons que les parenthèses de l'extrait de *L'Acacia* participent de même à l'élaboration de ce sujet de conscience : le sujet non exprimé du premier verbe au participe présent « pensant » coréférent de la même manière que le « il » qui l'enclasse au sujet de conscience, forme verbale non personnelle, le participe présent estompe la personne, il est particulièrement apte à servir à formuler une action à sujet fluctuant. Pour les mêmes raisons, le « il » contenu dans la seconde parenthèse faisant l'objet d'un commentaire du narrateur coréférent au sujet de conscience. A propos de ces différentes couches qui se superposent et de ces sujets qui coréfèrent à une même entité, on pourrait parler d'un sujet multiple tantôt « je », tantôt « il » ; stratifié, par le biais de différents modes de superposition : parenthèses, participes, généralisations, relations intra et intertextuelles ; d'une configuration qui rend compte de la simultanéité des perceptions et des pensées, de « la perception multiple et confuse que nous avons du monde. »

Notre expérience de lecteur de l'œuvre de Claude Simon nous amène à penser que le lecteur de ses romans comprend assez vite qu'il n'est pas nécessaire d'attribuer

paroles ou pensées, énoncés quelconques, à une instance particulière : un narrateur ou personnage précis. Savoir qui parle est devenu secondaire voire inutile à l'intelligence du récit, comprendre comment on parle devient la seule véritable question que pose le texte pour sa compréhension. Cette substitution du « comment » au « qui », replaçant la forme au centre du récit, va de pair avec l'abandon de la narration anthropocentrée du récit traditionnel qui fait de l'homme le centre focal avec ses repères temporels : moment d'où l'on parle, événements repérés les uns par rapport aux autres suivant la logique d'actions objectivement réalisées ou réalisables suivant l'ordre d'un monde objectivement perçu, sur lesquels s'est construite toute une tradition de la grammaire textuelle. « L'homme dans la langue » de Benveniste a cédé sa place dans nos romans à une langue émancipée de son omniprésence, une langue au seul service de la création littéraire. Personne dans ces romans ne voit en dehors du sujet de conscience avatar de l'auteur si tant est qu'il sache regarder, ce qui est d'évidence le cas de Claude Simon dont les nombreuses et minutieuses descriptions révèlent l'acuité du regard, la capacité à saisir le moindre détail et à le représenter associé aux pensées, commentaires, comparaisons qu'il suscite. La description existe pour elle-même et les relations qu'elle entretient avec le reste du texte plus qu'elle n'existe dans l'esprit d'un personnage ou d'un narrateur par ailleurs le plus souvent insaisissable et qui n'a d'autre existence que linguistique. La description de la pièce vide en chantier qui constitue l'incipit de *Leçon de choses*, de la vitrine d'un magasin newyorkais en incipit des *Corps conducteurs*, de l'esquisse de tableau à la manière du peintre David dans le prologue des *Géorgiques*, les cartes postales inductrices d'*Histoire* attestent de la prégnance d'un regard à l'origine de ces romans.

2 - Représentation et perception dans la prose simonienne

Suivant Fouzia Benzakour¹⁸⁵ qui souligne que la perception sensorielle directe inclut un aspect interprétatif et que la perception représentationnelle ou imaginative se présente comme une opération de création d'images et qu'il existe dans les deux cas des composantes perceptive et cognitive (ou épistémique) qui se superposent dans la perception, Alain Rabatel remarque qu'il y a toujours du savoir dans le percevoir et ce de façon très nette dans le cas des perceptions représentées. Il donne de celles-ci la définition suivante :

Une perception représentée est un processus par lequel une perception n'est pas seulement prédiquée, mais encore fait l'objet d'une expansion au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale, soit en commente certaines caractéristiques [...] Cette représentation, est à la fois une REPRESENTATION, en seul mot, et une RE-PRESENTATION, en deux mots. D'une part il s'agit d'une représentation d'abord au sens de l'expression mimétique d'une perception, ensuite au sens d'une mise à distance, d'une mise en valeur d'une perception.¹⁸⁶

On retrouve chez Simon ce trait définitionnel de « la perception représentée ». Les préoccupations phénoménologiques à l'œuvre dans ses romans corroborent bien la « mise en valeur » d'une perception que relève le linguiste. Nous ne pouvons qu'être en accord avec lui lorsqu'il parle de re-présentation dans la mesure où chez Simon il s'agit bien de re-présenter des perceptions, qu'elles soient saisies sur le vif ou le plus souvent remémorées. En témoignent les nombreuses descriptions des romans telles celles des « quelques cailloux et minuscules végétaux » perçus par Georges dans *La Route des Flandres* :

réussissant à me mettre à quatre pattes la tête dans le prolongement du corps le visage dirigé dans le prolongement du corps le visage dirigé vers la terre je pouvais voir le sol du chemin empierré les pierres apparaissant triangles ou polygones irréguliers d'un blanc légèrement bleuté dans leur

¹⁸⁵ F. Benzakour, *Les Compléments de comptes rendus de perception : quelques cas en français*, thèse de doctorat Strasbourg II, 1990.

¹⁸⁶ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p. 24.

gangue de terre d'un ocre pâle il y avait comme un tapis d'herbe au centre du chemin puis à droite et à gauche là où passaient habituellement les roues des charrettes et des voitures deux couloirs nus puis de nouveau l'herbe¹⁸⁷ ;

ou perçus par le brigadier de *L'Acacia* :

jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble, apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin où il se tient maintenant à quatre pattes, comme un chien¹⁸⁸ ;

ou des *Géorgiques* lorsqu'il se retrouve à quatre pattes à l'issue de l'embuscade qui a été tendue à son escadron ou en encore le jeune idéaliste du *Palace* pris dans les combats de rue à Barcelone, « O » des *Géorgiques* lors du lancer de sa première bombe :

la matière libérée sauvage, furieuse, indécente (le mélange, la combinaison de quelques poussières inertes, de minerais, de choses extraites de la terre et s'enflammant pour ainsi dire d'elles-mêmes avec cette démesure des éléments naturels, éclatant, se déchaînant par une sorte de revanche sur l'homme, de vengeance aveugle, démente), et lui aplati de tout son long, écrasé dans cet espèce de cataclysme, d'apocalypse, les tympans déchirés par le bruit¹⁸⁹ ;

ou encore, l'étudiant en cubisme de *L'Acacia* faisant l'expérience de la guerre civile espagnole ou la traversée de Barcelone dans une automobile propulsée à grande vitesse reprise dans le *Jardin des Plantes*. La prédilection de Claude Simon pour les situations où se produisent « comme un rétrécissement du champ visuel et une acuité sensorielle accrue »¹⁹⁰ est révélatrice de l'importance de la perception visuelle et auditive et sa représentation dans l'économie de ses romans. A tel point que la description prend le pas sur la narration dans l'ensemble de son œuvre, rendant caduc le système d'opposition qui régit l'écriture du roman traditionnel. Répondant à une

¹⁸⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p. 304.

¹⁸⁸ Claude Simon, *L'Acacia*, Minuit, p. 90. La Pléiade, tome 2, p. 1061.

¹⁸⁹ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, p. 289. La Pléiade, tome 2, p. 833.

¹⁹⁰ « Claude Simon à la question » *Claude Simon*, colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou, Paris, UGE, 1975, p. 409, 410, collection 10/18.

question lors du colloque qui s'est tenu à Cerisy en 1975, Claude Simon fait le lien entre sa perception et la représentation :

j'ai dit que dans certaines situations il se produisait comme un rétrécissement du champ visuel et une acuité sensorielle accrue [...] dans le passage de *La Route des Flandres* dont vous parlez il y a un phénomène qui a commencé à se manifester avec Van Gogh, le premier, à ma connaissance, à avoir abaissé son regard et à avoir fait de ce qui se trouvait simplement à ses pieds (quelques touffes d'herbe, quelques fleurs) le « sujet » (prétexte) d'un tableau alors que jusqu'à lui les peintres, même dans les cas les plus restreints, prenaient toujours un thème plus ou moins pittoresque.

Il y a là, me semble-t-il [...] un phénomène typique de la modernité.

A propos de *La Route des Flandres*, je vous dirais que j'ai été littéralement frappé de stupeur lorsque j'ai vu à Amsterdam à l'occasion d'une grande exposition de l'œuvre de Dubuffet, la série de peintures dites « Routes et chemins » qui offraient exactement l'équivalent pictural de ce que j'avais essayé de faire avec des mots en décrivant ce que voit Georges au-dessous de lui (quelques cailloux de minuscules végétaux) lorsqu'il se retrouve à quatre pattes dans le chemin à l'issue de l'embuscade dans laquelle est tombé son escadron.¹⁹¹

Il est intéressant de mettre en parallèle cette citation ainsi que les deux extraits préalablement cités de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* avec cette citation du *Temps retrouvé* que Claude Simon a mise en exergue de la deuxième partie « Lexique » de *La Bataille de Pharsale* :

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 des objets matériels.¹⁹²

On le voit, la représentation des perceptions remémorées n'est pas seulement faite d'images mais de réminiscences inter et intratextuelles issues de la mémoire de l'auteur mais aussi enfouies dans celle du lecteur qu'il sera peut-être amené à « tâcher de découvrir », le point de vue simonien dans toute sa complexité aspectualise de nombreuses composantes. L'acuité de la perception dans certaines circonstances se

¹⁹¹ « Claude Simon à la question » *Claude Simon*, colloque de Cerisy, éd. cit., p. 409, 410.

¹⁹² Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *A la Recherche du temps perdu*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p.457.

double de l'acuité de la mémoire, l'expérience vécue puis remémorée est médiatisée par un sujet de conscience empreint de références picturales. On retrouve ici Van Gogh auquel on peut associer Dubuffet souvent cité par l'auteur. On peut remarquer qu'au colloque de Cerisy, au sujet de *La Route des Flandres*, Claude Simon ne mentionne pas Proust et *Le Temps retrouvé* qu'il devait avoir à l'esprit à l'époque, puisque quelques années plus tard il le citera en exergue de l'une des parties de son nouveau roman *La Bataille de Pharsale*. L'auteur semble avoir tellement intériorisé la prose de son prédécesseur qu'elle participe à la sélection des images que son écriture réorganise.

Alain Rabatel rappelle le rôle décisif que joue l'imparfait dans le processus de représentation de par sa valeur subjective mémorielle expérientielle, temps particulièrement apte à rendre compte du souvenir conservé de l'expérience sensorielle : « L'IMP joue donc un rôle décisif dans cette représentation [...] en raison de ses valeurs subjective, expérientielle »¹⁹³. Mais on le voit ici, l'expérience ne se limite pas chez Claude Simon à ses souvenirs, aux seules images mémorisées, mais à toutes les associations qu'elle suscite, tant culturelles que littéraires. L'imbrication des perceptions et pensées représentées superpose divers niveaux énonciatifs avec par exemple pour l'extrait des pages 1125-1126 de *L'Acacia* cité supra p. 101, une narration postérieure à 1945 qui met en scène un narrateur qui se remémore en 1939 un voyage censé s'être déroulé plusieurs années auparavant, faisant entendre les paroles prononcées à cette époque associées aux pensées et commentaires qui leur sont postérieurs. Cette imbrication superpose aussi divers champs associatifs faisant appel à la mémoire expérientielle de la lecture tant celle de l'écrivain que celle du lecteur. Prenons pour exemple cet extrait de l'incipit de *La Route des Flandres* qui réactive la mémoire du songe d'Athalie et *l'Enfer* de Dante :

mais je me rappelle 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,

¹⁹³ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p. 25.

peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : **maintenant** elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant ¹⁹⁴.

La citation est à rapprocher du vers de Racine qui conclut la première partie du célèbre songe d'Athalie « C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit [...] » par l'image des restes de Jézabel, mère de l'héroïne éponyme, « Que des chiens dévorants se disputaient entre eux »¹⁹⁵ mais aussi de l'*Enfer* de Dante (VI, v. 22-23) dans le troisième cercle, « celui de la pluie éternelle, maudite, froide et lourde », où Cerbère dévore la boue projetée sur ses mâchoires.

A un souvenir probable – le personnage du roman, « Wack » porte le nom d'un camarade de régiment de l'auteur – les associations intertextuelles se superposent. La référence intertextuelle d'*Athalie* est d'autant plus prégnante que la mère de Georges est rappelée au personnage quelques lignes plus bas dans le roman.

Les paroles de Wack, écho probable de la lecture de l'*Enfer*, déclenchent la vision empreinte de la mémoire du vers du songe d'Athalie. Les perceptions représentées de l'incipit se trouvent intriquées dans un réseau associatif mêlant fortement l'intertexte. Le « maintenant » associé au passé nous rappelle la prégnance du sujet de conscience à l'origine du point de vue, la coterporalité des différentes strates mémorielles. Il est intéressant de relever que lors de l'édition du roman dans la collection « Double » où quelques corrections de coquilles, que Claude Simon ne pouvait ignorer, ont été apportées, l'orthographe de « dévorant » a changé, passant de l'adjectif racinien « dévorants », au pluriel dans l'édition originale du roman, à un plus simonien participe présent « dévorant », donc sans « s », signe d'une hésitation entre l'image ou la référence proprement racinienne et sa réécriture proprement simonienne dans l'esprit de l'auteur, voire du typographe des éditions de Minit, si d'aventure Claude Simon n'avait pas présidé à cette modification.

La valeur mémorielle expérientielle renvoie aussi au-delà de l'intertexte, au déjà lu, rencontré dans l'œuvre de l'auteur, l'intratexte étant fortement sollicité lors de l'écriture et de la lecture de l'œuvre de Claude Simon, à tel point qu'il en est une des composantes essentielles. Par exemple, la scène de la mort du colonel de *L'Acacia* :

¹⁹⁴ *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 197.

¹⁹⁵ Jean Racine, *Athalie*, acte II, sc.5, v. 490-506.

il le vit élever à bout de bras le sabre étincelant, le tout, cavalier, cheval et sabre basculant lentement sur le côté, exactement comme un de ces cavaliers de plomb dont la base, les jambes, commenceraient à fondre, continuant à le voir basculer, s'écrouler sans fin, le sabre levé dans le soleil, tandis que, sans qu'il eût même conscience d'avoir fait tourner son propre cheval ni donné un coup d'éperon, il galopait à côté (ou plutôt son cheval galopait à côté¹⁹⁶ ;

est une vision reprise de la *Route des Flandres* :

un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé effondré là, indécemment¹⁹⁷.

On retrouve ce souvenir et cette vision dans *Histoire* p.209 et ils sont à nouveau repris dans *Le Jardin des Plantes* p.1160 de La Pléiade. Cette scène fondatrice renvoie le lecteur aux livres antérieurs et plus largement à l'œuvre tout entière, réactivant par là-même une mémoire de l'œuvre. Celle-ci renvoie à un autre système de référencement déplaçant la référence au-delà du roman initial. « Je » et « il » ne coréfèrent plus uniquement dans le roman dans lequel ils s'inscrivent mais au-delà, dans l'œuvre tout entière. Le pronom personnel complément « le » qui coréfère avec le colonel dans *L'Acacia*, coréfère aussi dans la mémoire du lecteur qui a lu *La Route des Flandres* à de Reixach, de même le « il » qui coréfère avec le brigadier lors de la lecture de *L'Acacia* ne peut à travers la mémoire du lecteur que coréférer avec le « je » de *La Route des Flandres* s'il l'a lu. Le système de référencement déjà contesté à l'échelle du roman se trouve à nouveau reconfiguré à l'échelle de l'œuvre élargissant par là-même la perspective narrative.

¹⁹⁶ Claude Simon, *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. 1200.

¹⁹⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 199-200.

Au-delà de la mémoire des textes, celle des images, que ce soit sous la forme photographique ou picturale est aussi fortement sollicitée.

Le texte de *Femmes*¹⁹⁸ avant sa publication sous le titre *La Chevelure de Bérénice*¹⁹⁹ a été écrit dans les marges de vingt-trois peintures du peintre Joan Miró, les tableaux de batailles de Piero della Francesca, de Brueghel, d'Ucello, de Poussin s'inscrivent en filigrane de nombreux passages de *La Bataille de Pharsale*. Il en est de même des cartes postales de la correspondance familiale dans *Histoire* et *L'Acacia*. Dans ce dernier roman, les photographies de la famille du brigadier et notamment de son père préfigurent maints développements narratifs. De même, une kinéphotographie, les peintures du peintre Gastone Novelli, préfigurent à plusieurs fragments du *Jardin des Plantes*. Pour *Triptyque* trois peintres ont agi comme stimuli inspirant les paysages et décors des trois séries qui s'entrecroisent. Paul Delvaux a suggéré la série « urbaine », la scène nocturne du marié ivre, la gare en face de l'hôtel, les trolleys. La deuxième série « campagnarde » est inspirée des peintures du cycle de *L'Hourloupe*, plus particulièrement du tableau *Les Riches Fruits de l'erreur* de Jean Dubuffet ainsi que de la description qui en est faite dans un livre de Max Loreau²⁰⁰. La troisième série, celle de la station balnéaire est inspirée par des toiles de Francis Bacon dont certaines œuvres ont pour titre *Triptyque*, qui inspirera le décors de la série mais aussi la structure du roman et lui donnera son titre. Dans *La Route des Flandres*, le portrait de l'ancêtre qui a réellement existé sera à l'origine de descriptions et de passages narratifs. Dans ce même roman, alors que les personnages Georges et Blum tentent de reconstituer la mort de l'ancêtre Reixach, Claude Simon se sert d'un stéréotype pictural en choisissant un titre stéréotypé de gravure galante dans le style du XVIIIe : *L'Amant Surpris* ou *La Fille Séduite* :

cette circonstance qui, vraie ou fausse, conférait à l'histoire on ne savait quoi d'équivoque, de scandaleux : quelque chose dans le style d'une de ces gravures intitulées *L'Amant Surpris* ou *la Fille Séduite*, et qui ornaient encore les murs de la chambre : le valet accouru au bruit du coup de feu se précipitant, habillé à la diable, son ample chemise pendant à demi hors de sa culotte enfournée au

¹⁹⁸ Claude Simon, *Femmes*, Paris, Maeght, 1966 .

¹⁹⁹ Claude Simon, *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Minuit, 1983.

²⁰⁰ Max Loreau , *Jean Dubuffet, délits, déportement, lieux de haut jeu*, Genève, Weber, 1971.

saut du lit, et peut-être, derrière lui, une servante à bonnet de nuit, et presque nue, une main devant la bouche pour étouffer un cri et l'autre retenant maladroitement le vêtement qui glissant de son épaule découvre un sein [...] tenant donc en même temps d'une main ce vêtement de nuit qui cache mal sa poitrine, et la chandelle qu'elle protège de l'autre, si bien que son visage juvénile et effaré se trouve éclairé d'en bas, comme par les quinquets de la rampe d'un théâtre [...] le valet de chambre se présentant, lui, de dos, la jambe droite portée en avant, à demi fléchie²⁰¹

La scène décrite, médiatisée par la description stéréotypée d'une gravure galante, peut être le fruit de la mémoire de l'auteur ou de la description d'une gravure de ce type. Ce que le stéréotype suscite plus encore est la sollicitation de la mémoire picturale du lecteur, ce que le déictique « ces » de « ces gravures » souligne, réitéré par le « ce » de « ce vêtement de nuit » ainsi que les personnages stéréotypés de la servante et du valet de chambre, chacun introduit par l'article défini. La mémoire culturelle du lecteur de *La Route des Flandres* comme celle du lecteur des autres romans de Claude Simon est sans cesse sollicitée déplaçant par là-même la référenciation en dehors du texte.

Mais l'expérience du lecteur n'est pas uniquement sollicitée à travers sa culture, elle l'est aussi à travers sa mémoire sensorielle, d'où l'usage des nombreux déictiques dans la prose de l'auteur.

Nous avons vu²⁰² des occurrences de constructions syntaxiques où l'usage des déictiques permettait de réancrer la référenciation de la chose perçue en dehors du texte en faisant appel à la mémoire sensorielle du lecteur.

Sa mémoire expérientielle peut être de même sollicitée en faisant référence à son vécu. On va voir que la comparaison, dont l'usage est proliférant dans l'œuvre de Claude Simon, a souvent pour fonction d'ancrer la référence du perçu dans un savoir partagé avec le lecteur et de ce fait déplace la référenciation à l'extérieur du texte rejetant l'anaphore associative, référence sémantique traditionnelle.

Prenons pour exemple cet extrait de *L'Acacia* :

Quand l'hiver prit fin, ils bivouaquaient sur la frontière dans une forêt que bordait un étang. À l'une de ses extrémités il y avait une petite plage aménagée, avec des cabines, un plongoir et des tables de bois sous une pergola. Les cabines aux portes béantes, la pergola à la peinture écaillée avaient

²⁰¹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 250.

²⁰² Cf. supra, p. 94.

cet air habituel de délabrement et d'abandon que prennent ces sortes d'établissements à la morte saison, sauf que tout semblait avoir été précipitamment abandonné, comme dans une panique, comme aux premières gouttes d'un orage d'été, les mères rappelant leurs enfants, remballant leurs ouvrages et les goûters, le tenancier vidant sa caisse dans une sacoche et partant sans même prendre le soin de donner un tour de clef à la cuisine, tout dans l'état où les fuyards l'avaient laissé, corrodé encore par les mois d'hiver pendant lesquels la pluie, le froid, le vent avaient peu à peu attaqué la peinture, démantibulé les portes battant à vide dans la nuit.²⁰³

Ici, le démonstratif « ces » qui introduit « sortes de pergola » a pour fonction d'ancrer la référence dans la mémoire expérientielle du lecteur, effet que prolonge la comparaison qui suit. Afin de représenter la scène perçue et remémorée – l'abandon du site abandonné, l'étang, la pergola, en période de guerre – Claude Simon compare la scène perçue à une scène plus probablement vécue par son lecteur en temps de paix et par là-même souligne le dérisoire de la guerre. Le procédé sera repris sous différentes formes en de multiples occasions dans l'œuvre de l'auteur.

Scènes vécues, perceptions sensorielles, images, références inter et intratextuelles, voire intericoniques partagées par le lecteur, permettent de décentrer la référenciation du système narratif traditionnel en dehors du texte. La référence anaphorique associative traditionnelle du site du « PDV » avec un hypothétique premier plan²⁰⁴ s'en trouve bouleversée dans la narration simonienne, participant par ce biais à l'émancipation du point de vue narratif de l'axe linéairement orienté de la narration. La référence par le biais de la deixis, renvoie à l'expérience partagée avec le lecteur ce qui sur le plan sémantique nous situe entre la référence déictique et générique, une désignation particulière qui renvoie au général, mais aussi, nous l'avons vu précédemment²⁰⁵ au présent de l'écriture.

Le sujet de conscience que nous avons esquissé plus haut participe de même à la remise en question du point de vue simonien au regard de la narration traditionnelle. La neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan et de son avatar l'opposition narration/description qui renvoie à la neutralisation décrochage énonciatif entre énonciateur-focalisateur et locuteur narrateur de la narration traditionnelle trouve au

²⁰³ Claude Simon, *L'Acacia*, La Pléiade, tome 2, p.1170.

²⁰⁴ Cf. supra, p. 93.

²⁰⁵ Cf. supra, p.87-88 et p.93.

niveau du sujet de conscience simonien sa traduction : ce sujet multiple et stratifié dont l'indistinction permet toutes les combinaisons formelles voulues par le romancier.

Le site du « PDV » simonien pour les raisons formelles de « qualité » énoncées dans notre première partie ayant, comme les autres composantes narratives acquies son autonomie, présente d'autres caractéristiques singulières au regard du système narratif traditionnel.

3 - Processus inférentiel et point de vue simonien

La lecture de *La Construction textuelle du point de vue* nous apporte d'autres éclairages sur la singularité du point de vue simonien. A la page 30 de son ouvrage, Rabatel écrit : « plus l'aspectualisation du focalisé est développée et [...] plus elle associe d'inférences cognitives à partir des perceptions, plus on est assuré d'être en face d'un PDV ». A ce stade de notre recherche, il ne fait désormais plus de doute que l'aspectualisation du focalisé soit développée dans les romans de Claude Simon. Plus nous avançons dans notre recherche et plus nous prenons conscience de la prolifération du site du « PDV » selon Rabatel. Au vu de l'épaisseur du site du point de vue simonien les inférences se devaient d'être particulièrement actives dans nos romans.

A l'évidence les romans de Claude Simon sont une mine de « PDV », l'inférence y étant généralisée, mouvante et continuée.

Généralisée car portant sur l'ensemble : tant au niveau micro que macrostructurel, au niveau du roman que de l'œuvre. Mouvante et continuée car toujours en suspens, l'inférence sur la personne n'étant le plus généralement jamais résolue. Quand le lecteur croit tenir le personnage, souvent un autre s'y substitue. Nous en voulons pour preuve, par exemple : Corinne qui se substitue à Blum quinze pages plus loin au début du roman comme allocutaire de Georges dans *La Route des Flandres*, « Ouais fit Blum [...] écoutant le silence, la nuit, la paix, l'imperceptible respiration d'une femme à côté de lui »²⁰⁶ ou pour autre exemple le jeu sur la confusion entre les différents « il » dans

²⁰⁶ *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 205-220.

Les Géorgiques. L'inférence sur le lieu n'est pas moins mouvante : est-on dans le camp de prisonniers ou dans le wagon dans *La Route des Flandres* lors des dialogues entre Blum et Georges ? les lieux se substituant aux autres dans l'esprit du narrateur.

Inférence sur le temps de l'histoire, confusion des temps dans *Histoire* où les cartes postales « fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre » sont conservées « pêle-mêle dans le tiroir entassées sans ordre, les années se confondant s'invertissant »²⁰⁷, dans *L'Acacia* où les époques de la guerre du capitaine (1914) et celle du brigadier (1939) se croisent et se superposent de même que la vie d'L.S.M., conventionnel et général d'empire, interfère avec celle du cavalier de la débâcle de mai 1940 dans *Les Géorgiques*. Mais aussi inférence sur le moment de l'histoire ou de l'énonciation au niveau microstructurel.

Prenons pour exemple l'incipit de *L'Acacia* :

Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une ferme en plein champ qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des deux sœurs parfois essayait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, tenant de l'autre main son gant noir, penchée comme une servante, parlant d'une voix grondeuse à la veuve qui posait avec impatience son pied sur une pierre ou une borne, la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée. On finit par les connaître, s'y habituer. Lorsqu'elles le pouvaient, elles louaient un taxi dans lequel elles s'entassaient toutes les trois avec **l'enfant** et dont le chauffeur les volait avec cette impitoyable rapacité des pauvres à l'égard des pauvres²⁰⁸.

Les personnages sont introduits par le biais des pronoms personnels « Elles allaient d'un village à l'autre » avant d'être désignés « la veuve », « les deux sœurs », « l'enfant », sans jamais être nommés pendant toute la première partie. L'activité inférentielle du lecteur est sans cesse sollicitée tout au long du roman. Dès l'incipit, le lecteur doit inférer suivant sa connaissance de l'œuvre à quels personnages réfèrent les pronoms personnels, les termes qui les désignent. Pour le lecteur ayant connaissance

²⁰⁷ *Histoire*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. 154-155.

²⁰⁸ *L'Acacia*, La Pléiade, tome 2, p. 1011.

des romans antérieurs, notamment *Histoire*, la référenciation dans *L'Acacia* s'effectuera assez tôt. Pour le lecteur dont *L'Acacia* serait sa première lecture d'un roman de Claude Simon, ce ne sera qu'à la sixième partie que le réserviste sera enfin identifié comme « l'enfant » de l'incipit alors que le « brigadier » de la seconde partie n'avait aucun lien de parenté explicite avec les personnages de la première. La référenciation de la veuve et des deux sœurs s'effectuera par dévoilements progressifs tout au long du roman sans que pour autant leur identité ne soit rendue explicite à un quelconque moment au cours de sa lecture. On remarque par ailleurs qu'au cours de la lecture de l'incipit, le paysage « les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés », se constitue progressivement par inférences en ancien champ de bataille de l'année 1914. Le titre de la première partie « 1919 » renvoie par inférence à l'année 1914, année où a été tué le père du brigadier de la seconde partie, mais aussi de l'enfant de la première, ce que le lecteur comprendra progressivement suite à plusieurs processus inférentiels.

Le développement du processus inférentiel est consubstantiel au point de vue simonien, le développement de l'activité cognitive du lecteur, sans cesse sollicitée, semble être constitutif de la singularité du point de vue dans ces romans.

D'une part sollicitée à travers sa mémoire expérientielle pour établir les références, d'autre part à travers les nombreux processus inférentiels, le lecteur comprend que la référence n'est plus à chercher en amont suivant le processus traditionnel de l'anaphore associative et qu'un autre ordre semble présider à la construction du texte, nous l'avons déjà évoqué, celui de la composition du texte.

L'inférence dans *Le Jardin des Plantes*

Le lecteur du *Jardin des Plantes* confronté à la typographie singulière de la page dans le roman comprend d'entrée que le système narratif est bouleversé et qu'il n'y a pas lieu de recourir à l'anaphore associative pour lire le texte, que de nombreuses inférences sont à mettre en œuvre et que sa mémoire expérientielle est largement sollicitée.

Dans ce roman que Claude Simon présente comme « le portrait d'une mémoire avec ses circonvolutions, ses associations, ses retours sur elle-même »²⁰⁹, les différents fragments sont typographiquement dissociés les uns des autres et leur lecture pourrait être faite suivant un ordre aléatoire.

Le premier d'entre eux « m'efforçant dans mon mauvais anglais »²¹⁰, tenant sur la moitié d'une ligne, isolé du reste du texte, se retrouve intégralement inclus en aval de la première page à l'intérieur du quatrième fragment typographique :

second mari de la plus belle femme du monde je poussai du coude lui montrai m'efforçant dans mon mauvais anglais il prit un air ennuyé moue agacée il haussa les épaules dit Oui j'ai lu ça Boooh Ce n'est pas compromettant j'ai dit Sapristi signer un pareil tissu d'âneries vous trouvez que ce²¹¹

En vis-à-vis de ce quatrième fragment un troisième qui est à lire en parallèle ou avant, voire après le quatrième, participe à la compréhension de l'ensemble de la page :

Frounze Kirghistan cœur de l'Asie Appelaient ça un forum cinq jours verbiages déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc. à l'invitation de grand écrivain Prix Lénine Héros du travail [...] et alors comme une addition ce salmigondis²¹²

Tout d'abord on peut remarquer que le premier énoncé, qui constitue le premier fragment, n'est interprétable que rétroactivement après sa relecture dans le cadre du fragment qui l'insère situé en aval, ce qui va à l'encontre des procédures habituelles de lecture. Le quatrième fragment, premier inclus, n'est de même interprétable qu'en fonction de la lecture parallèle du troisième. On voit donc que le processus inférentiel est ici redoublé par des inférences sur les procédures de lecture. Pour comprendre le premier fragment il est nécessaire de lire le quatrième qui n'est compréhensible qu'en fonction du troisième. L'activité cognitive inférentielle du lecteur se double d'une sollicitation de sa mémoire expérientielle, notamment intratextuelle de *L'Invitation*, ou à défaut d'une connaissance de l'histoire de l'Union Soviétique.

²⁰⁹ Entretien avec Antoine de Gaudemar « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 septembre 1997.

²¹⁰ *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, p. 11, La Pléiade, tome 1, p. 907.

²¹¹ *Ibid.*, Minuit, p. 11-12. La Pléiade, tome 1, p. 907.

²¹² *Ibid.*, p. 11-12. La Pléiade, tome 1, p. 907.

Le lecteur du *Jardin des Plantes* qui a lu *L'invitation*, roman publié en 1988, peut facilement attribuer à chaque personnage une référence, même si les références précises peuvent être interchangeables et être ramenées à des types comme le suggèrent les différentes désignations. L'écrivain officiel se reconnaît à travers le portrait peu flatteur qui est fait d'Aïtmatov « Prix Lénine Héros du travail », le lieu Frounze au Kirghistan qui renvoie directement au forum d'Issyk-Koul de *L'invitation*, ramène plus largement aux congrès d'écrivains tributaires d'une certaine rhétorique marxiste déjà critiqués avec ironie dans *Les Corps conducteurs* dans les fragments relatant leurs « discussions stériles » lors d'un colloque en Amérique du Sud. Ainsi, les premier et quatrième fragments prennent-ils tout leur sens. Même si le lecteur ne reconnaît pas Arthur Miller qui s'est marié avec Marylin Monroe dans le « second mari de la plus belle femme du monde », il pourra reconnaître un écrivain complaisant face aux « salmigondis », une déclaration pleine de compromissions.

Inférences, savoir et mémoire intratextuelle en ce début de roman se combinent afin de permettre la construction textuelle du point de vue.

4 - Imparfait et participe présent constituants de l'effet de point de vue

Revenons à l'imparfait et à sa valeur mémorielle que Rabatel considère comme la rendant propre à exprimer le « PDV » et à laquelle les linguistes attribuent une valeur anaphorique méronomique²¹³. En effet, Pour Anne-Marie Berthoneau et Georges Kleiber²¹⁴ l'imparfait est un temps anaphorique car son interprétation exige toujours la prise en compte d'une situation temporelle du passé, donc d'un antécédent explicite ou implicite. La relation anaphorique entre la situation antécédent du passé et la situation présentée à l'imparfait est une relation méronomique du type partie (imparfait) - tout (antécédent).

²¹³ Cf. supra, p. 92-93.

²¹⁴ Anne-Marie Berthoneau et Georges Kleiber « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait un temps anaphorique méronomique », *Langages* n°112, Larousse 1993.

De nombreux passages des romans de Claude Simon peuvent correspondre à ce fonctionnement anaphorique si on les examine à l'échelle de la page par exemple dans l'extrait de la page 1011 de *L'Acacia* cité supra p. 116 : « Elles allaient d'un village à l'autre [...] à l'égard des pauvres »²¹⁵.

Les imparfaits de l'extrait se rattachent tous au premier « Elles allaient d'un village à l'autre » comme la partie au tout notamment celui qui introduit la perception « elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage », la valeur méronomique de la relation entre « continuait à scruter » et l'antécédent est ici facilement identifiable, l'antécédent est ici explicite et la relation de « elle continuait à scruter » qui concerne l'une d'« elles » est bien une relation de type relation de partie au tout. Il n'en irait pas de même si nous devions rechercher un antécédent au « elles allaient » qui renverrait à la macrostructure du roman qui renvoie implicitement au titre de la partie « 1919 » et indirectement à un axe chronologique en apparence stable entremêlant l'histoire du père, (le capitaine) dans les chapitres impairs et celle du fils, (le brigadier) dans les chapitres pairs que les deux derniers chapitres viendront perturber. Le tout chez Simon s'avérant toujours impossible à reconstituer, on voit bien que le fonctionnement anaphorique méronomique ne peut qu'être que parcellaire et circonscrit à des parties plus ou moins réduites du texte.

Le Jardin des plantes par sa disposition typographique permet d'observer nettement sur ce plan le fonctionnement de l'imparfait dans ce roman.

Si nous revenons aux premières pages du *Jardin des Plantes*, nous trouvons plusieurs fragments ne contenant que des formes d'imparfait, plus-que-parfait avec parfois quelques formes de participe présent. A propos du second fragment de l'incipit par exemple : « peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute espéré »²¹⁶, rechercher un tout auquel renverrait les imparfaits s'avère possible si on inscrit le fragment dans l'ensemble que par inférence on peut reconstituer à la manière d'un puzzle. L'état d'ébriété de l'invité objet du

²¹⁵ *L'Acacia*, La Pléiade, tome 2, p. 1011

²¹⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

commentaire à l'imparfait justifierait ses actions « poussai du coude lui montraï »²¹⁷ inscrites au passé simple dans le quatrième fragment que nous avons examiné²¹⁸. De même les cinquième fragment « sur la scène les deux Harlem Brothers avaient interrompu leur numéro comique »²¹⁹ et septième fragment « me regardaient tous »²²⁰ s'inscrivent dans le même ensemble, même s'il n'est pas possible d'établir une chronologie des événements relatés, ceux-ci pouvant s'être passés de façon concomitante ou dans un ordre différent, ce que nous avons pu entrevoir à travers l'insertion du premier fragment à l'intérieur du quatrième. Aucune relation entre l'ensemble de fragments relatifs au forum d'Issyk-Koul et un axe chronologique stable n'est donc possible.

On trouve un peu plus loin dans le roman d'autres fragments typographiques à l'imparfait, pour lesquels on ne peut établir de relation anaphorique méronomique, ni en amont ni en aval, ni même en symétrie, certains fragments se présentant comme isolés et ne présentant pas de relation sémantique suffisamment identifiable, sinon des relations formelles, phoniques, aspectuelles, de celles qui répondent aux raisons de « qualité » qu'affectionne Claude Simon : similitude, contraste, opposition avec les fragments qui les jouxtent. Le premier fragment correspondant à ce cas de figure « Je ne me rappelai plus ce faune ou dans ce goût dont on ornait autrefois les jardins publics [...] visage cornu flûte de Pan ou grappe de raisin aux lèvres albinos »²²¹ – fragment qui décrit le souvenir vague d'une statue identifiable par le biais de comparaisons renvoyant aux connaissances du lecteur – se trouve imbriqué en vis-à-vis d'un fragment qui renvoie au *Palace* et à des souvenirs de la guerre d'Espagne. Il est précédé d'un autre renvoyant à des souvenirs de la débâcle de 1939 ainsi qu'à l'intratexte de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* et suivi d'un fragment reprenant le thème de la salle de bains. Aucune relation méronomique ne peut être établie entre ce fragment et ceux qui l'entourent. Une correspondance verbotemporelle et phonique est repérable par la présence de formes d'imparfaits et de participes présents entre les deux fragments qui se trouvent en vis-à-vis.

²¹⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

²¹⁸ Cf. *supra*, p. 118.

²¹⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 12. La Pléiade, tome 1, p. 908.

²²⁰ *Ibid.*, Minuit, p. 12. La Pléiade, tome 1, p. 908.

²²¹ *Ibid.*, Minuit, p. 29-30. La Pléiade, tome 1, p. 920-921.

Un peu plus loin dans le roman, pages 72-75, un long fragment alternant formes d'imparfait et formes en «ant » qui fait suite à une liste de titres de tableaux de Gastone Novelli s'inscrit ou se faufile – à l'image des truites qu'il décrit suivant le fil d'une rivière qui passe dans le hameau des Planches lieu de souvenirs d'enfance du narrateur – en vis-à-vis d'un autre fragment relatant un épisode de contrebande pendant la guerre d'Espagne, fragment présentant les mêmes temps verbaux que son vis-à-vis. Ici non plus, aucune relation anaphorique méronomique ne peut être établie avec le cotexte, seules les correspondances formelles justifient son insertion à cet endroit du texte. Seul fragment du roman faisant référence à l'enfance du narrateur aux « Planches » dans le Jura d'où sont originaires le père du brigadier et ses deux sœurs dans *l'Acacia*, il entre en résonance avec ce roman de même qu'avec la série campagnarde de *Triptyque* où deux enfants se livrent sur « le pont de pierre » à la pêche aux « truites grises ondulant sur les fonds de tuf ». De façon plus diffuse dans le roman, le fragment entre en résonance sur le plan sémantique avec les fragments qui relatent les souvenirs d'enfance et d'adolescence, « la cabine de bain, Stanislas, la mort de la mère du narrateur... » mais à proprement parler on ne peut établir de relation anaphorique méronomique entre les imparfaits du fragment considéré et les temps du passé des autres fragments.

On pourrait reprendre ces analyses à propos du participe présent qui partage les mêmes caractéristiques au niveau de la référence sémantique que l'imparfait. On ajoutera que ce mode – particulièrement apte à figer la scène décrite et qui pose les procès dans leur simultanéité avec d'autres procès – en alternance avec l'imparfait auquel il se superpose, renforce plus encore cette sensation de détachement, de suspens de la chaîne anaphorique.

Ce constat et les extraits que nous avons analysés entrent en résonance avec les observations de Rabatel suivantes : « plus l'aspectualisation du focalisé est développée, plus le "PDV" est repérable, ce qui entraîne la constitution de véritables séquences textuelles dont l'homogénéité tient entre autre à cette homogénéité de vision. »²²²

On retrouve cette homogénéité à l'échelle des fragments, micro-fragments pouvant se ramener à une unité de vision avec les pensées représentées qui s'y

²²² Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 28.

rattachent. Les visions, perceptions et pensées associées qui se superposent, entremêlant notamment imparfaits et participes présents, sont d'autant plus repérables que la présence du participe présent renforce plus encore l'effet de point de vue. Associé aux autres formes temporelles de visée sécante n'y a-t-il pas de meilleur instrument que le participe présent pour développer l'aspectualisation du focalisé et par voie de conséquence l'effet de point de vue ?

5 - Profondeur de perspective : volume du non savoir, du comment savoir, et comment dire du point de vue simonien

Dans *La Construction textuelle du point de vue*, Alain Rabatel envisage « le volume de savoir et de vision » concernant le focalisateur, narrateur ou personnage. Or, nous le savons, chez Claude Simon « savoir » et « vision » sont sans cesse remis en cause et contestés par la narration. Claude Simon transcrit dans ses romans la difficulté, voire l'impossibilité de rendre compte de nos perceptions, de nos visions et met en cause toutes les formes de savoirs, de même qu'il interroge la phénoménologie de la perception. Rappelons cette réponse de Claude Simon à un critique qui en 1989 lui demandait quelle phrase il aimerait que l'on retienne de lui : « Peut-être celle qui vient à la fin de *La Route des Flandres* : “Comment était-ce ? Comment savoir ?” [...] On pourrait la mettre en exergue à tous mes livres. C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris²²³. » Ces interrogations qui sous-tendent l'écriture de ses romans trouvent leur traduction dans la construction textuelle du point de vue simonien. Compte tenu de ces considérations, on pourrait dire que la notion de volume de savoir et de vision chez Claude Simon est redoublée par celle de volume de non savoir et de mise en doute de ce savoir et perceptions associées ou bien que les savoirs sur ces perceptions se redoublent d'une interrogation phénoménologique. Ces redoublements de volume

²²³ Dans André Clavel, « Claude Simon : “La guerre est toujours là” », *L'Événement du jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 87.

trouvent leur traduction dans un allongement et une complexification syntaxique de la phrase dans ses romans.

Dès *Le Vent*, publié en 1957, les reformulations s'accumulent : « tournée, ou plutôt inspection, ou plutôt épreuve qui promenait dans la plaine, l'une suivant l'autre deux minuscules silhouettes qui de loin en loin acharnées, patientes et lentes ou plutôt même immobiles dans l'effroyable vitesse du vent. »²²⁴ Les reformulations, elles-mêmes incluses dans une parenthèse, traduisent la difficulté pour le narrateur de saisir les perceptions visuelles de deux personnages appréhendées à distance et surtout d'en rendre compte avec les formules les plus justes. Ces reformulations correspondent aux « brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision » que ce même narrateur intradiégétique décelait dans le récit du notaire au début du roman.

De même l'écriture de la perception a besoin d'être explicitée : « 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 »²²⁵ l'acte perceptif désigné par le démonstratif et son rendu sont analysés dans le corps de la même phrase dissociant perception et opérations mentales qui le restituent et creusent de ce fait l'épaisseur du point de vue.

L'allongement de la phrase s'accroît encore dans le roman suivant, *L'Herbe* publié en 1958, où elle peut se déployer sur une vingtaine de pages. Dans *La Route des Flandres* où la trace de la mémoire et de la perception s'inscrivent plus fortement dans la structure du texte, les parenthèses superposent plusieurs énonciations avec leurs temps respectifs. La recherche du mot précis, le plus approprié, empêche l'attribution d'une référence univoque au souvenir « non pas voyant car j'étais trop occupé à la surveiller, mais sentant, devinant »²²⁶. Par des reformulations intégrées à des parenthèses, un même mot peut être intégré à un nouveau développement syntaxique « le cavalier se contentant donc de continuer à suivre le (ou plutôt à laisser suivre celui du) capitaine »²²⁷, ici le développement parenthétique se fait à partir d'une disjonction induite par la métonymie qui relie « cheval » à « cavalier », l'effet de disjonction traduit

²²⁴ *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, p. 29. La Pléiade, tome 1, p. 20.

²²⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 127. La Pléiade, tome 1, p. 99.

²²⁶ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.148. La Pléiade, p. 301.

²²⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 289. La Pléiade, p. 407.

l'hésitation sur la formulation, le comment dire qui répond à la question « comment était-ce ? » et par là-même augmente la longueur de la phrase.

Dans *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*²²⁸, Julien Piat traite, au chapitre 2, d'opérations de décrochements énonciatifs qui nous intéressent particulièrement, afin d'analyser les phénomènes d'extension de la phrase simonienne en relation avec les volumes de savoir et de vision, les volumes de non savoir et de mise en doute de ce savoir et perceptions associées auxquels nous avons fait référence.

On s'intéressera particulièrement aux décrochements énonciatifs « reposant soit sur l'insertion d'une séquence méta-énonciative attribuable à l'énonciateur même » qui implique un dédoublement de la ligne syntaxique, soit « sur un changement d'énonciateur dans les phénomènes de discours rapportés », tout d'abord aux gloses où le lien sémantique entre segment glosé et segment glosateur peut revêtir diverses valeurs explicatives : explicitation, reformulation et correction.

Citons un exemple de « glose libre », configuration qui met en équivalence des formulations différentes, configuration étudiée par Stéphane Bikialo²²⁹ sous l'appellation de « nomination multiple » qu'il décrit de la façon suivante : « configuration énonciative consistant en une équivalence entre plusieurs manières de nommer une même chose [où] les nominations se relativisent respectivement pour créer une nomination complexe, à la fois dans l'entre-deux, l'intervalle et le cumul non hiérarchisé des [...] nominations ». Le décrochement énonciatif se construit chez Claude Simon dans cette recherche du terme juste dont *Le Vent* donne un des nombreux exemples de ce type d'occurrence : « Et, de sa fenêtre, Montès pouvait assister chaque jour à cette sorte de paisible, d'irrésistible recommencement, de pulsation mystérieuse, majestueuse, féérique[...] ». On peut noter la modalisation par « cette sorte de », qui connote l'hésitation sur le terme juste, la conscience qu'en a le locuteur-énonciateur, la trace du questionnement sur le dire qui renvoie à la question liminaire « comment était-ce ? » et sa traduction scripturale « comment le dire ? », les syntagmes y sont dans cette configuration placés par la symétrie syntaxique dans une relation d'équivalence.

²²⁸ Julien Piat, *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2011.

²²⁹ Stéphane Bikialo, *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de doctorat de langue et littérature françaises, Université de Poitiers, 2003.

Une variante de ce type de glose peut faire apparaître un métaterme lexicalisé et former des « prédictions parenthétiques » insérées dans l'énonciation principale. Parmi ces métatermes, le marqueur de glose « c'est-à-dire » est très répandu dans les romans de Claude Simon. Toutes les catégories grammaticales et de nombreuses positions syntaxiques peuvent l'accueillir permettant de multiples interprétations sémantiques : reformulation, explication, rectification. Citons un exemple extrait de *La Route des Flandres* où la glose en « c'est-à-dire » est reprise :

Se suicidant en quelque sorte une première fois, pour les beaux yeux (si l'on peut dire) d'une morale larmoyante et suisse dont il n'aurait jamais pu avoir connaissance si sa fortune, son rang, ne lui en avait donné les moyens, c'est-à-dire le loisir et le pouvoir de lire, – traître ensuite à la cause qu'il avait embrassée, mais cette fois par incapacité, c'est-à-dire coupable (lui, le noble de naissance et dont la guerre – c'est-à-dire, en une certaine façon, l'oubli de soi, c'est-à-dire une certaine désinvolture, ou futilité, c'est-à-dire, en une certaine façon, le vide intérieur – était la spécialité) d'avoir voulu mélanger – ou concilier courage et pensée [...]²³⁰

Dans ce texte extrait d'un dialogue entre Georges et Blum, où ce dernier évoque le suicide de l'ancêtre de Reixach, on peut tout d'abord remarquer que la syntaxe du discours du personnage ne diffère en rien de celle du narrateur, ce qui corrobore ce que nous avons écrit plus haut sur l'indistinction des voix narratives et des sujets personnages ou narrateurs-focalisateurs. On voit ici à l'œuvre cette syntaxe du dédoublement par l'insertion de nombreuses gloses en « c'est-à-dire » qui procèdent par ajouts ou reformulations.

La première occurrence précise les virtualités sémantiques de « moyens » en renvoyant à la classe sociale du personnage, quand la seconde explique sa trahison en précisant de quoi il s'est rendu coupable, en établissant une équivalence entre « traître » et « coupable ». La troisième glose incluse dans une structure parenthétique reformule le terme « guerre » par le syntagme « oubli de soi » ouvrant une nouvelle isotopie qui sera développée par la quatrième glose à travers la reformulation du syntagme par « une certaine désinvolture, ou futilité », reformulation à son tour développée pour en préciser les contours par la cinquième occurrence « c'est-à-dire [...] le vide intérieur ».

²³⁰ *La Route des Flandres*, Minit, (Collection Double), p. 182. La Pléiade, tome 1, p. 326-327.

Ajouts explicatifs et reformulations se conjuguent dans une expansion de la phrase où les gloses viennent redoubler l'énonciation première afin d'en compléter sans jamais la résoudre la part d'indicible contenue dans toute expression.

Particulièrement intéressantes pour notre propos, sont les structures de négation-reformulation où un segment est affirmé face à un autre qui est nié. Jacqueline Authier-Revuz parle à leur sujet de « couplage de “rature représentée” »²³¹, expression qui renvoie au geste de l'écriture, aux rectifications, hésitations, remords, reprises, propres au travail de l'écrivain qui traduisent bien sa difficulté à exprimer l'incomplétude de tout savoir et de toute représentation. Les nombreuses structures en « non pas [...] mais [...] » exhibent l'hésitation dans la question du choix et de la nomination, ces structures sont souvent associées à d'autres structures glosantes comme par exemple dans ce nouvel extrait de *La Route des Flandres* :

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, c'est-à-dire [...] sommairement façonnés dans le tendre argile deux cuisses un ventre deux seins la ronde colonne du cou et au creux des replis comme au centre de ces statues primitives [...]²³²

où, la structure glosante en « c'est-à-dire » vient prolonger la négation reformulation par l'ajout d'une représentation complétée par une comparaison référant à la statuaire primitive. On voit à quel point toutes ces structures syntaxiques s'intègrent avec bonheur dans l'économie générale du point de vue simonien.

Nous venons de faire référence à l'opération de glose qui met deux segments en équivalence ou est l'expression d'une préférence d'un segment par rapport à un autre. Julien Piat, qui envisage d'autres cas de complexification énonciative dans les œuvres du Nouveau Roman, souligne l'importance des commentaires métadiscursifs. Ces commentaires qui reviennent sur le dire de l'énonciation ou le dit de l'énoncé nous intéressent particulièrement.

²³¹ Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse t2, 1995, p. 127.

²³² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.39. La Pléiade, p. 219-220.

Les commentaires méta-énonciatifs, caractérisés par leur réflexivité sur le dire de l'énonciateur, ont été commentés par Jacqueline Authier-Revuz en ces termes :

Le dire se présente comme n'allant plus « de soi », le signe, au lieu de remplir, transparent, dans l'effacement de soi, sa fonction médiatrice, s'interpose comme réel, présence, corps – objet rencontré dans le trajet du dire et qui s'y impose comme objet de celui-ci – ; l'énonciation de ce signe, au lieu de s'accomplir « simplement », dans l'oubli qui accompagne les évidences inquestionnées, se redouble d'un commentaire d'elle-même²³³.

C'est ce redoublement qui nous intéresse particulièrement ici, à travers le « commentaire d'elle-même », « l'énonciation de ce signe », dans sa présence, introduite par un métaterme qui la signale. Pour illustrer son propos, Julien Piat sélectionne le métaterme « dire » dans des expressions comme « comment dire », très présentes dans l'œuvre de Claude Simon, que l'on trouve dans l'extrait suivant : « Ce comment dire : ce permanent et inépuisable stock ou plutôt réservoir ou plutôt principe de toute violence[...] »²³⁴. Ici, « comment dire » introduit par le démonstratif, remplace le nom en première approximation et il est glosé par des segments successifs dont le premier « ce permanent et inépuisable stock » le met en équivalence, avant que ce segment ne soit développé par des gloses introduites par « ou plutôt » qui sélectionnent un segment préférable au précédent.

Ce même métaterme peut se retrouver dans des syntagmes adverbiaux tel « pour ainsi dire » qui établissent selon l'analyse de Jacqueline Authier-Revuz²³⁵ des décrochements énonciatifs, sur le plan sémantique, soulignant soit l'écart entre les mots et les choses afin de révéler les défauts de la nomination, soit l'écart entre les mots eux-mêmes, comme dans cet exemple extrait de *L'Herbe* : « additionnant non des dépenses ou des recettes évaluables en termes de monnaie et de décimales mais, pour ainsi dire, les immémoriales et invariables entités [...] »²³⁶.

²³³ Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse t2, 1995. Cité par Julien Piat, *op., cit.*, p.86.

²³⁴ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.271. La Pléiade p. 393.

²³⁵ Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse t2, 1995, p. 713-801.

²³⁶ Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Editions de Minuit, (Collection Double), p. 87.

Tous ces éléments qui redoublent le volume du texte participent à ce volume de vision, de savoir ou de mise en doute de ce même savoir et du langage qui en rend compte. Ils s'inscrivent dans la phrase simonienne « additionnant non des dépenses ou des recettes » mais des segments de textes qui marquent leur présence dans la perspective du point de vue simonien, en creusent la profondeur. Cette dimension du point de vue nous renvoie à notre définition liminaire du « PDV »²³⁷ :

« Un PDV, une perception représentée, résulte de la coprésence de plusieurs marques textuelles » que nous rappelons pour le premier point :

« un processus d'aspectualisation au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale prédiquée, soit en commente certaines caractéristiques » que nous pouvons compléter par une autre formulation relevée un peu plus haut dans l'ouvrage d'Alain Rabatel « un processus d'aspectualisation du focalisé, par lequel la perception se trouve comme développée en plusieurs de ses parties, ou commentée d'une manière ou d'une autre[...] »²³⁸. Si nous considérons que tous les énoncés analysés, à l'instar de ceux que l'on peut trouver dans nos romans, renvoient au sujet de conscience simonien à l'origine des perceptions représentées, on voit bien que nos segments qui redoublent l'énonciation première s'inscrivent bien dans le processus d'aspectualisation considéré.

Nous sommes en mesure après avoir examiné les différentes caractéristiques du point de vue dans nos romans de dessiner une définition du point de vue simonien dans laquelle la première caractéristique jouerait un rôle prépondérant au détriment de la seconde : « une opposition entre les premiers et les deuxièmes plans du texte, cette opposition étant de nature à permettre une sorte de décrochage énonciatif propre au focalisateur, les deuxièmes plans construisant le site du PDV. » On a vu supra et lors de notre présentation du sujet de conscience simonien, en quoi le décrochage énonciatif et l'opposition des plans étaient neutralisés. Le développement du site du « PDV », son hypertrophie, suppléerait les carences, voire l'absence du premier plan qui n'existe que

²³⁷ Cf. supra, p. 92.

²³⁸ Alain Rabatel, *op. cit.*, p. 25.

très localement dans des configurations qui ne sont pas reliées à un axe logique à l'échelle du roman.

Cette aspectualisation de la perception qui creuse l'épaisseur du « PDV » en multipliant les niveaux énonciatifs, en suscitant des processus inférentiels multiples et continués, en démultipliant les niveaux référentiels, en dédoublant la perspective du point de vue et par voie de conséquence déploie la phrase hors des limites de la page, trouve sa traduction dans une hypertrophie de la caractéristique 3 de la définition d'Alain Rabatel. A « La présence des formes de visée sécante et, tout particulièrement, celle de l'imparfait, dont maintes valeurs textuelles servent à l'expression subjective des perceptions » on ajoutera comme « marque textuelle » tout particulièrement celle du participe présent en corrélation avec l'imparfait dont on a pu apprécier la profusion dans l'œuvre de Claude Simon.

La dernière caractéristique : « une relation sémantique relevant de l'anaphore associative (souvent de nature anaphorique méronomique ou locative) entre les perceptions représentées dans les deuxièmes plans et la perception prédiquée des premiers plans » trouvera sa traduction dans notre redéfinition du point de vue simonien en une relation sémantique déictique qui renvoie au présent de l'écriture ou bien une relation déictique ou générique qui renvoie à l'expérience du lecteur, la référence anaphorique restant confinée à des configurations très locales ou précaires ne relevant pas d'un axe logique linéairement orienté lisible à l'échelle du roman. Ajoutons que la référence déictique peut renvoyer à la composition du texte et que la référence anaphorique ne pouvant plus renvoyer à un axe logique linéairement orienté renvoie désormais à la structure compositionnelle de chaque roman voire à l'œuvre romanesque de Claude Simon.

Dans cette œuvre, le lecteur voit, sait, entend selon un autre ordre que celui de la narration traditionnelle, selon celui inscrit par la composition du texte qui ne se fonde pas sur un modèle anthropomorphique qui voit parle et pense mais qui ne tient que par les rapports formels qu'elle engendre, une syntaxe du texte qui n'a d'autres références qu'en lui-même. Ici, le lecteur abandonne le regard, les pensées d'un personnage ou d'un narrateur pour ne plus suivre que le cours du texte, selon son rythme, ses structures.

C - Les embrayeurs du point de vue

1 - Les embrayeurs du point de vue du personnage

a - Présence explicite du sujet percevant ou inférences sur le focalisateur dans les incipits

On a vu l'importance du site du « PDV », lieu de l'aspectualisation du point de vue centré sur le focalisé dans la prose simonienne. On s'attachera ici au focalisateur et à ses marques.

On se souvient que le plus souvent perceptions et pensées représentées renvoyaient à un sujet de conscience et qu'il était la plupart du temps difficile, voire impossible de déterminer une autre origine au point de vue dans les romans de Claude Simon. Nous allons voir s'il est cependant possible d'attribuer l'origine du point de vue à un personnage et quand c'est le cas dans quelles conditions.

Les occurrences les plus simples pour l'attribution du « PDV » à un personnage focalisateur sont celles où un nom propre, un prénom est mentionné et posé comme sujet d'un verbe de perception ou de procès mental. Il est intéressant dans ces cas de voir dans quelle mesure cette attribution est pertinente pour la lecture de chaque roman.

Si on relit les incipits des romans depuis *Le Vent* on s'aperçoit que l'embrayage ne se fait jamais à partir d'un personnage explicitement déterminé.

Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. Et tout ce qu'on a pu raconter ou inventer, ou essayé de déduire [...] Et tandis que le notaire me parlait, se relançait encore [...]²³⁹

²³⁹ Claude Simon, *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1957. La Pléiade, tome 1, p. 3.

Le roman s'ouvre sur un discours attribué a posteriori à un notaire, personnage dont nous ne connaissons que la fonction sociale, et dont le discours est adressé à un « je » qui restera non identifié dans le roman comme le peut être un témoin anonyme. A cette voix notariale est associé un « on », « tout ce qu'on a pu raconter » qui noie plus encore le discours premier dans l'indétermination. La première personne dans *Le Vent* prend en charge une narration anonyme qui recueille des témoignages eux-mêmes contaminés par l'indétermination.

Le roman suivant, *L'Herbe*, s'ouvre sur un dialogue :

« Mais elle n'a rien, personne, [...] – Mais elle ne t'es rien
– Non, dit Louise.
– Elle ne t'est rien.
– Non », répéta-t-elle docilement. Mais elle continuait à regarder devant elle quelque chose qu'il ne pouvait pas voir²⁴⁰ ;

où les personnages du dialogue seront progressivement identifiés. Louise tout d'abord, par le biais d'une première incise, le second, désigné initialement par « il » et qu'on identifiera comme son amant bien plus en aval dans le texte, laissent peu à peu s'inscrire la voix du narrateur. Il faudra attendre cinq pages pour que la narration épouse le point de vue des personnages à travers un « on » englobant les deux amants :

d'ici au moins on ne pouvait ne plus entendre. A travers les arbres on pouvait encore voir la maison sur le haut de la colline et, sur la gauche, la fenêtre aux volets tirés derrière laquelle la vieille femme était en train de mourir [...]²⁴¹

Le « on » permet à travers son effet de « conscience multiple »²⁴² de rattacher le point de vue narratif extérieur initial à celui des personnages du dialogue pour bientôt se confondre avec celui de Louise.

²⁴⁰ Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, tome 2, p. 3.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

²⁴² Liliane Tasmowski : « L'imparfait avec et sans rupture », *Langue française* n°67, Larousse.

La Route des Flandres débute par une narration à la troisième personne « Il tenait une lettre à la main[...] »²⁴³ qui introduit progressivement les principaux personnages, le narrateur n'est pas nommé dans l'incipit, quelques indices nous renseignent sur son identité à travers son lien de parenté avec le capitaine de Reixach, un lointain cousin qui connaît sa mère, celui-ci ne sera nommé que cinq pages plus loin « mourant à côté de et comme un de Reixach »²⁴⁴, désignation qui ne se fera que sur le mode de la comparaison, quand « Georges » que l'on pourra identifier au narrateur ne sera nommé que huit pages après « Georges se demandant sans exactement se le demander »²⁴⁵. Mais ce « Georges » que le lecteur pourra a posteriori considérer comme le narrateur de la première partie du roman est, en cette page 209, confondu avec le cavalier, personnage dont on épouse le point de vue après plusieurs décrochages énonciatifs à la douzième page du roman. L'embrayage sur le personnage après mention d'un nom propre ou d'un prénom est ici parfaitement identifiable, la focalisation interne à partir du personnage focalisateur en ce lieu du roman pourrait être retenue afin de guider la lecture si elle n'était pas imbriquée dans un ensemble de strates énonciatives qui venaient en brouiller les contours. Le fragment textuel qui embraye sur Georges se trouve inséré par la parenthèse, ici entre les tirets, dans le dialogue entre Blum et le narrateur censé se tenir dans le wagon de prisonniers. « Georges », lors de ce nouveau décrochage n'est en rien interlocuteur de « Blum » mais bien personnage autonome dont nous épousons les pensées et perceptions représentées au dixième jour de la débâcle avant sa capture par l'armée ennemie. Ainsi, toute la scène de la chevauchée débutant par le passage près du cheval mort est focalisée par un Georges personnage. On le voit ici, le statut de « Georges », simple personnage de la fiction ou personnage du dialogue voire narrateur personnage qui se confond avec la première personne de l'incipit n'est pas aisément déterminable pour le lecteur. L'hypothèse de l'insertion d'un fragment dans le cadre de la parenthèse lors de la composition du roman est la plus probable, elle expliquerait la place de ce fragment focalisé sur le personnage en ce lieu du texte obéissant à des nécessités compositionnelles plutôt que des nécessités

²⁴³ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 197.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 209.

narratives, cet ordre devenu secondaire dans la facture du roman. Une opposition d'ordre narratif a été sans doute retenue par l'auteur pour les raisons de « qualité » qui lui sont chères, en cet endroit du texte. Il n'est, selon nous, plus justifié de chercher à comprendre ce choix scriptural en tentant de reconstruire une logique narrative qui a cédé ses droits à une tout autre logique d'ordre compositionnel. Les différents emboîtements énonciatifs et leur contestation commentés par la critique simonienne trouvent selon nous leur explication en fonction de critères esthétiques plus que discursifs. Le tiret démarcatif qui précède la première mention de Georges dans le roman démarque plus un nouveau fragment à la troisième personne venu s'inscrire pour des raisons de périodicité à la suite d'un fragment à la première personne qu'un nouveau décrochement énonciatif opéré selon un choix obéissant à une quelconque cohérence narrative.

Ainsi, dans ce roman, tel le narrateur, Georges qui pourrait s'approprier l'exergue de la première partie « Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir », le lecteur apprend à faire son deuil de ses habitudes, tels « ces vieux réflexes [...] conservés comme qui dirait dans la Saumur »²⁴⁶ dénoncés au début du roman.

Le Palace, paru deux ans après le précédent roman, commence par la description d'une scène perçue à la fenêtre d'une chambre, un pigeon qui vient s'abattre sur le rebord en pierre qui n'est pas sans rappeler l'incipit de *La Bataille de Pharsale* qui commence par la perception du vol d'un pigeon. Les scènes sont narrées à la troisième personne dans les deux romans et focalisées pour *Le Palace* sur un personnage juste désigné par le pronom « il », il n'y a aucune mention de nom propre et de prénom en cet incipit. Il faudra attendre la cinquième page du roman pour que soient désignés par leur caractéristique principale les personnages présents dans la pièce : « l'Américain » tout d'abord, puis « le type à tête de maître d'école », avant que ne soit mentionné le personnage focalisateur, « l'étudiant », que le lecteur identifiera progressivement au narrateur qui pourra être qualifié d'intradiégétique quand il sera mis en scène dans le récit six pages plus loin.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 199.

Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissée derrière soi : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin comme dans le petit bout de la lorgnette [...]²⁴⁷

Le lecteur peut rétrospectivement identifier le « il » de l'incipit perçu « comme dans le petit bout de la lorgnette » par un narrateur personnage qui se remémore, de retour sur les lieux, des années plus tard, les scènes de l'histoire passée alors qu'il était encore étudiant, mais qui ne sera pas pour autant nommé dans le cours du récit. Les perceptions représentées et pensées associées du personnage de « l'étudiant » seront toujours médiatisées par la suite par celles d'un personnage narrateur qui se les remémore et les commente avec le recul du temps et la distance qui sied à un regard extérieur en nous rapprochant à nouveau du présent de l'écriture emblématisé en ce début de roman par l'encadrement de la fenêtre qui fait signe. Comme au début d'*Histoire*, l'encadrement de la fenêtre nous ramène au regard de l'écrivain contemplant l'extérieur, là le vol des oiseaux, ici les folioles de l'arbre, face à la table d'écriture. On le voit ici encore, le personnage, son point de vue, sont toujours accompagnés d'instances qui en problématifient l'identité.

L'incipit d'*Histoire*, auquel nous venons de faire référence, et qui met en scène le regard de l'écrivain et plus largement expose le processus rédactionnel fait d'associations proliférant à partir des images qui surgissent des souvenirs du narrateur, n'offre aucune occurrence de point de vue de personnage et moins encore d'embranchement à partir d'un nom propre, voire d'un prénom. Les premiers contours de personnages s'y inscrivent sous la forme d'ombres fantomatiques qui surgissent à l'aune du pouvoir associatif de la mémoire. Les rameaux des branches de l'acacia et les piailllements des oiseaux qui le peuplent évoquent le souvenir d'un arbre généalogique où les membres d'une famille royale apparaissent sous la forme d'oiseaux à têtes humaines, souvenir d'un vieux manuel d'histoire de Mallet et Isaac. A ce souvenir est associé un portrait collectif de vieilles dames, amies de la grand-mère du narrateur, duquel surgit un personnage singulier « la baronne Cerise », au nom évocateur, qui stimule le pouvoir

²⁴⁷ Claude Simon, *Le Palace*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 1, p. 422.

associatif des mots. Ce n'est pas le point de vue de « la baronne Cerise » que nous suivons par la suite – « dont le nom était pour moi la source de multiples associations »²⁴⁸, le mot cerise rappelle la couleur de la toque des jockeys, le mot toque amènera son dérivé, le qualificatif « toqué » qui caractérise parfaitement la baronne – mais les associations qu'évoquent le nom du personnage, associations qui s'inscrivent dans les caractéristiques du point de vue simonien, et qui sont ici plus particulièrement attribuables au narrateur.

Dans *La Bataille de Pharsale*, roman paru deux ans plus tard, l'apparition d'un personnage dans l'incipit est tout aussi problématique, quant à sa nomination elle est totalement absente. Nous ne reviendrons pas sur les premières lignes empreintes du souvenir visuel que nous avons commentées²⁴⁹. La première mention d'un personnage apparaît dans le cadre de sa description insérée dans une comparaison mettant en scène une peinture du Tintoret, *La Bataille de Zara*, dont Simon nous rappelle un détail saisi en gros plan « comme dans ce tableau vu où ?[...] 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 [...] »²⁵⁰. L'évocation de ce personnage et de sa bouche ouverte ne permettra pas pour autant d'embrayer sur la focalisation interne qu'aurait permis sa mention. Suit une série d'associations générées par le volatile de l'incipit, en premier lieu un souvenir du narrateur qui évoque une colombe auréolée au milieu d'un vitrail auquel est aussitôt associé le symbole de la Trinité et plus loin des allusions aux litanies à la Vierge. Pas plus que le guerrier médiatisé par la comparaison picturale, les personnages de la terrasse de café évoqués dans le fragment suivant et perçus de l'extérieur à une distance qui rend leurs paroles inaudibles ne permettent d'embrayer sur le point de vue de l'un d'eux « Les jeunes gens toujours là à la terrasse du petit café [...] » ni même les personnages décrits dans le fragment qui suit à l'intérieur de la « photo jaunie » encore éblouis « par le brusque éclair du magnésium », ni ceux qui dans le cadre du quatrième fragment surgissent de la bouche de métro. Chaque

²⁴⁸ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 149.

²⁴⁹ Cf. supra, p. 134.

²⁵⁰ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », p. 569.

personnage en ce début de roman est l'objet d'une simple exposition et apparaît tel un motif qui sera repris et retravaillé par la suite au cours de la rédaction du récit. Chaque fragment initial installe une série qui sera reprise et variée un peu plus loin sous une forme partiellement modifiée. Aucun point de vue en ce début de roman n'embraye sur quelque personnage que ce soit, aucun personnage non plus ne sera nommé d'une manière ou d'une autre.

Le roman suivant, *Les Corps conducteurs*, s'ouvre sur la description de jambes de mannequins perchées dans une vitrine sans que l'ancrage du point de vue ne soit explicitement exprimé, la troisième phrase de l'incipit introduit la mention d'un premier personnage « l'infirmier (ou le jeune interne) tient sous son bras, comme un paquet, une jambe coupée » puis un second « un vieillard à barbiche blanche et à lorgnon, coiffé d'une calotte blanche, revêtu d'une blouse d'hôpital et tenant à la main un scalpel » autour duquel se pressent « une douzaine de personnages plus jeunes revêtus de la même calotte et de la même blouse » qui seront repris plus loin par l'expression « jeunes internes ». Ensuite, dans un nouveau fragment, un « docteur » dans son cabinet de consultation s'adresse à un personnage anonyme qui sera repris par « il » tout au long du roman. En cet incipit, on passe d'un lieu à l'autre, d'un fragment textuel à un autre fragment, conduit par ces corps conducteurs que sont les mots et les glissements sémantiques qu'ils autorisent. De la vitrine d'un magasin on passe à une salle d'hôpital pour se retrouver dans le cabinet d'un médecin avant de se retrouver dans la rue à nouveau devant la vitrine du magasin décrite dans la première phrase. Ce glissement qui conduit de la vitrine pour y ramener permet a posteriori d'attribuer le point de vue des deux premières phrases au personnage anonyme repris par « il » qui sort du cabinet du médecin. Les différentes séries glissent les unes dans les autres, reliées par des ressemblances et des contrastes de situation. Les jambes perchées dans la vitrine permettent le glissement à la salle d'hôpital par la reprise du motif de la jambe « coupée », scène que l'on retrouve représentée et mise en abyme dans une caricature encadrée dans le cabinet du médecin. Le personnage focalisateur en ce début de roman se trouve être le seul qui n'a pas été caractérisé, il ne s'agit ni d'un médecin ni d'un infirmier ou d'un interne mais implicitement du « il » qui restera anonyme et qu'on suivra le long de son parcours entre le cabinet médical et sa chambre d'hôtel. Au

premier abord, les deux premières phrases ne sont pas focalisées sur un personnage mais il faudra attendre la lecture de la page suivante pour que le lecteur rétrospectivement s'autorise l'embranchement de la focalisation sur le « il » anonyme sans que pour autant il ne puisse entrer dans sa conscience, le regard porté restant toujours à la surface des choses. Après la parution du livre et les premières critiques qui seront écrites sur son roman, Claude Simon regrettera que celles-ci rattachent le plus souvent les images du texte à un fil conducteur qui serait la conscience de l'homme malade, ancrage qu'il n'a pas recherché lors de la conception du roman. S'il y a un point de vue interne identifiable, ce serait bien malgré lui.

Triptyque, qui paraît moins de deux ans après *Les Corps conducteurs*, débute par la description d'une carte postale qui représente un paysage méditerranéen correspondant à la première série qui s'entrecroise avec les deux autres, la série campagnarde et la série urbaine. Par glissements successifs qui amènent à la série campagnarde le point de vue est progressivement focalisé sur l'indéfini « on », « de la grange on peut voir le clocher. Du pied de la cascade on peut aussi voir le clocher mais pas la grange. Du haut de la cascade on peut voir à la fois le clocher et le toit de la grange »²⁵¹. On peut noter que le focalisateur indéfini est toujours situé géographiquement, tel l'objectif d'une caméra qui perçoit selon un certain angle déterminé, la mention du point d'origine de la focalisation est précise. Si le regard est indéfini, il va jusqu'à être accompagné des postures qui en précisent la perspective « couché dans le pré en haut de la cascade, on voit les graminées et les ombelles qui se détachent sur le ciel »²⁵². Les conditions matérielles de son activité sont de même détaillées « il faut un moment pour que l'œil collé à la fente que l'on a agrandie se fasse à la demi-obscurité »²⁵³. Le défaut de nomination du focalisateur est ici redoublé par la précision des conditions de la réalisation de la focalisation.

Si la focalisation du roman précédent pouvait être assimilée à celle d'un cinéaste ou d'un photographe, c'est bien celle de l'écrivain qui est désignée dans l'incipit de

²⁵¹ Claude Simon, *Triptyque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome1, 2006, p.744.

²⁵² *Ibid.*, p. 744.

²⁵³ *Ibid.*, p. 745.

Leçon de choses, paru en 1975. Après la description de la pièce, le commentaire qui clôt « Générique » met bien en évidence, par les choix scripturaux qui sont faits, que la restriction de champ à laquelle est astreint le narrateur focalisateur est bien liée aux contraintes de l'écriture et que s'il est possible de tout percevoir il est impossible de tout écrire.

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 [...] Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs [...] qui règnent dans le local²⁵⁴

Qui peut apporter de la minutie à l'exécution d'une description et est entraîné par la sollicitation métaphorique ? sinon l'écrivain, de même qu'il sélectionne les sens concernés par la focalisation, vue, ouïe, odorat comme le souligne la narration. L'absence de focalisation sur un personnage est ici à nouveau remarquable, tout autant que l'est l'accent mis sur la mise en scène d'une écriture en train de se faire, mise en scène que l'on retrouve sous une autre forme dans le « prologue » des *Géorgiques*, roman publié après *Leçon de choses*.

Le roman s'ouvre effectivement sur l'exposition de son écriture à travers la représentation imaginaire du dessin préparatoire du peintre David pour *le Serment du jeu de Paume*. Dans ce « prologue », la mention de deux personnages s'inscrit dans une représentation figurée qui en décrit avec précision la facture. C'est le point de vue du créateur, qui par métaphore rend compte du travail de l'écrivain, qu'épouse ici le lecteur.

Cette scène d'exposition, qui nous présente un dessin en train de se faire, préfigure la facture du roman. Comme le dessin décrit, le roman pourra être composé de fragments juste esquissés, d'autres finis, mais l'œuvre sera parfaitement « accomplie ».

Si on considère que le véritable incipit se trouve après le prologue, comme l'a confirmé Claude Simon au cours d'un entretien qu'il a accordé à Lucien Dällenbach,²⁵⁵ on peut envisager les premières pages de la première partie consacrées à la

²⁵⁴ *Leçon de choses*, La Pléiade, tome2, p. 558.

²⁵⁵ Lucien Dällenbach, « Attaques et stimuli », *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 171-172.

présentation du personnage de l'ancêtre L.S.M. comme la véritable amorce du récit. Simon parle à propos de la syntaxe et du rythme de sa première page de petites phrases en staccato. C'est une véritable biographie qui nous est proposée d'L.S.M., principal personnage du roman, exposée sans respect de l'ordre chronologique par une succession de courtes phrases avec lesquelles s'entrecroisent de brefs fragments en italique qui présentent en contrepoint les actions et perceptions représentées du brigadier au cours de la débâcle de mai 1939.

Il a cinquante ans. Il est général en chef de l'artillerie de l'armée d'Italie. Il réside à Milan. [...] Il a soixante ans. Il surveille les travaux d'achèvement de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Il voit des points noirs le soir il sera mort. Il a trente ans il est capitaine. Il va à l'opéra [...] sous le Directoire il est ambassadeur à Naples [...] *Ils sont harcelés par l'aviation et le régiment subit de lourdes pertes [...] La Meuse coule au fond d'une vallée encaissée aux rives escarpées et boisées. Une troupe de religieuses en cornettes aux ailes blanches et embarrassées par leurs longues jupes bleues traverse en courant le pont en même temps que les derniers cavaliers en retraite. Il fouette son cheval fourbu avec la dragonne détachée de la coquille de son sabre*²⁵⁶

Le rythme du récit ne permet pas d'épouser le point de vue de l'ancêtre quand sporadiquement le lecteur peut épouser celui du brigadier Simon. La lecture de fragments disparates dans leur facture, annoncée par le prologue, est effective dès les premières lignes de la première partie du roman. A une série de phrases brèves, focalisées sur le narrateur, succèdent de brefs fragments signalés par l'italique qui permettent de creuser l'épaisseur du point de vue du personnage du brigadier en détaillant ses perceptions. On remarquera que si le changement de fragment est signalé par la typographie, le changement de point de vue n'embraye sur aucune mention du personnage focalisateur qui n'est identifiable que par inférence.

L'incipit de *L'Invitation*, roman paru en 1987, nous rappelle à bien des égards celui du *Jardin des Plantes* paru en 1997. Les deux romans font tous deux référence, dès les premières lignes, au voyage entrepris par Claude Simon en 1986 à l'invitation de l'Union

²⁵⁶ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Les Editions de Minuit, 1981, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 2, 2013, p.655-656.

soviétique à l'occasion d'un forum à Issyk-Koul au Kirghizistan où devaient être discutés les problèmes de création artistique avec quinze autres invités issus du milieu artistique et intellectuel venus du monde entier. On peut remarquer que la première mention des invités se fait à partir du pronom personnel complément « les » sans que le lecteur ne sache à qui réfère le pronom sauf à connaître la biographie de l'auteur et d'être en mesure de faire le rapprochement avec sa visite en 1986.

D'ordinaire (c'est-à-dire depuis leur arrivée dans le pays, dix jours auparavant) on les véhiculait chacun accompagné de son interprète, dans une voiture particulière de ces grosses automobiles noires à la glace arrière pourvue de rideaux à fronces, mais cette fois on les fit monter dans un car [...] on invita les quinze passagers à descendre [...] ils franchirent la porte [...] et débouchèrent dans la salle où les attendait le secrétaire général.²⁵⁷

La valeur cataphorique du pronom « ils » est d'autant plus remarquable que c'est seulement à la page suivante que seront mentionnés « les quinze invités », sans que le lecteur ne sache encore de quelle invitation il s'agit. Tout au plus, le lecteur peut-il inférer à qui peut référer l'indéfini « on » à partir des indices disséminés dans le texte, ces personnages qui vous véhiculent dans des voitures au caractère officiel. Quant au « secrétaire général », son identité se dessinera progressivement par des notations ironiques recueillies au fil de la lecture. « L'homme qui pouvait détruire une moitié de la terre » auquel fera écho l'homme à la tache de vin sur le crâne dans *Le Jardin des Plantes*, s'il n'est pas encore identifié, le sera complètement quand la scène d'ouverture aura fourni suffisamment d'indices pour que le lecteur reconnaisse le pays d'accueil du forum et son chef d'état. A la page suivante, chacun des invités est caractérisé le plus souvent avec ironie sans pour autant être nommé :

les deux autres (deux frères) semblables à ces prédicateurs de sectes évangélistes ou plutôt ces duettistes noirs capables aussi bien de chanter que de jouer de la trompette ou faire crépiter leurs pieds sous les projecteurs des music-halls [...]²⁵⁸

²⁵⁷ Claude Simon, *L'Invitation*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 2, 2013, p.963.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.964.

L'ironie, ici décelable, va empreindre la description des quinze autres invités perçus par le seizième, narrateur intradiégétique, dont l'énonciation peut être inférée dès l'incipit en fonction de la connaissance que le lecteur peut avoir de la biographie de l'auteur.

L'incipit du roman suivant, *L'Acacia*, à propos duquel nous relevons tous les processus inférentiels nécessaires afin d'établir la référence tant des pronoms que des syntagmes nominaux désignant les personnages – « les deux sœurs », « l'enfant » – est focalisé sur le narrateur. Le savoir du personnage de l'enfant auquel pourrait renvoyer la narration ne pouvant autoriser les connaissances relatives au temps écoulé dans la fiction « les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés », les commentaires suivants portant sur le comportement du chauffeur qui « les volait avec cette impitoyable rapacité des pauvres à l'égard des pauvres » ne pouvant être portés que par un regard adulte fût-il celui du narrateur se rappelant l'enfant qu'il a été.

Nous avons commenté dans l'incipit du *Jardin des Plantes* les processus inférentiels qui d'un fragment à l'autre permettent d'attribuer une référence aux pronoms et plus largement d'ancrer l'univers référentiel de chaque fragment. Nous retrouvons au début du quatrième fragment de ce roman un des quinze invités de *L'Invitation* introduit dans les mêmes termes « second mari de la plus belle femme du monde » qui renvoie au texte précédent plus qu'à l'identification du personnage et son référent dans la réalité « Arthur Miller », de même que le « j' » de « peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute espéré » du second fragment renvoie au seizième invité de *L'Invitation*. Aucune nomination en ces débuts de roman où les personnages y sont identifiés par le biais de l'allusion et par divers processus inférentiels. L'embranchement du point de vue sur le personnage, quand il a lieu, se fait toujours de manière oblique, jamais par la mention d'un nom propre ou d'un prénom.

Qu'en est-il du dernier roman de Claude Simon, *Le Tramway*, quant à l'attribution du point de vue initial en l'absence, on pouvait en être persuadé, de tout nom propre ou prénom sujet d'un verbe de perception ?

Les graduations en bronze jaune et en relief dessinaient sur le cadran un arc de cercle vers lequel pointait un ergot solidaire de la manette que, pour démarrer ou prendre de la vitesse, le conducteur poussait à petits coups de sa paume ouverte, la ramenant à sa position initiale et coupant ainsi le courant lorsqu'on approchait d'un arrêt, s'affairant alors à tourner rapidement le volant de fonte situé sur la droite (semblable, en plus petit, à ces volants qui, dans les cuisines, autrefois, actionnaient la pompe du puits) et, dans un bruit de crémaillère, serrait les freins. [...]

Rester dans la cabine (par où il fallait d'ailleurs passer pour pénétrer dans le tramway) au lieu d'aller s'asseoir à l'intérieur sur les banquettes, semblait être une sorte de privilège non seulement pour mon esprit d'enfant mais aussi, à l'évidence, de ceux des deux ou trois voyageurs qui, méprisant de même les banquettes, s'y trouvaient régulièrement, non pas sans doute pénétrés comme moi de l'importance du lieu, mais, simplement, parce qu'il était permis d'y fumer²⁵⁹

Les déterminants définis « les graduations », « la manette », « la droite » ainsi que le démonstratif « ces volants » qui prennent une valeur déictique, l'indéfini « on », agissant en conjonction avec la comparaison, qui renvoie à l'expérience et à la mémoire du lecteur, ancrent la description narrative dans une expérience partagée. Ainsi le point de vue du personnage narrateur qui embraye rétrospectivement à partir de la mention de la première personne associée à « enfant » associe d'entrée le lecteur au point de vue initial du roman. C'est donc son point de vue alors qu'il était enfant que convoque le narrateur en impliquant d'entrée le lecteur, un lecteur pour lequel le cadre du récit est supposé connu. Le tramway, son parcours en ce dernier roman, qui arpente les chemins d'une mémoire, s'inscrit d'entrée dans une mémoire partagée celle d'une vie mais aussi celle d'une œuvre et d'une expérience lectorale.

Le focalisateur, nous l'avons vu, n'est jamais nommé dans l'incipit des romans de Claude Simon. Si parfois il peut être identifié à un personnage précis, il l'est toujours de façon oblique. Mais qu'en est-il au sein des romans où les noms des personnages sont repris et sont sujets de verbes de perception ou de pensée ?

²⁵⁹ Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Les Editions de Minuit, 2001, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 2, 2013, p. 1253.

b - Présence explicite du sujet percevant à l'intérieur des romans de Claude Simon.

Afin de pouvoir comparer les occurrences de sujets percevant avec ceux relevés plus haut dans les incipits des romans de Claude Simon, nous nous attacherons essentiellement aux sujets mentionnés par un nom propre ou un prénom.

Nous avons rencontré une première occurrence correspondant à la mention d'un nom de personnage sujet d'un verbe de pensée après l'incipit de *La Route des Flandres*, douze pages de l'édition de La Pléiade après le début du roman. Or, la mention du nom des personnages est très fréquente dans ce roman et nous allons pouvoir observer dans quels contextes s'inscrivent ces occurrences. Le « Georges » de la page 209 sujet du verbe « se demander » au participe présent, verbe dont il est à la fois le sujet et l'objet indirect par la mention du pronom réfléchi, offre donc la première occurrence d'un embrayage de la focalisation sur un personnage dans le roman. Au « se demandant » est aussitôt associée sa quasi négation par la mention de « sans exactement » dans l'expression « sans exactement se le demander » immédiatement corrigée par « c'est-à-dire constatant » qui rapproche le point de vue du personnage de celui du narrateur simonien toujours en recherche de la formulation la plus à même de rendre compte de la sensation et de la pensée qui lui sont associées. En cela le personnage ne diffère en rien du narrateur focalisateur, quant au volume de savoir associé à la pensée représentée, il prolifère.

c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive ²⁶⁰

Les différents qualificatifs juxtaposés « émoussé, usé » figure de la correction (épanorthose) qui se substituent à « paisible » et qui précisent le savoir du personnage sur son état de conscience, la précision apportée à la durée « dix jours », la distance

²⁶⁰ *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 209.

réflexive qu'il introduit sur le non fonctionnement logique de ses perceptions et de ses actions qui donnent de la profondeur au point de vue du personnage correspondent bien à la profondeur du point de vue simonien que nous évoquions²⁶¹.

Le redoublement que nous notions supra, p. 123-130, est tout aussi présent concernant le « PDV » focalisé sur le personnage. Malgré l'ellipse du sujet nominal les verbes sont repris un peu plus loin « donc ne se demandant pas comment, constatant seulement » et la perception du personnage à nouveau développée et modalisée :

que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance – le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et par son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri)²⁶².

Perceptions et pensées représentées s'entremêlent ici, de même que les conditions de la perception, les pensées qu'elles génèrent avec ses comparaisons et explications. On retrouve ici la structure glosante en « c'est-à-dire » chère à Claude Simon qui introduit dans la parenthèse une séquence méta-énonciative attribuable à l'énonciateur même, ici personnage focalisateur. On pourrait hésiter par moments avec le narrateur tant les parenthèses peuvent être interprétées en terme de décrochage énonciatif. Le point de vue attribuable au personnage par l'embranchement sur le nom propre ou son équivalent et le verbe de perception ou de procès mental, est ici problématisé par la prolifération des parenthèses et des pensées représentées. Le point de vue du personnage simonien est ici analogue, à s'y méprendre, à celui du narrateur simonien, à la mention près du nom ou de son équivalent associé le plus souvent à un verbe de perception ou de procès mental.

Un peu plus loin, alors qu'on suit toujours les perceptions et pensées de Georges nous pouvons lire :

²⁶¹ Cf. supra, p. 92 : « un processus d'aspectualisation au cours de laquelle le focalisateur soit détaille différents aspects de sa perception initiale prédiquée, soit en commente certaines caractéristiques ».

²⁶² *Ibid.*, p. 209.

Georges pensant à l'agitation, l'espèce de mystérieuse frayeur qui s'emparait des chevaux, lorsque partant pour l'exercice, il leur arrivait de longer au bout du champ de manœuvres, le mur de l'entreprise d'équarrissage, et alors les hennissements, les tintements des gourmettes, les jurons des hommes cramponnés aux rênes, pensant : « Et là-bas c'était seulement l'odeur. Mais maintenant même la vue de leurs pareils morts ne leur fait plus rien et sans doute marcheraient-ils même dessus, rien que parce que ça leur ferait trois pas de moins »²⁶³.

On peut remarquer ici la proximité de la narration focalisée sur Georges, immédiatement juxtaposée aux pensées rapportées du personnage articulées dans une même syntaxe. Modalisation du discours et parataxe se retrouvent dans le discours rapporté. Un même procédé en permet l'embrayage : un verbe de procès mental avec ellipse du sujet renvoyant aux « Georges pensant » précédents introduit le discours rapporté, un même procédé le relance « pensant encore : "Et moi aussi d'ailleurs..." »²⁶⁴. Focalisation sur le personnage dans les passages narratifs et discours intérieur se confondent et se relancent sur plusieurs pages.

Afin de compléter notre observation des points de vue introduits par un personnage focalisateur explicitement désigné, nous choisirons un personnage assez proche du « Georges » de *La Route des Flandres* : « le brigadier » qui en est la réplique dans *L'Acacia*. La première mention du personnage, sujet d'un verbe de procès mental, apparaît à la dixième page du second chapitre « 7 mai 1940 ». Il s'agit d'une scène centrale du roman qui aurait pu être à l'origine de son titre initial « Le Lion noir » que Claude Simon avait tout d'abord proposé à son éditeur. Dans la scène introduite par « et il (le brigadier) se rappelait ceci »²⁶⁵ :

et il (le brigadier) se rappelait ceci : l'un de ses pieds posé sur un banc, achevant d'étendre le cirage sur son housseau, écoutant (ou plutôt entendant à côté de lui) distraitemment le maréchal des logis-chef et deux cavaliers discuter de labours et de semailles, lorsque le brigadier de jour était arrivé en courant, hors d'haleine, agitant les bras, criant déjà avant de les atteindre : « Ordre d'alerte ! Rassemblement dans une heure ! Ordre d'... », le brigadier s'immobilisant, la brosse levée, le geste suspendu, regardant fixement le couvercle de la petite boîte ronde posé à côté de son pied sur le

²⁶³ *Ibid., cit.*, p. 210.

²⁶⁴ *Ibid., cit.*, p. 210-211.

²⁶⁵ Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2013, tome 2, p. 1032.

banc, le dessin noir et rouge (il pouvait encore le voir : le lion, les lettres aux fioritures contournées, l'éclat métallique du fond, les rayons comme ceux d'un soleil s'écartant en éventail autour de la crinière), entendant confusément tandis qu'il essayait de replacer le couvercle sur la boîte la voix du maréchal des logis-chef lui parvenant comme de très loin [...] ²⁶⁶ ;

on peut remarquer que la désignation du personnage par son grade se fait de manière oblique par un ajout parenthétique venant préciser la référence du pronom personnel. Dans les pages précédentes, la plupart des passages étaient focalisés sur un « ils » collectif représentant l'escadron des cavaliers auquel appartient « le brigadier », on peut considérer que les lignes qui suivent la mention du brigadier restreignent le champ au seul personnage. Perceptions et pensées représentées associées qui au cours des dix premières pages concernaient des situations vécues collectivement sur le mode de l'itératif vont être exposées dans une scène singulative « l'un de ses pieds posé sur un banc, achevant d'étendre le cirage sur son houseau, écoutant (ou plutôt entendant à côté de lui) [...] ».

Cette première parenthèse qui permet de sélectionner un segment préférable au précédent, qui peut porter sur le dire aussi bien que le dit, peut être attribuée au personnage comme elle peut l'être au narrateur. La précision portant sur le traitement cognitif de la perception auditive par le personnage est bien une des caractéristiques du point de vue simonien, aussi valable pour le personnage focalisateur, associant perceptions et pensées représentées que pour le narrateur à qui reviennent les mêmes prérogatives chez Claude Simon. La scène reprend, après la parenthèse sur l'écoute d'une conversation entre deux soldats, avant d'être interrompue par l'alerte qui en constitue le centre. Nous suivons toujours le personnage, ses perceptions et les pensées qui y sont associées :

le brigadier s'immobilisant [...] regardant fixement le couvercle de la petite boîte ronde posée à côté de son pied sur le banc le dessin noir et rouge (il pouvait encore le voir : le lion, les lettres aux fioritures contournées, l'éclat métallique du fond, les rayons comme ceux d'un soleil s'écartant en éventail autour de la crinière [...] ²⁶⁷ .

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 1032.

²⁶⁷ *Ibid.*

Le resserrement du champ de vision sur la boîte de cirage au centre de laquelle figure le lion noir, qui avant la parenthèse renvoie sans équivoque au point de vue du personnage, juxte à l'intérieur de la parenthèse un passage qui, par l'adverbe « encore », problématise la nature du point de vue, en signalant un possible décrochage énonciatif. S'agit-il du personnage qui pouvait encore voir avec plus de précision le lion qui figure sur le couvercle de la boîte de cirage dans le cadre de la scène narrée, ou du narrateur qui se remémore la scène à posteriori ?

On peut remarquer la proximité du traitement du point de vue dans les deux romans, malgré les vingt-neuf années qui les séparent : le flottement du statut du personnage est toujours entretenu dans le cadre de l'aspectualisation des perceptions et des pensées représentées, notamment à travers l'usage des parenthèses.

Dans *Le Jardin des Plantes*, la focalisation sur un personnage qui embrayerait à partir d'un nom propre ou d'un prénom n'est jamais véritablement réalisée. La première mention d'un nom de personnage se trouve au début d'un fragment situé à la huitième page du roman²⁶⁸. Le fragment ne concerne que le peintre Gastone Novelli, introduit par son prénom et l'initiale de son nom « Gastone N » : ses propos y sont rapportés au discours indirect, sa déportation et son histoire après la guerre sont sommairement évoquées au passé antérieur et au passé simple, on ne trouve dans le fragment aucune forme à visée sécante. Aucune marque linguistique dans ce fragment ne permet de retenir un quelconque « PDV » associé au nom du personnage qui n'est d'ailleurs aucunement sujet d'un verbe de perception. L'occultation du nom par la mention de sa seule initiale renforce le sentiment d'absence d'embrayage du point de vue sur sa personne. Un peu plus loin (page 23 des Editions de Minuit)²⁶⁹, on retrouve la mention de « Gastone N » qui introduit un fragment où la description d'une de ses toiles est prise en charge par le narrateur. A la fin du fragment, la comparaison attribuable au narrateur « Comme pour le masquer encore (ou le remplacer dans sa fonction de pilier) le peintre a empilé dans son axe plusieurs rectangles cernés de couleurs variées » situe bien « le peintre » en dehors du canal focal et renvoie la description qui compose l'ensemble du fragment à une origine autre que celle du peintre désigné par son prénom et l'initiale de

²⁶⁸ *Le Jardin des Plantes*, Editions de Minuit, p. 19, La Pléiade, p. 213.

²⁶⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 23, La Pléiade, p. 916-917.

son nom en amont. Quant à l'invité du congrès en URSS à l'origine du point de vue de nombreux fragments du roman, il ne sera jamais désigné par son nom ni son prénom, de même que le cavalier ou le brigadier reconnaissable par le lecteur des précédents romans ne sera jamais désigné, mais toujours repris par un pronom de première ou troisième personne dans les fragments où il apparaît. Dans ce roman, qui ancre la référence dans le savoir expérientiel du lecteur, que ce soit à travers sa connaissance de l'œuvre simonienne ou du monde, le « PDV » ne peut embrayer sur une origine dont l'identité nous est explicitement livrée.

On pourrait évoquer les citations ou quasi citations car toujours plus ou moins réécrites par Claude Simon qui les inscrit dans la composition de son roman, certaines affichent le nom de leur origine. Tel celui de Winston Churchill mentionné entre parenthèses à la suite de la citation :

Maintenant, à la fin, lentement accumulée, la fureur longtemps contenue de l'orage s'abattit sur nous. Quatre à cinq millions d'hommes allèrent à la rencontre les uns des autres dans le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres dont on ait jamais gardé le souvenir.

(Winston Churchill)²⁷⁰

Cette citation des premières phrases du deuxième tome des mémoires de Churchill²⁷¹ traduites par Claude Simon, renvoie à sa manière à l'expérience commune de l'histoire dont la mention de l'illustre nom propre fait pleinement partie. Si les formes non sécantes, ici, les deux passés simples « s'abattit », « allèrent », interdisent, selon les critères linguistiques de Rabatel, de localiser un site du « PDV », on a cependant ici avant mention du nom propre, à travers ce « souvenir », les pensées représentées d'un personnage illustre, auquel la mention citationnelle des propos ôte le statut de personnage de roman. Il en sera de même de Rommel dont les propos extraits de ses « Carnets » sont indirectement rapportés, « lorsque mal remis de ses blessures, convalescent, il se saura surveillé par la police, s'attendant d'un jour à l'autre à être arrêté, et qu'il ira se promener dans les bois entourant sa maison il remettra son pistolet

²⁷⁰ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997, p. 22, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, p. 915.

²⁷¹ Winston Churchill, *The Second World War*, t. II : *Their Finest Hour*, Londres, Toronto, Melbourne, Sydney, Wellington, Cassel and Co., 1949, p.3-4).

à son fils »²⁷². Le point de vue que l'on pourrait considérer ici comme focalisé sur Rommel n'a pas directement embrayé sur la mention de son nom avec statut de personnage mais d'auteur de « carnets » dont les récits de souvenirs de guerre ont été réécrits par Simon « dans ses "Carnets" publiés après sa mort, le général Erwin Rommel expose [...] »²⁷³. C'est le point de vue indirectement rapporté d'un personnage historique auquel le récit confère provisoirement le statut d'un personnage de roman qu'épouse ici le lecteur.

On le voit – que ce soit dans les incipits ou dans le corps du texte des romans de Claude Simon – l'embrayage de la focalisation à partir d'un nom ou d'un personnage identifié, quand il est possible de l'établir, est rare et toujours réalisé selon des schémas complexes qui en neutralisent les effets. Statuts énonciatifs instables, identité problématique du focalisateur se conjuguent pour ôter au lecteur les repères stables qui ont conditionné ses réflexes de lecture tout en l'invitant à rechercher ailleurs ses repères. A l'instar des autres caractéristiques du point de vue, l'embrayage de la focalisation et sa neutralisation participent à la mise en place de repères nouveaux mis au service de la plasticité romanesque.

2-Les embrayeurs du point de vue du narrateur

Avec le « PDV » du personnage, nous avons vu que l'embrayage sur le focalisateur, quand il était identifiable, se faisait à partir de la mention d'un nom propre, d'un prénom ou de l'un de ses substituts sujet d'un verbe de perception ou dénotant un procès mental. Or, avec un narrateur anonyme, qui par définition ne peut être le sujet explicite d'un tel verbe, ce type de marquage explicite direct semble, si l'on suit Alain Rabatel, impossible « l'embrayage du PDV du narrateur ne peut donc se faire que par

²⁷² *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 56. La Pléiade, p. 940.

²⁷³ *Ibid.*, Minuit, p. 55. La Pléiade, p. 940.

l'expression indirecte de la présence du narrateur et parfois par l'expression discrète, implicite et disséminée de sa présence »²⁷⁴.

Afin d'identifier ce type d'embrayage dans notre corpus, on retiendra comme marque explicite indirecte le cas de l'indéfini sujet d'un verbe de perception ou dénotant un procès mental et celui de la négation de la possibilité de focalisation sur le personnage.

Pour la modalité d'embrayage à partir du narrateur par marquage discret implicite et disséminé de sa présence, on s'attachera aux indices perceptifs, cognitifs ou axiologiques coréférant à la subjectivité du narrateur. En l'absence de personnage saillant, d'un sujet indéfini et de verbes de perception et/ou de procès mental, on considèrera que les perceptions aspectualisées sont par inférence attribuées au narrateur.

a - L'embrayage sur l'indéfini

Nous notions supra que l'indéfini sujet d'un verbe de perception relevait d'un marquage explicite indirect d'embrayage à partir du narrateur. Ce marquage est explicite par la mention de l'indéfini et indirect car rattaché par inférence au narrateur²⁷⁵.

Examinons les premières occurrences du pronom indéfini « on » en position sujet d'un verbe de perception présentes dans les cent-cinquante premières pages de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* et analysons-les en contexte afin de déterminer comment elles permettent de situer l'origine de la focalisation.

- Occurrences présentes dans *La Route des Flandres* :

²⁷⁴ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p. 105.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 107.

« On pouvait entendre le bruit des sabots dans la boue gelée »²⁷⁶ : nous retrouvons ici l'effet de « conscience multiple »²⁷⁷ auquel nous avons fait référence²⁷⁸, le « on » réfère aux personnages de la scène décrite y associant la première personne de la narration que par inférence le lecteur rattachera à Georges un peu plus loin.

L'occurrence suivante, onze pages après : « on n'entendait rien d'autre que le bruit des respirations »²⁷⁹ est située à l'intérieur d'une parenthèse, l'indéfini renvoie ici au « nous » « (maintenant nous étions couchés dans le noir [...] on n'entendait », c'est-à-dire à l'ensemble des personnages qui entourent le narrateur intradiégétique dans le wagon de prisonniers et lui-même.

Une dizaine de pages plus loin, une nouvelle occurrence de pronom personnel indéfini « on ne voyait pas de charrette »²⁸⁰ se trouve insérée dans un cadre énonciatif différent de celui de la précédente : la parenthèse dans le cadre de laquelle elle s'insère est intégrée dans le cours d'une narration à la troisième personne focalisée sur le cavalier, ici le pronom personnel indéfini peut correspondre à une marque d'embrayage sur le narrateur, tel que décrit ci-dessus, sans y associer le personnage, bien que cette possibilité demeure ouverte.

Page 41, le pronom indéfini dans « L'amas de journaux froissés où depuis longtemps on ne distinguait plus rien »²⁸¹ est comme précédemment situé à l'intérieur d'une séquence narrée à la troisième personne et pourrait correspondre à un embrayage de la focalisation à partir du narrateur, le personnage décrit pouvant être dissocié de l'origine de la focalisation.

« Au bout d'un moment on entendit des ordres criés en tête de l'escadron »²⁸² : on retrouve ici le même cadre énonciatif que pour l'occurrence de la p.32, l'embrayage à partir du narrateur est possible sans que pour autant il ne soit interdit d'y associer les cavaliers.

²⁷⁶ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Editions de Minuit, (Collection Double), version numérique, 1960/1982, p. 11. La Pléiade, tome 1, p. 198.

²⁷⁷ Liliane Tasmowski : « L'imparfait avec et sans rupture », *Langue française* n°67, Larousse.

²⁷⁸ Cf. supra, p. 132.

²⁷⁹ *La Route des Flandres.*, Les Editions de Minuit, (Collection Double), version numérique, p. 22. La Pléiade, tome 1, p. 205.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 32. La Pléiade, tome 1, p. 211.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 41. La Pléiade, tome 1, p. 216.

²⁸² *Ibid.*, p. 42. La Pléiade, tome 1, p. 217.

Dans « on put entendre celle de de Reixach »²⁸³, le « on » est à nouveau inséré dans le cadre d'une narration à la troisième personne, cette occurrence peut être considérée comme une marque d'embrayage à partir du narrateur, cependant l'association des personnages de « Georges » et « Blum » à l'origine du point de vue reste ici possible.

« On entendait de nouveau plus rien que les petits oiseaux »²⁸⁴, le cadre énonciatif de cet extrait correspond à nouveau à celui de la page 11, l'occurrence de l'indéfini est insérée dans un passage narré à la première personne, le « on » réfère à nouveau aux personnages de la scène décrite dont « Georges », personnage et narrateur intradiégétique.

« (De là où il était on ne voyait rien bouger sur la route) »²⁸⁵, cette nouvelle occurrence insérée dans une parenthèse s'inscrit dans un commentaire du narrateur de même que la suivante, « comme si au-dessous du sommeil lui-même on pouvait continuer à percevoir cette espèce de constant malaise, de stérile et vaine agitation de bêtes en cage »²⁸⁶ insérée dans une comparaison, elle-même inscrite dans une parenthèse. Dans le premier cas, on ne peut exclure l'inférence sur le personnage, dans le second, l'inférence rattachant l'embrayage au narrateur s'impose.

On le voit, à travers toutes ces occurrences, le narrateur focalisateur, quand il est déterminable, n'est que très rarement inférable sans qu'un ou plusieurs personnages puissent lui être associés, c'est le cas pour toutes nos occurrences de narration à la première personne, mais aussi pour la plupart de celles à la troisième.

- Occurrences présentes dans *L'Acacia* :

« De l'extérieur on pouvait voir l'aile écroulée du bâtiment »²⁸⁷, cette première occurrence présente dans l'incipit que nous avons commenté²⁸⁸ s'inscrit dans une narration à la troisième personne. On se rappelle le travail inférentiel nécessaire afin

²⁸³ *Ibid.*, p. 67. La Pléiade, tome 1, p. 233.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 88. La Pléiade, tome 1, p. 245.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 129. La Pléiade, tome 1, p. 273.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 134. La Pléiade, tome 1, p. 275.

²⁸⁷ Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, p. 14. La Pléiade, tome 2, p. 1013.

²⁸⁸ Cf. supra, p. 116-117.

d'attribuer un référence aux pronoms personnels de troisième personne, ici, le « on » rattachable au narrateur ne peut exclure une possible inférence sur les personnages de la mère et des deux sœurs associés à l'enfant, foyer de la mémoire narrative.

« Dans la partie supérieure de la carte on pouvait lire les mots ON LES AURA »²⁸⁹ : cette occurrence inscrite au sein d'une description d'une carte postale ramassée par un personnage, « le garçon », est rattachable au narrateur sans qu'on puisse exclure une inférence possible à partir du garçon qui a dû être impressionné par l'expression « ON LES AURA », impression dont la typographie traduit la trace.

« Aux orbites caves comme on peut en voir à ces malades poussés dans de petites voitures »²⁹⁰, « c'était un tout petit cimetière [...] comme on en voit aux pavillons de banlieue »²⁹¹, « à peine plus haut qu'un homme comme on en voit dans les pépinières »²⁹², ces trois dernières occurrences inscrites dans un tour comparatif toutes rattachables au narrateur ont valeur de commentaire généralisant.

« Pendant un moment on n'entendit plus que le bruissement immatériel de la pluie qui continuait à tomber »²⁹³, l'origine de la focalisation de l'occurrence inscrite dans une narration à la troisième personne est attribuable au narrateur, rattacher les personnages présents dans la scène décrite par inférence demeure cependant possible.

« Jamais on n'avait vu un membre de la famille, homme ou femme s'asseoir à l'un des bancs de l'église »²⁹⁴, l'inférence sur le narrateur s'impose en premier lieu, son commentaire s'appuie sur sa connaissance de la communauté du village dont il est originaire de même que les personnages décrits auxquels, par contamination, l'origine de la focalisation peut aussi être attribuée.

« De hauts pitons calcaires au pied desquels on distingue quelques huttes »²⁹⁵, l'occurrence inscrite dans le cadre d'une description de carte postale est à l'instar de celle de la page 17²⁹⁶ rattachable au narrateur auquel on peut associer le regard du personnage qui l'a observée.

²⁸⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 17-18. La Pléiade, p. 1015.

²⁹⁰ *Ibid.*, Minuit, p. 21. La Pléiade, p. 1018.

²⁹¹ *Ibid.*, Minuit, p. 25. La Pléiade, p. 1020-1021.

²⁹² *Ibid.*, Minuit, p. 58. La Pléiade, p. 1041.

²⁹³ *Ibid.*, Minuit, p. 60. La Pléiade, p. 1042.

²⁹⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 65. La Pléiade, p. 1045-1046.

²⁹⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 81. La Pléiade, p. 1056-1057.

²⁹⁶ Des Editions de Minuit.

« On n'entend plus tirer. Accroupi maintenant il regarde autour de lui »²⁹⁷ : ouvrant le chapitre IV, le pronom indéfini, rattachable, dans cette narration à la troisième personne, au narrateur, ne peut interdire l'inférence sur le personnage dont il rend compte des perceptions.

« On aurait dit qu'elle n'avait pas de désirs, pas de regrets, pas de pensées, pas de projets »²⁹⁸ : le pronom indéfini, s'il renvoie au narrateur, est aussi rattachable à l'entourage du personnage de la mère reprise par le pronom « elle ».

« Sur l'étendue déserte et couleur safran de l'arène on voyait de minuscules silhouettes »²⁹⁹, à nouveau inscrite dans le cadre d'une description de carte postale à embrayage narratif, le regard du personnage qui l'a perçue s'y inscrit, ce que souligne le passage contenant l'occurrence suivante « c'était toujours si l'on pouvait percevoir dans ses prunelles tant vantées un bref éclat dont on aurait pu dire »³⁰⁰.

« Elle raconta qu'elle tombait chaque jour à cinq heures précises, qu'on pouvait jouer au tennis jusqu'à moins le quart »³⁰¹ : l'indéfini attribuable au narrateur, l'est aussi au personnage de la mère à laquelle sont associés, ceux qui s'adonnent dans son environnement à la même pratique sportive.

« Elle conservait des photos où on pouvait encore la voir munie d'une raquette »³⁰² : l'embrayage est ici rattachable au narrateur sans inférence sur un personnage particulier.

On peut relever dans ce roman une moindre prégnance de la présence du personnage que dans *La Route des Flandres* alors que l'embrayage du point de vue à partir du narrateur est repérable dans les occurrences où l'indéfini « on » est sujet de verbes de perception ou de pensée, mais néanmoins cette prégnance est encore forte dans ce roman à forte connotation autobiographique.

²⁹⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 87. La Pléiade, p. 1059.

²⁹⁸ *Ibid.*, Minuit, p. 114. La Pléiade, p. 1076.

²⁹⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 115. La Pléiade, p. 1076.

³⁰⁰ *Ibid.*, Minuit, p. 115. La Pléiade, p. 1076.

³⁰¹ *Ibid.*, Minuit, p. 145. La Pléiade, p. 1097.

³⁰² *Ibid.*, Minuit, p. 145. La Pléiade, p. 1097.

b - L'embrayage du point de vue par la négation du personnage

Parmi les embrayeurs retenus par Alain Rabatel, on peut distinguer un procédé d'embrayage par marquage explicite indirect qui correspond à des cas où le contenu sémantique du verbe de perception indique que l'origine de la perception ne peut correspondre à un personnage puisqu'il ne pourrait que l'ignorer³⁰³. L'ignorance du personnage, le plus souvent posée dans une formulation négative, présuppose que l'origine des perceptions représentées serait à rechercher du côté du narrateur. Peu nombreuses dans l'œuvre, ces occurrences, qui interdisent la présence d'un point de vue focalisé sur le personnage pour ne laisser subsister que celui du narrateur, se retrouvent essentiellement dans de courts fragments ayant acquis leur autonomie typographique. Tels, dans *Le Jardin des Plantes*, ces « joueurs engagés dans des combats de cerfs-volants »³⁰⁴ qui ne voient pas, comme la statue de la reine Victoria « ne voit pas non plus les vautours et les corbeaux décrire des cercles au-dessus de quelque montagne d'immondices qu'ils disputent aux enfants tout nus, couleur de pain d'épice »³⁰⁵. Ici, le texte expose de façon explicite par la négation du verbe de perception l'impossibilité d'attribuer le point de vue au personnage tout en induisant son attribution au narrateur.

Mais comme on le soulignait³⁰⁶, le caractère complexe du point de vue simonien rend le plus souvent le focalisateur indistinct, ce qui explique la rareté de ces occurrences dans son œuvre où sont préférées les tournures indéfinies pour y rattacher l'origine des perceptions. L'absence de personnage focalisateur disponible ne disqualifie en rien les perceptions représentées ayant pour origine le narrateur, on se trouve bien face aux mêmes mécanismes de représentation des perceptions et des pensées chez Claude Simon, qu'elles soient attribuables à un personnage ou un narrateur. Nous avons commenté la subjectivité de la narration dans les romans de Claude Simon, le narrateur y est responsable d'une narration où le premier plan objectif et l'arrière-plan subjectif du système traditionnel ont été neutralisés au profit du plan subjectif.

³⁰³ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p. 110.

³⁰⁴ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997, p. 89, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, p. 964.

³⁰⁵ *Ibid.*, La Pléiade, p. 964.

³⁰⁶ Cf. supra, p. 150.

Notre redéfinition du point de vue du narrateur chez Claude Simon à partir de la notion de « PDV » et des perceptions représentées d'Alain Rabatel nous éloigne des représentations établies. L'existence d'un point de vue du narrateur tel que le définit Rabatel, nous éloigne de conceptions du point de vue oscillant entre focalisation zéro ou absence de point de vue et une somme de focalisations variables telles que décrites par Genette. Dans les exemples cités précédemment, on retrouve les caractéristiques du « PDV », une perception représentée dont le focalisateur détaille différents aspects ou commente certaines caractéristiques, la présence de formes de visée sécantes qui servent à l'expression subjective des perceptions. Dans l'exemple des pages 964-965, si la statue de la reine Victoria, de même que les joueurs de cerfs-volants, ne peuvent pas voir, une perception visuelle prédiquée que nous rattachons par inférence au narrateur, n'en est pas moins développée. Ici, la perception visuelle du narrateur se substitue à celle dont par définition une statue de pierre ne peut être le sujet, de même que ne peuvent l'être des personnages dont le regard est accaparé par une tout autre préoccupation que celle de la scène décrite. Celle-ci est aspectualisée, de même que les conditions de son impossibilité d'être perçue par un personnage de la fiction sont développées.

Dans le fragment suivant :

L'aube qui se lève sur la Sibérie colore de rose les pentes d'un moutonnement de collines basses qui se succèdent à perte de vue en une vague étendue bleuâtre. Pendant des heures, elles glissent lentement au-dessous de l'avion, monotones, pareilles et désertes, sans trace de vie humaine [...] tandis que peu à peu la lumière précise leurs contours [...] ³⁰⁷.

L'absence de mention d'ancrage, souligne ici à nouveau l'absence de tout personnage focalisateur dans cette narration/description, ce qui renforce encore l'effet du point de vue centré sur le narrateur.

Cette narration description non focalisée par quelque personnage, et que par inférence on rattache au narrateur, se développe par le biais de comparaisons qui participent à la construction de son image, un narrateur esthète, sensible à la plasticité

³⁰⁷ *Ibid.*, La Pléiade, p.965.

des reliefs : « l'ensemble fait penser au cuir épais de quelque monstre, de quelque vieux pachyderme, gris couturé de cicatrices et de rides, semé de poils rares [...] à la surface de l'océan qui étincelle comme une plaque d'étain apparaissent les premières îles du Japon qui semblent posées à plat comme des coquilles d'huîtres retournées aux reliefs acérés, aigus, semblables à des pyramides imbriquées »³⁰⁸. Ce dernier exemple, outre qu'il fait référence à l'absence de toute « trace de vie humaine » et donc de présence d'un personnage dont on pourrait à quelque moment épouser le point de vue, se conjugue avec un type de marquage implicite dû à l'absence de verbe de perception et de sujet auquel rapporter ces perceptions qui par voie de conséquence amène à les attribuer par inférence.

Cette dernière est celle qui par défaut de personnage susceptible dans le contexte d'assumer les perceptions, amène à considérer les scènes comme perçues par le narrateur. C'est le cas des incipits que nous avons mentionnés³⁰⁹, de nombreux fragments isolés, à l'instar de notre dernière citation, mais aussi de parties de roman comme nous avons pu le voir à propos de *Leçon de choses*, notamment de sa première partie « Générique ».

Ce sera plus particulièrement le cas des descriptions animées de l'objet perçu où les perceptions représentées présupposent l'existence d'un narrateur focalisateur. Rappelons à ce propos la citation de Marcel Proust « ce qui était action devient impression, les choses ont autant de vie que les hommes » que nous évoquions à propos de l'emploi du passé simple dans les romans de Claude Simon³¹⁰. On peut à ce sujet parler d'écriture phénoméniste ou impressionniste selon les termes de Gilles Philippe et Julien Piat dans *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*³¹¹ qui en effectuent le commentaire suivant :

Pour appréhender un percept (un élément perçu dans le monde réel), la conscience peut soit la ramener à un agent, soit le considérer pour lui-même. Les langues mettent à la disposition du

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 965-966.

³⁰⁹ Cf. supra, p. 131-143.

³¹⁰ Cf. supra, p. 47.

³¹¹ Gilles Philippe et Julien Piat dans *La langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*., p.92-96.

locuteur tout un ensemble de tournures permettant d'évoquer le phénomène pour lui-même sans mentionner sa source, ou de calculer au plus près la saisie du phénomène par la conscience.³¹²

Cette écriture, qui remet au centre le phénomène sans en mentionner la source, peut aller de pair avec l'absence de la mention de l'origine de la focalisation qui sera par défaut attribuée au narrateur. Dans ce dernier cas, l'écriture phénoméniste, qui renforce l'effet de perception par une conscience, en renforce le caractère subjectif. Rappelons que le début de ce style littéraire coïncide avec la volonté des écrivains de travailler la langue afin de la rendre capable de transcrire l'expression de la subjectivité de la pensée ou de rendre compte de l'activité psychique d'un sujet. L'embranchement du point de vue du narrateur s'accommodant de marquages implicites aboutit à l'image d'un narrateur autant insaisissable que désincarné.

Comme la définition du point de vue simonien que nous avons élaborée en nous rapprochant de celle de Rabatel nous a conduit à nous intéresser essentiellement aux marques de la composante cognitive en relation avec celles de la composante perceptive, on peut remarquer que, dans les romans de Claude Simon, la désincarnation du narrateur va de pair avec l'élaboration en creux de la présupposition d'un sujet de conscience auquel coréfèrent les perceptions représentées. L'élaboration présuppositionnelle est d'autant plus forte qu'elle est redoublée par une composante axiologique qui participe de la construction de l'effet de point de vue .

c - La composante axiologique à l'œuvre dans l'embranchement du point de vue simonien

D'ordinaire, on considère que l'expression des jugements de valeur et opinions attribués au narrateur correspondent à la composante axiologique. Qu'en est-il du narrateur anonyme simonien ?

³¹² *Ibid.*, p. 96.

Si l'on suit L. Danon Boileau repris par Rabatel dans *Construction textuelle du point de vue*³¹³, le narrateur anonyme en tant que narrateur primaire, est le responsable des qualifications et modalisations des énoncés primaires (c'est-à-dire de tous les énoncés qui ne sont pas rapportés). En conséquence, le narrateur est en mesure d'émettre des jugements de valeur. On s'intéressera, pour ne pas sortir du cadre du point de vue préalablement défini, aux jugements de valeur portés sur les perceptions et les pensées représentées, plus particulièrement à ceux suffisamment récurrents dans l'œuvre de notre auteur, de manière à pouvoir construire une image de l'être de discours qu'est le narrateur simonien.

On pourra envisager l'embrayage par marquage direct manifesté par des commentaires, des jugements au présent gnomique qui viennent interrompre le cours du récit ainsi que l'embrayage par marquage indirect qui se manifeste au travers des dénominations et redénominations à travers les qualifications ou modalisations.

Prenons pour premier exemple le prologue des *Géorgiques*³¹⁴, description entrecoupée de commentaires narratifs d'une esquisse de tableau à la manière de David au cours de laquelle on voit s'inscrire en creux une image du narrateur simonien :

Le personnage est nu. Quoique d'un certain âge, comme en témoigne l'empâtement du visage, aux traits épais, aux bajoues prononcées, la pratique régulière d'exercices physiques sans doute, comme certains cavaliers ou certains militaires, a conservé au corps une robuste musculature dont, malgré l'embonpoint on peut suivre les saillies sous la couche de graisse, les plis du ventre eux-mêmes s'étageant, puissants, comme ces vieux lutteurs dont le poids, loin de gêner la force, y ajoute encore.³¹⁵

On retrouve dans cet extrait l'usage des comparaisons « comme ces vieux lutteurs, dont le poids, loin de gêner la force, y ajoute encore » où le commentaire évaluatif s'appuie sur une comparaison dont la valeur d'autorité est présupposée partagée par le lecteur, ce que recouvre l'usage du déictique « ces ». De même, la modalisation du

³¹³ Alain Rabatel, *La Construction textuelle du point de vue*, éd. cit., p.120.

³¹⁴ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Les Editions de Minuit, 1981, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 649-653.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 649.

discours introduite par « sans doute » où l'hypothèse posée s'appuie sur une autre comparaison dont la fiabilité du comparant est présupposée connue et partagée.

Un narrateur donc, qui use de comparaisons en présupposant une compétence encyclopédique et une expérience partagée de son destinataire, qui détaille avec précision les contours d'une esquisse et l'anatomie d'un sujet.

Outre le fait que le narrateur commente son énoncé au niveau microstructurel on peut considérer, ce qui est ici d'évidence le cas, que le narrateur simonien commente son énoncé au niveau macrostructurel, ce qui correspond à la fonction du prologue dans ce roman. Cette partie qui introduit *Les Géorgiques*, entièrement prise en charge par le narrateur, peut être comprise comme un méta-commentaire de la facture du roman dans son entier. S'il y a jugement du narrateur dans cet extrait, il a avant tout une portée métatextuelle plus qu'il ne porte sur l'énoncé lui-même.

Redénominations, substitutions, reformulations, commentaires, comparaisons sont caractéristiques de l'écriture simonienne et nous renseignent comme les autres marques sur la nature de ce narrateur.

Prenons un nouvel exemple extrait d'un autre roman :

VIII

1939-1940

Une petite foule se pressait à la grille de l'usine désaffectée, un peu plus loin que les bordels, où avait été installé le centre mobilisateur de cavalerie : deux-cents hommes environ, munis de petites valises ou de musettes, jeunes pour la plupart mais qui ne ressemblaient en rien à ceux qui étaient montés dans le train la veille ou pendant la nuit ; comme si, de même que la petite gare aux fenêtres aveuglées de rideaux noirs, le brouillard de l'aube, les boqueteaux humides, le pays triste aux faibles ondulations impliquaient pour ainsi dire ces visages déjà empâtés, déjà usés parfois, presque tous coiffés de la même casquette dont dépassaient les cheveux maladroitement taillés, les corps boudinés dans les mêmes vestons trop étroits, avec les mêmes chemises aux cols sévèrement boutonnés, sans cravates, ou paradoxalement endimanchés, cravatés de couleurs criardes, et la même expression vaguement inquiète, vaguement misérable, comme ces groupes rassemblés sur la place d'un village après quelque catastrophe naturelle, grêle ou inondation, ou devant l'église, à l'occasion d'un enterrement, silencieux ou s'entretenant à voix basse dans un confus murmure.³¹⁶

³¹⁶ Claude Simon, *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 2, p. 1146.

Dans cet extrait qui correspond à l'incipit du chapitre VIII de *L'Acacia*, on retrouve les caractéristiques du point de vue focalisé sur le narrateur : absence de personnage focalisateur identifiable et de verbe de perception, attribution du point de vue par défaut au narrateur. On remarque la présence d'un adjectif « empâtés » déjà rencontré dans notre précédent extrait du prologue des *Géorgiques* sous une forme substantivée « l'empâtement du visage ». Sa reprise par dérivation impropre s'inscrit dans une structure, « ces visages déjà empâtés, déjà usés » où « déjà usés » vient s'ajouter ou se substituer à « déjà empâtés », façon de préciser, de redéfinir une caractérisation qui en dit plus sur l'énonciateur que sur l'énoncé. Un énonciateur qui exhibe sans cesse la difficulté de cerner la dénomination juste, difficulté de transcrire une vision, une sensation, de se remémorer, d'user de la langue pour retranscrire la sensation vécue. La narration simonienne revient sans cesse sur elle-même tant dans la phrase – nous en avons dans notre extrait de nombreux exemples, « la même expression vaguement inquiète, vaguement misérable », « grêle ou inondation », « sans cravates », « cravatés » – que dans l'œuvre, par reprises et variations de fragments narrés. Si l'on ne peut à proprement parler de jugement de valeur portant sur l'énoncé dans cet extrait on peut surtout parler ici d'un jugement implicite de son énonciation. Énoncer sans hésitation, sans variation, sans reprise du dit pour ne pas redire ou redire autrement, ce serait affirmer une énonciation pétrie de certitudes ce que conteste sans cesse le narrateur simonien. L'épanorthose, figure récurrente de la narration simonienne, en dit plus sur la valeur d'une énonciation dans les romans de Claude Simon qu'elle ne corrige la valeur d'un énoncé.

Il est une figure récurrente dans l'œuvre de Claude Simon qui donne une large place au jugement du narrateur, l'ironie. C'est à celle-ci à présent que nous allons nous intéresser. Cette figure, particulièrement apte à créer un effet du point de vue du narrateur qui oriente nos jugements, est très présente au sein de l'œuvre de Claude Simon, particulièrement dans les fragments qui évoquent la débâcle de mai 1939 afin de dénoncer l'incurie de la hiérarchie militaire et des autorités qui en portent la responsabilité.

d - Ironie et polyphonie énonciative

L'épisode central de *La Route des Flandres* qui met en scène la mort de « de Reixach » n'est pas exempt d'ironie comme dans ces passages où on le suit sur la route :

qui était quelque chose comme un coupe gorge [...] un endroit où 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 [...] délivré donc libéré relevé pour ainsi dire de ses obligations militaires [...] ce qui ne l'empêchait pas se tenir droit et raide sur sa selle aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défiler à la revue du 14 Juillet et non pas en pleine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre [...] quelqu'un lui cria de ne pas continuer [...] des voix [...] criant quelque chose (mise en garde avertissement [...] et lui [...] les regardant, son œil inexpressif incurieux se posant un instant [...] sur celui [...] qui l'avait interpellé [...] même pas un froncement de sourcil : simplement cette absence d'expression, d'intérêt – tout au plus peut-être un étonnement : un peu interdit, impatient, comme si dans un salon quelqu'un l'avait brusquement abordé sans même avoir été présenté ou interrompu au milieu d'une phrase par une de ces remarques hors de propos (comme par exemple lui signaler la cendre de son cigare de se détacher ou son café en train de refroidir) et 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 prenant son parti sans même un haussement d'épaules pensant sans doute qu'il est inévitable de rencontrer toujours partout et en toutes circonstances – dans les salons ou à la guerre des gens stupides ou sans éducation [...] ³¹⁷ ;

jusqu'à l'embuscade une cinquantaine de pages plus loin : « Un simple canard sans tête brandissant ce sabre l'élevant étincelant dans la lumière avant de s'écrouler sur le côté, cheval et canard derrière le camion brûlé » ³¹⁸.

Dans les passages des pages 202-204 et 253-254 ³¹⁹, le narrateur présente la chevauchée de « de Reixach » en soulignant ironiquement l'absurdité de la situation, un gradé qui repart au combat à la tête de ses hommes – restes d'un escadron déjà décimé – dans la plus parfaite inconscience, tels les généraux des états-majors alliés et leurs

³¹⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, tome 1, p. 202-204.

³¹⁸ *Ibid.*, p.253-254.

³¹⁹ Pagination de La Pléiade.

gouvernements, qui ont envoyé avec désinvolture et insouciance au massacre des centaines de milliers de soldats sans tenir compte de la disproportion des forces en présence. Cet épisode est emblématique d'un jugement maintes fois exprimé par le narrateur tout au long des romans.

L'officier est dépeint comme un personnage parfaitement inconscient de la situation militaire – il mène ses soldats au « casse-pipe » – mais aussi des avertissements proférés par les « voix » qu'il ne peut entendre, leur opposant une morgue et une indifférence déplacées. Son absence d'à-propos, son insouciance amènent le narrateur à le présenter comme « un canard sans tête » bon pour l'abattoir.

Ces passages à l'ironie mordante font entendre un jugement particulièrement critique envers la caste des inconscients et des incompetents qui portent la responsabilité d'une débâcle et des pertes humaines qui en ont été la conséquence. Le narrateur, ici, par ce tour ironique prend ses distances avec un énonciateur – colonel, gouvernement, hiérarchie militaire – dont il condamne pensées et propos.

Jugement exprimé dans d'autres romans de Claude Simon, par exemple dans *Le Jardin des Plantes* dont plusieurs fragments reviennent avec une même ironie sur cette période historique, tel ce fragment où est narrée la visite de Churchill au « petit homme au visage menu, au crâne plat, au museau de rat, à l'allure et au vêtement d'un chef de rayon »³²⁰ représentant du gouvernement français, ainsi que la réunion à laquelle participe le premier ministre britannique où :

celui qui prit la parole (le général qui commandait à trois millions d'hommes – quoique plus tout à fait maintenant) non pas pourvu d'une de ces viriles pilosités, d'une de ces moustaches de tambour major [...] mais (l'actuel général en chef) glabre mou légèrement empâté : un sédentaire, un habitué des salons et des cabinets de ministre, parvenu à la haute fonction qu'il occupait non pas par quelque talent de stratège mais apparemment pour son aptitude à faire antichambre dans les vestibules³²¹ ;

les qualifications subjectives « mou, légèrement empâté », la dénomination « un sédentaire », terme fortement connoté, le choix des compléments du nom un habitué « des salons », « des cabinets de ministre » participent à l'axiologie du narrateur qui

³²⁰ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2006, tome 1, p. 1023.

³²¹ *Ibid.*, p.1024.

juge ainsi son personnage en le disqualifiant. L'ironie du portrait charge, parfait contraire du général en chef attendu « pourvu d'une virile pilosité, d'une de ces moustaches de tambour major », est d'autant plus forte que le lecteur est en mesure de reconnaître les personnages historiques auxquels renvoient les différents portraits brossés dans le fragment.

Il est intéressant de mettre en regard un premier état rédigé en 1992 du manuscrit préparatoire du *Jardin des Plantes*, cinq ans avant la parution du roman, qui présente une première version du fragment cité ci-dessus :

Le 16 mai 1940, Winston Churchill prend l'avion pour Paris où, vers 16h au Ministère des affaires étrangères, il rencontre le général Gamelin, alors commandant en chef des troupes alliées. En lui montrant la carte, celui-ci fait connaître l'ampleur de la percée allemande à l'Est en une largeur d'environ cent kilomètres et une profondeur de cinquante. Quoique péniblement impressionné Churchill fait valoir qu'au cours de la première guerre mondiale on a aussi connu de fortes offensives allemandes et de fortes percées qui ont pu être colmatées

et il demande à Gamelin l'état de l'emplacement de ses réserves

un geste d'impuissance

Aucune³²²

On voit bien le travail d'écriture entre ce premier brouillon et la version définitive du roman. Les deux écrits diffèrent essentiellement par la composante axiologique du point de vue narratif. Dans la version imprimée, le général Gamelin n'est plus nommé mais reconnaissable à ses désignations et caractérisations fortement connotées négativement, de personnage historique il devient caricature et représentant type de l'incompétence et de l'insouciance de la hiérarchie militaire. Les précisions relatives au déroulement de la bataille ont fait place à la composante axiologique du portrait charge, le geste d'impuissance et le discours rapporté « aucune » ont été condensés dans les

³²² Feuillet 83 /499, *Le Jardin des Plantes* : SMN Ms 18 conservé à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

choix de dénomination et de caractérisation, accentuant plus encore la force du jugement porté sur le personnage.

On peut remarquer que Churchill n'est non plus nommé mais repris par le pronom personnel « il » dans la version définitive du roman et identifiable à ses attributs de personnage historique reconnaissables par le lecteur « avec son éternel nœud papillon et son éternel cigare »³²³.

Afin d'observer, plus précisément encore, le travail d'écriture à l'œuvre dans l'élaboration de la composante axiologique du point de vue, nous avons choisi de suivre une approche génétique de l'écriture du fragment des p.332-345³²⁴ de l'édition originale dans lequel figure le récit de la première lecture publique dans le salon des Leiris du *Désir attrapé par la queue*, pièce écrite par Pablo Picasso.

La contextualisation de cette lecture ainsi que la genèse de son récit sont nécessaires afin de pouvoir analyser la façon dont la composante axiologique s'élabore.

On trouve tout d'abord dans le manuscrit du *Jardin des Plantes* un premier feuillet numéroté 14/499 (le quatorzième sur un ensemble de quatre-cent quatre-vingt-dix-neuf) daté du 5 mai 1991 qui semble prélude à notre fragment :

PARCOURS

Avec la même exactitude qu'il a apportée
décrire la scène

« La colonne voit mal, les cavaliers et les chevaux sont très fatigués. Coupures dans la
colonne qui traverse des villages et convois qui brûlent encore

(chef d'Escadron Alquier-Bompard

Nuit du 16 au 17 mai

Tantôt boue, tantôt prés, le cri de la chouette se fait entendre dans les bois vers le milieu de
la nuit s'approche en cahotant sur la route forestière une colonne de camionnettes qui fait halte.

indigènes

³²³ *Le Jardin des Plantes*, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 1, p. 1023.

³²⁴ *Le Jardin des Plantes*, « Bibliothèque de La Pléiade », tome 1, p. 1144-1154.

(journal de marche du chef d'Escadron
Alquier-Bompard. Nuit du 16 au 17 mai)

Gros pied l'oignon

Picasso

Albert Camus

Paul Claudel

ou l'avion planète gazeuse

Elle avait un corps gracile

Albert Camus

C'était un jeune homme poupin

Au menton un peu

Celui d'un comique de cinéma alors en vogue. Il avait une mise soignée

Pour l'avoir vu jouer dans des films, S

Paul Claudel

Début sur la gauche, Albert Camus

s'est chargé lui de lire les jeux de scène

Indiqués par Picasso. C'était un jeune homme dont le visage poupin au menton un peu
lourd³²⁵

On peut remarquer que dès ce premier brouillon, le souvenir de la scène vécue dans la nuit du « 16 au 17 mai » 1939 active le souvenir de la soirée chez les Leiris racontée dans le *Jardin des plantes*, p. 338-344³²⁶. Claude Simon, qui a fait des recherches au service historique des armées sur la période afin de reconstituer les faits, est en mesure de dater une des scènes les plus marquantes, vécue pendant la guerre, la vision de soldats africains assis dans leurs camionnettes pendant une halte dans une forêt et revus la nuit suivante après un bombardement « recroquevillés et carbonisés » au même endroit que la veille :

Il les revoit de nouveau, du haut de son cheval, la nuit suivante – ou plutôt à la lueur des bâches qui achèvent de brûler –, sous forme de petits singes recroquevillés et carbonisés, toujours sagement assis sur les banquettes dont les avions ne leur ont même pas laissé le temps de

³²⁵ Feuillet 14/499, SMN Ms 18.

³²⁶ *Le Jardin des Plantes*, Les Editions de Minuit, p. 338-344. La Pléiade, tome 1, p. 1149-1154.

descendre, avec toujours entre leurs genoux ce qui reste de leurs fusils dont ils n'ont même pas eu le temps de se servir.³²⁷

Le récit de cet épisode traumatisant qui clôt le fragment est associé dans la version imprimée avec la vision à partir d'une fenêtre du salon des Leiris d'une colonne de camions militaires allemands partant pour le front avec à leur bord de jeunes soldats. Le contraste entre l'atmosphère feutrée de la soirée et la réalité de la guerre et des atrocités qu'elle suscite, à l'origine de l'indignation de l'auteur, semble avoir déclenché le processus d'écriture du fragment où la description de la soirée et le récit de la lecture occuperont une place centrale.

L'ébauche du récit de la soirée est repérable sur le brouillon à travers les mentions des noms des personnages de la pièce « Gros pied, L'oignon », de son auteur « Picasso », des protagonistes présents. Camus y lit les jeux de scène, Claudel sans être présent y est représenté par Jean- Louis Barrault qui joue *Le Soulier de satin* dans son théâtre et sera l'objet de commentaires de la part du narrateur. Le nom d'Albert Camus, qui apparaît sur le brouillon, disparaîtra dans la version définitive du roman, au profit du personnage dont les traits caricaturaux commencent à se dessiner sur le feuillet 14 :

Le jeune écrivain debout sur la gauche et un peu à l'écart, élégant aussi, comme pommadé, et dont le menton lourd évoquait vaguement celui d'un comique de cinéma alors en vogue, pourvu d'une mâchoire de cheval, moins osseuse toutefois, enrobée ou plutôt arrondie par un léger embonpoint.³²⁸

L'amorce de portrait du personnage esquissée sur le brouillon s'est enrichie, « le jeune homme » est redénommé en « jeune écrivain », la caractérisation « élégant » connote le personnage, le prédisposant mieux encore à entrer dans la catégorie de la « volière bienséante et feutrée »³²⁹ qui sera choisie en définitive pour représenter l'ensemble des participants à la soirée. La comparaison « comme pommadé », qui ajoute une touche à la préciosité et à l'artificialité du personnage, contraste avec celle

³²⁷ *Ibid.*, Minuit, p.345. La Pléiade, tome 1, p. 1154.

³²⁸ *Ibid.*, Minuit, p. 341-342. La Pléiade, tome 1, p. 1151.

³²⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 341. La Pléiade, tome 1, p. 1151.

établie avec le comique au physique grossier qui correspondrait plus à sa nature. L'ensemble, qui confine à la caricature de manière à disqualifier le personnage, entre dans la composition axiologique générale du portrait des participants à la soirée en laissant entendre le jugement porté par le narrateur à leur rencontre.

Ce feuillet sera suivi par deux autres, écrits trois jours après, le 8 mai 1991 :

Il n'a pas encore rencontré Picasso lorsqu'il fait connaissance chez des amis durant le dernier hiver de l'occupation il fait connaissance de D-M, alors la compagne du peintre.

Sa rencontre avec DM

A bien des égards (de même qu'au collège il s'est senti étranger à ce monde parisien représenté par les externes (et même en quelque sorte privilégié et secret

Lorsqu'il en fut sorti mena cette existence indolente et oisive existence partagée entre élus ou les

A bien des égards (de même qu'au collège il s'est senti étranger, exclu de cet univers parisien privilégié et secret représenté par les externes

« de Janson de Sailly qu'ils affrontaient dans la partie de rugby ou dans les autres stades » [note en marge avec fléchage reliant la note à l'espace situé après « externes »]

Et même par la suite pendant ces années

où il mena cette vaine existence, indolente et oisive, partagée entre

Le marché noir l'enseignement que dispensait un peintre cubiste, les cafés du quartier

latin et les boîtes de nuit de Montparnasse

capitale arrogants à bien des égards donc, ce même

univers (alors nimbé de cette équivoque aura

élus à la fois de canaillerie et de martyr,

que conférait l'occupation

vides

inconsistant allemande (et les rues grises glaciales

connivence des avenues désertes les nuits opaques

congrégation où les passants se dispersent à tâtons ces foules dans le noir

feutrée ces wagons de métro tardifs où des voyous

bonne éducation en uniforme de la Milice...)

précieux lui est toujours apparu comme

appartenant à une planète mystérieuse

entourée

d'un mystère

~~de ce mystère qui émane~~
fluide

d'une fluidité ~~délétère prestigieuse~~ qui tenait son
<impossible à démasquer>
prestige de son inconsistance même produit de
cette tacite [et hautaine] connivence par laquelle se confortent les membres de quelque
congrégation [qui aurait englobé sous des apparences diverses] aussi bien
les insolents élèves de ~~Janson de Sully~~ <ce lycée du 16^e arrondissement> ~~avec lequel~~ qu'il
affrontait dans des parties de
rugby ou dans la [illisible] des stades, que,
plus tard ces cénacles d'intellectuels
aux manières à la fois précieuses et
feutrées des membres d'une même congrégation
unis par un même sentiment de leur
hautaine médiocrité
cachée sous une pédanterie
hisser leur médiocrité dissimulée, avec d'ailleurs une parfaite
ou leur impuissance bonne conscience
dissimulant d'un rempart de mystère
comme de ecclésiastiques,
l'absence même de tout mystère³³⁰

La première mention de « D. M. » initiales de Dora Maar « alors compagne » de Picasso sera développée dans la version définitive du *Jardin des Plantes* « membre de l'ancien groupe surréaliste »³³¹ tout en précisant la nature de sa relation avec « S. ». On peut cependant déjà remarquer la volonté de l'auteur de préserver l'anonymat du référent du personnage dès le premier état du brouillon, alors que pour la plupart des référents des personnages célèbres ou historiques, l'opération d'effacement se fera au cours des différentes phases de réécriture. On voit sur ce brouillon commencer à s'élaborer le portrait du personnage collectif des invités et plus largement des participants à la soirée donnée lors de la première lecture de la pièce de Picasso. Commence à se dessiner ici ce monde d'« élus », cet « univers parisien privilégié »

³³⁰ Feuillet 15/499, SMN Ms 18.

³³¹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 334. La Pléiade, tome 1, p. 1146.

d'abord rencontré au collège et symbolisé par « les insolents élèves » de « ce lycée du 16^e arrondissement » dont le nom a été biffé sur les premiers brouillons, ce qui montre ici aussi la volonté de l'auteur d'effacer la trace du référent. Dans un second temps est établi un parallèle entre ce monde dont le narrateur s'est senti exclu à l'adolescence et le milieu intellectuel parisien « ces cénacles d'intellectuels aux manières à la fois précieuses et feutrées des membres d'une même congrégation unis par un même sentiment de leur hautaine médiocrité »³³². La version imprimée ne reprendra pas le souvenir du collège mais gardera après un travail de condensation et d'épuration trace du cénacle « d'intellectuels » : « tous membres à part plus ou moins entière adoubés d'une sorte de société secrète, de quelque cénacle ou de quelque cercle d'initiés »³³³ d'où aura disparu toute mention explicite à la « médiocrité » de ses membres.

La réécriture du feuillet 15 datée du même jour, sur un feuillet numéroté 16/499, permet de mettre au jour les modifications que Claude Simon y a apportées :

PARCOURS

A bien des égards (de même qu'au collège il s'est toujours senti étranger à cet univers parisien auquel il attribuait on ne sait quels privilèges de naissance, on ne sait quels secrets, qui s'incarnaient alors dans les <prestigieux> externes – et même par la suite, pendant ces années où il mena cette vaine existence, indolente et oisive partagée entre l'enseignement d'un ~~peintre~~ <pseudo> cubiste à la faconde de camelot, les cafés du Quartier latin ~~et les boîtes de nuit~~ les bordels et les boîtes de nuit de Montparnasse) à bien des égards donc le même univers alors nimbé de cette équivoque aura de canaillerie et de martyr que conférait à la capitale son occupation par une armée étrangère

< ces >

(les rues grises et glacées, les avenues désertes, les nuits opaques, les foules dans le noir,

³³² Feuillet 15/499, SMN Ms 18.

³³³ *Le Jardin des Plantes*, p.340. La Pléiade, tome 1, p. 1150.

<ces>

les wagons de métro tardifs où
plastronner plastronnaient les voyous [à l'accent Montmartrois, vêtus d'uniformes ennemis]
en

~~uniformes vêtus d'uniformes~~ – lui
est toujours apparu comme appartenant
à une mystérieuse planète à la fois
aristocratique et crapuleuse, entourée
d'un fluide qui tenait son prestige
de son inconsistance même, impossible
à débusquer, produit de cette insolente connivence par laquelle se confortent
les membres de quelque congrégation qui
aurait englobé, quoique sous des apparences
diverses, même contradictoires
aussi bien ces insolents élèves de ce lycée du seizième arrondissement
qu'il affrontait dans des parties de rugby
ou les cendrées des stades que,
plus tard ces cénacles mondains
d'intellectuels aux manières à la
fois précieuses feutrées et distantes
groupés au milieu de revues ou de maisons d'édition
dont les gloires souvent les plus durables
étaient depuis longtemps passées et qui
comme le dit un jour quelqu'un,
tenaient à la fois de Billancourt et du bordel de luxe

Il ne s'explique jamais

Ce fut D. M, alors la compagne
de Picasso qui me fit pour la première fois connaître ce milieu
très particulier
qui bien sûr n'était certes pas
composé de princes de ducs et de comtesses
dans les romans de Proust
ces princes, ducs comtesses

je ne m'expliquerai jamais pourquoi DM

Outrances

Pour votre information

Ce n'était certes pas les ducs, les princes ou les comtesses dont parle Proust, mais ils et elles se conduisaient de façon tout aussi vulgaire.³³⁴

Le feuillet 16 se fait plus précis dans la caractérisation : « il attribuait on ne sait quels privilèges de naissance, on ne sait quels secrets, qui s'incarneraient alors dans les <prestigieux> externes »³³⁵. Les privilèges sont enrichis par un complément « de naissance », les « externes » sont affublés d'un ironique qualificatif « prestigieux » qui laisse entendre le contraire de ce qui est énoncé. « Cette vaine existence, indolente et oisive partagée entre l'enseignement d'un ~~peintre~~ <pseudo> cubiste à la facon de camelot », la caractérisation de « l'existence » « indolente et oisive » de « S. » est redoublée par un nouvel adjectif cette fois-ci antéposé « vaine » qui contribue à accentuer la composante axiologique du syntagme. « L'enseignement que dispensait un peintre cubiste » que reçoit « S. » énoncé dans la première partie du feuillet est remplacé par l'enseignement d'un « pseudo cubiste », après biffure de « peintre » et complété de manière particulièrement péjorative par « à la facon de camelot » alors que dans la version imprimée, la personnalité du peintre qui dispense son enseignement à « S. » disparaîtra au seul profit de l'activité plastique de l'apprenti. Quant au passage relatif à la « Milice » que l'on retrouve sous une forme développée dans la première partie du fragment de la version imprimée, il s'est déjà développé sur le feuillet 16 et plus mélangé à l'atmosphère générale du Paris occupé qu'il ne le sera dans le roman.

Les « voyous » du feuillet 16³³⁶ « plastronnent » et sont pourvus d'un accent montmartrois, leur uniforme est qualifié d'ennemi quand il était complété par « la milice », le portrait du milicien de la deuxième version du feuillet 15 (feuillet 16) s'est animé et préfigure le personnage mis en scène dans le roman :

Paris en février noir, froid, lugubre. Le wagon du métro aérien faiblement éclairé, le voyou montmartrois en uniforme SS dégrafé, la casquette en casneur, qui tient une fille sur ses genoux. Il

³³⁴ Feuillet 16/499, SMN, Ms 18, 8 mai 1991.

³³⁵ Ibid.

³³⁶ Cf. supra, p. 172.

lui tripote ostensiblement les seins, glisse sa main sous sa jupe en dévisageant avec défi, la bouche tordue en un rictus imbécile, les rares voyageurs qui font semblant de regarder à l'extérieur où tout est noir, sauf les reflets jaunâtres de leurs visages dans les vitres (station Glacière)³³⁷.

Paradoxalement, la description des rues de Paris s'est condensée, ramenée à trois adjectifs dans la version imprimée « noir, froid, lugubre » quand dans la deuxième version du feuillet 15 (feuillet 16) « les rues grises et glacées, les avenues désertes, les nuits opaques, les foules dans le noir » on pouvait compter quatre substantifs chacun caractérisé par un ou deux adjectifs qualificatifs. Ces choix stylistiques correspondent à une des caractéristiques de l'écriture de Claude Simon faite de similitudes, contrastes et oppositions, à l'évidence ici contraste entre une description qui s'est condensée et un portrait qui s'est expansé en se transformant en une petite scène animée. Remarquons au passage dans la première partie du feuillet 16 :

< ces >
(les rues grises et glacées, les avenues désertes, les nuits opaques, les foules dans le noir,
< ces >
les wagons de métro tardifs où³³⁸

l'hésitation entre le défini « les » et le déictique « ces » caractéristique de la deixis simonienne où « ces foules » et « ces wagons » qui prennent le lecteur à témoin l'invitent à convoquer son univers référentiel.

L'uniforme ennemi voit sa charge axiologique accentuée par l'adjonction de la double initiale « SS », symbole de l'horreur nazie. Au-delà des détails qui complètent la dégaine du voyou, l'uniforme « dégrafé » et « la casquette en casneur », ce sont les gestes et l'action qu'ils introduisent qui finissent de dessiner le portrait en mouvement qui disqualifie le personnage et par contamination le Paris occupé « planète à la fois aristocratique et crapuleuse ». Dans la version définitive le personnage sera introduit bien en amont dans le fragment opérant une nette disjonction entre le Paris crapuleux et le Paris mondain afin de lever sans doute toute équivoque interprétative. A cette fin, l'association « aristocratique et crapuleuse » du brouillon fera place à une dissociation des deux univers dans la page imprimée.

³³⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.333. La Pléiade, tome 1, p. 1145.

³³⁸ Feuillet 16/499, SMN, Ms 18, 8 mai 1991.

Dans la seconde version du feuillet (feuillet 16), le cénacle intellectuel se précise, circonscrit « au milieu de revues ou de maisons d'édition », de même qu'est introduite l'allusion aux pensées et discours politiques convenus que recouvre le terme « Billancourt », idée que l'on retrouve inscrite à la fin du dactylogramme suivant³³⁹ à travers l'expression « à condition [...] de cotiser au Parti communiste » qui sera reprise et développée dans le roman en relation avec la caricature de Staline :

Un moderne et sanguinaire potentat incarné sous l'apparence d'un gardien de square à la moustache et au sourire bonhommes, aux cheveux en brosse coiffés non de la césarienne couronne de lauriers mais d'une casquette de retraité, casquette moustache et tête sculptées dans le marbre ou la pierre, coulées dans le bronze, en plomb ou simplement en plâtre [...]³⁴⁰

L'ironie est ici évidente, le lecteur perçoit bien ici la dissociation entre locuteur et énonciateur décrite par Oswald Ducrot³⁴¹, le narrateur prenant ironiquement ses distances avec l'énonciateur supposé caractériser paradoxalement le personnage. L'énoncé apporte ici avec lui, selon Ducrot, une qualification de son énonciation qui constitue le sens de l'énoncé. Nous allons décrire quelles images de l'énonciation sont véhiculées à travers cet énoncé et de ce fait en complètent et en établissent le sens. Dans ce passage, le personnage de Staline n'est pas nommé mais rendu reconnaissable à ses attributs physiques et vestimentaires les plus caractéristiques : sa moustache, sa coiffure, son sourire et sa casquette tous qualifiés de manière paradoxale. Alors qu'on attendrait des caractérisants qui correspondraient au potentat sanguinaire, on trouve des adjectifs qui qualifient les substantifs de manière à adoucir l'apparence du personnage « à la moustache et au sourire bonhommes » ou un complément qui en souligne l'apparente quiétude « casquette de retraité ». Ces caractérisants selon la théorie polyphonique d'Oswald Ducrot sont attribuables à un énonciateur distinct du locuteur. Ici, le narrateur qui décrit le personnage comme un sanguinaire potentat se distancie en s'en moquant de l'énonciateur crédule et insouciant – contemporain de « S. » – qui se laisse duper par les apparences où le lecteur peut reconnaître la voix des participants à la soirée. L'énonciation polyphonique ici décelable par la caractérisation

³³⁹ Cf. infra, p. 176-177.

³⁴⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minit, p.341. La Pléiade, tome 1, p. 1151.

³⁴¹ Oswald Ducrot, *le dire et le dit*, Les Editions de Minit, Paris, 1984, p.174.

paradoxe du dictateur est partie prenante du sens de l'énoncé et le constitue. De même dans le passage cité supra, p. 163, l'incongruité du comportement de « de Reixach » permettait de percevoir la dissociation entre locuteur et énonciateur, le narrateur prenant ses distances avec le personnage dont il présente le ridicule de la posture « aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défiler au 14 Juillet » en décalage complet avec la situation de la débâcle, et dont il fait entendre les pensées, laissant entendre la voix de la classe dominante et des mondains dont il serait un représentant, énonciateur vis-à-vis duquel le locuteur, ici le narrateur, prend ses distances.

Aux trois documents déjà cités qui préfigurent notre fragment des pages 332-345 s'ajoute un quatrième document dactylographié non daté, présent dans le manuscrit déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet :

Mais, au-dessus et jaillissant d'un confus brouhaha de voix, s'élevait ici et là de ces rires affectés ou de ces cris joyeux et exagérés (volontairement exagérés) de femmes qui manifestent le plaisir (ou la fausse surprise) de se retrouver, appuyant ces manifestations d'embrassades elles aussi exagérément démonstratives. Quant aux hommes sauf quelques acteurs ou quelques figures du monde du spectacle, bruyants et agités, ils observaient le comportement à la fois trop cordial et trop réservé qui convient aux personnages plus ou moins connus, comme autant de membres d'une société secrète, fermée aux gens ordinaires, et qui condescendait non pas seulement à descendre de quelque piédestal mais encore à feindre de considérer comme un égal le premier venu (à vrai dire, il n'y avait là, à l'exception de S, aucun premier venu) mais encore les autres membres de cette société secrète à l'égard desquels, chacun dans sa branche, nourrissait le plus souvent un incommensurable dédain ou même une incommensurable aversion. Quoique se tenant dans un vaste salon luxueusement meublé et dont les fenêtres donnaient sur les quais de la Seine, il émanait de cette réunion de gens, de ce brouhaha, de ces voix ou de ces rires aigus des femmes, de ces mines gourmées ou de cette bonhomie trop manifeste, quelque chose de bizarre, d'insolite qui tenait sans doute d'une part à cette inquiétude que dissimule un trop évident contentement de soi, et d'autre part, du côté des femmes, épouses, filles ou maîtresse des célébrités ou des demi-célébrités réunies dans le luxueux salon on ne savait quoi d'ancillaire, aussi bien si, comme la maîtresse de maison, ce luxe ne tenait qu'à sa qualité d'héritière d'un nom connu dans le

« grand nom », [en note dans la marge] monde des marchands de tableaux que, comme celles qui [y] étaient reçues là, au titre de compagnes de lit, légitimes ou non, de l'un des invités qui, par

commodité apparemment <comme cela arrive souvent aux artistes> y avaient fait entrer la fille ou la nièce de sa cuisinière, toutes (filles, nièces, épouses ou maîtresses, faisant naïvement montre, en même temps que de leurs rangs de perles et leurs robes de coûteux jersey de la même incroyable volubilité ; et la même invariable avidité et du même secret égarement, de sorte que s'expliquaient les réflexes qui, en cette période de guerre finissante présidaient à la sélection d'une certaine société où l'on ne permettrait qu'à condition d'être très riche ou poète, de manger au marché noir et de cotiser au Parti communiste³⁴²

Si nous revenons aux différentes réécritures de l'allusion aux idées progressistes convenues des participants à la soirée, on peut noter une évolution qui mène au portrait ironique de la version finale partant de brèves notations ou de commentaires narratifs dans les premiers états du texte.

Si le feuillet 16 laisse entendre la voix d'un possible énonciateur distinct du narrateur à travers l'expression « Billancourt » accolée à « bordel de luxe », il n'en va pas de même de « cotiser au Parti communiste » de la fin du dactylogramme qui semble plutôt insérée dans un commentaire explicatif attribué au narrateur sans véritable phénomène de polyphonie énonciative.

Cette allusion à l'adhésion aux idées du parti communiste caractéristique de la « caste »³⁴³, objet du jugement du narrateur, insérée dans le dactylogramme non daté, est probablement antérieure aux versions qui préfèrent une énonciation polyphonique plus allusive et indirecte que le commentaire qui pourrait être assimilable à un commentaire d'auteur. Dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, on voit le plus souvent les tours indirects tels les phénomènes de polyphonie et notamment l'emploi de l'ironie suppléer au commentaire du narrateur qui pourrait revêtir un caractère moralisateur voire didactique.

Au dactylogramme que nous venons de citer, semble correspondre un feuillet classé sous le numéro 90 daté du 26 juillet 1992. Celui-ci, bien qu'ayant sans doute précédé la version dactylographiée est paradoxalement plus proche sous sa forme resserrée de la version définitive du roman :

³⁴² Feuillet 19/499, SMN Ms 18, non daté.

³⁴³ Cf. supra, p. 179.

PARCOURS (scénario)

Vers la fin du mois de juin elle l'amène avec elle assister à la première lecture de la pièce de Picasso intitulée « Le Désir attrapé par la queue » Il entrera dans le vaste salon d'un appartement situé sur le quai des Grands Augustins (vérifier)

Le brouhaha feutré des Rire ou éclat de voix

Trop fort (~~agressif, voulu ?~~) et cette atmosphère ~~vaguement~~

Equivoque ou calculé ?

Complexe

Vaguement canaille

Ou

~~Qui~~ semblent sécréter, autour <d'eux les> plus célèbres ou très (trop riches. Comme secte, quelque société secrète. Affectation de simplicité – ou même de vulgarité

Parade quelque chose d'ancillaire aussi (femmes ou maîtresses

comme des odeurs de lits, de draps

comme si d'un côté ; ceux qui se trouvaient là par leur talent ou leur mérite

d'une manière ou d'une autre à la célébrité tenaient à marquer

leur promotion

soit par un excès voulu de vulgarité : soit

(~~au contraire~~) par un excès contraire de réserve

et de l'autre ceux qui ne devaient d'être là qu'à leur

richesse leur ~~pouvoir~~ affectaient une bonhomie ou parfois même une grossièreté elle aussi forcées.

« Grâce à Dieu nous sommes encore ici quelques-uns à ne rien devoir au talent ni au mérite »

(membre du Jockey club)

L'ambiance générale étant (ait) toutefois à une

Bienséance

Le ton général était toutefois

S'établissant

Ds l'ensemble

Les deux groupesexcès de cordialité

Bienséance canaille

simplicité

[complicité]

Bonhomie

Vers la fin du mois de juin, elle l'amène avec elle assister à la première lecture de la pièce de Picasso intitulée ' Le désir attrapé par la queue)

Il entrera dans le vaste salon d'un appartement
Situé ~~sur le Quai des Grands Augustins~~ (vérifier)
Déjà plein de monde. Le brouhaha des conversations. Rires de femmes parfois ou exclamations
éclats de voix
Aiguës ou trop fortes (involontaires calculées ?) et
Sous le vernis de la bienséance, cette atmosphère équivoque,
Complice, vaguement canaille [de satisfaction et de fatalité mêlées] que semblent dégager
autour d'eux les gens célèbres ou très riches

Affectation de simplicité ou de grossièreté voulue. Quelque
chose d'ancillaire aussi (femmes ou maîtresses comme une odeur de lits [de coucheries] Comme si
d'un côté
Ceux parvenus d'une manière ou d'une autre à la
célébrité au succès, tenaient à marquer leur promotion
soit par un excès contraire de réserve, de retenue,
– de l'autre, ceux qui ne devaient d'être là qu'à
leur richesse, affectant comme pour se mettre au niveau, une bonhomie ou une simplicité –
ou parfois même une ~~gross~~ vulgarité ~~voulue~~
elles aussi forcées. L'ambiance générale toutefois
à une bienséance mondaine Comme un îlot
, insolite dans ce Paris au sein d'un monde en guerre, un corps étranger

Il observa avec étonnement

CASTE³⁴⁴

Les commentaires proliférants, tels :

aussi (femmes ou maîtresses
comme des odeurs de lits, de draps
comme si d'un côté ; ceux qui se trouvaient là par leur talent ou leur mérite³⁴⁵ ;

dignes des commentaires d'un narrateur balzacien, disparaîtront complètement
dans la version imprimée finale remplacés par quelques syntagmes nominaux, déjà
lisibles dans les premiers états des brouillons comme la « bienséance mondaine » que

³⁴⁴ Feuillet 90/499, SMN, Ms 18.

³⁴⁵ Ibid. Cf. supra, p. 178.

l'on retrouve dans le roman : « cette espèce de volière bienséante et feutrée, les éclats de voix bienséants »³⁴⁶ métamorphosée et transposée sous la forme d'expansions adjectivales. Les réécritures chez Simon semblent obéir à un double mouvement, tantôt condensation, tantôt expansion, que nous retrouverons dans le cadre de notre analyse compositionnelle.

Si le point de vue repérable dans le manuscrit est changeant, s'il peut paraître balzacien dans certains états du texte, pour se retrouver allégé des nombreux et longs commentaires dans d'autres, il n'en demeure pas moins toujours porteur d'une forte charge axiologique. En témoigne le terme « CASTE », écrit en majuscule, qui clôt le feuillet « 90 » et qui peut, par sa simple énonciation, condenser toute la charge contenue dans notre fragment. De plus, comme nous l'avons écrit supra, le commentaire qui appartient en premier lieu au narrateur, outre qu'il peut passer par le filtre de phénomènes de condensation, peut subir des transformations relevant de phénomènes polyphoniques.

Reportons-nous au passage du roman qui reprend les premiers états descriptifs et commentatifs relatifs aux participants à la soirée chez les Leiris :

[...] un salon, un espace douillet, luxueux même, au centre de cette ville transformée en caserne, en prison), et réunis à l'intérieur d'un discret brouhaha mondain troué de légers rires, mondains aussi, non pas des conjurés aux vêtements et aux mines de réprouvés mais, au sein de vagues et subtils effluves de coûteux parfums, des hommes et des femmes aux vêtements coûteux eux aussi [...] simplement cossus parce qu'il était dans leur nature de l'être, comme il était dans la nature de leurs compagnes d'être parfumées et habillées de robes coûteuses³⁴⁷.

On peut y déceler les traces du narrateur des différents états du texte comme autant d'énonciateurs qui laisseraient transparaître leur voix dans la version définitive ainsi que celles des énonciateurs seconds qui laissent déjà entendre leur voix dans les états premiers, comme la voix de ce membre du Jockey-Club que l'on retrouve telle une citation ou une note documentaire insérée à l'intérieur du brouillon du feuillet 90 :

³⁴⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.341. La Pléiade, tome 1, p. 1151.

³⁴⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 338-339. La Pléiade, tome 1, p. 1149.

« Grâce à Dieu nous sommes encore ici quelques-uns à ne rien devoir au talent ni au mérite »
(membre du Jockey club).³⁴⁸

Cette voix s'inscrira, bien qu'imperceptible, parmi le « brouhaha mondain » dans l'énoncé définitif. De même, on peut déceler des échos de la voix du narrateur des feuillets 15, 16 et 90, voire du dactylogramme, à travers le commentaire explicatif condensé de la fin de notre citation et les « coûteux parfums » qui résument à eux seuls les jugements portés dans les états antérieurs à l'encontre des convives de la soirée littéraire. Cette polyphonie est génétiquement inscrite en filigrane dans la version définitive comme autant de voix d'énonciateurs fantômes qui à leur tour creusent l'épaisseur du point de vue de chaque roman.

e – Les co-énonciateurs simoniens

A l'instar des énonciateurs fantômes que nous venons de mentionner, les fragments fantômes, fragments présents dans les brouillons mais disparus dans la version définitive n'inscrivent-ils pas tout autant des énonciateurs effacés dont on pourrait retrouver la trace dans les énoncés de la version imprimée ?

Il est des co-énonciateurs particulièrement présents dans la narration simonienne dont la voix, le plus souvent effacée, n'en transparaît pas moins dans l'œuvre tout entière.

Ces co-énonciateurs qui parfois affleurent dans les épigraphes des romans sont le plus souvent apparus dans des notes, voire des ébauches de fragments, dans les premiers brouillons. A l'œuvre dans l'avant-texte, effacés, voire disparus de l'état définitif, ces fantômes n'en demeurent pas moins présents, tels des énonciateurs discrets dont la voix se fait entendre selon une conception polyphonique de la narration.

³⁴⁸ Feuillet 90/499, SMN, Ms 18.

Nous pensons tout particulièrement aux écrivains, tels Dostoïevski ou Proust, souvent convoqués comme modèles mais aussi aux anti-modèles comme Stendhal, si présents dans l'avant-texte.

C'est le plus souvent à l'encontre de la pruderie du narrateur stendhalien dénoncée dans certaines notes préparatoires et certains fragments fantômes que se définit le narrateur simonien dans les fragments dont l'érotisme est manifeste.

Ainsi, dès le premier feuillet du manuscrit du *Jardin des Plantes* on peut lire :

Stendhal *Le Rouge et le noir*

Lecture qui laisse perplexe on est tout à coup surpris d'apprendre que Mathilde de La Môle se trouve enceinte.

Quand a-t-il couché avec elle ???

Il est vrai qu'à un moment elle lui dit qu'il est « son mari ». Mais tout cela est tellement escamoté derrière un discours de subtile analyse psychologique qu'on se demande quand les personnages ont-ils le temps de faire l'amour, ni même si cela les intéresse ou seulement les manœuvres de séduction

A [illisible] plus explicite en ce qui concerne Mme de Rénal « nous dirons selon la formule, qu'après ça elle n'avait plus rien à lui refuser »... Quant à savoir comment ces femmes [illisible] ou orgueilleuses firent [...] Tout cela est sec, comme le style. Nulle part la moindre sensualité.

Les beaux paysages comme les jolies femmes sont « charmants » « émeuvent le cœur » (ou l'âme). C'est peu voilà tout.

Au plus elles ont la taille bien faite (la taille, les hanches, les reins, le cul ? On ne saura jamais.

Sade et des images érotiques de cette époque

Se rappeler qu'en Angleterre, à l' époque victorienne il était défendu de servir un poulet rôti « troussé » allusion trop évidente à une femme aux cuisses [illisible] pour offrir son con.

Serait amusant d'illustrer Stendhal par des reproductions de dessins ou de gravures érotiques de l'époque ou d'essayer d'ajuster en description les coïts de Julien et de Mme de Rénal ou de Mathilde en se servant de son style ce qui apparaît proprement impossible.³⁴⁹

Claude Simon, dans de nombreux romans, et particulièrement dans celui qui correspond à cette note, s'essaiera à ces descriptions de coïts, bien sûr sans se servir du style de Stendhal. Bien au contraire, le narrateur simonien s'inscrira en faux face au narrateur stendhalien qui transparaît en creux dans ces scènes comme énonciateur

³⁴⁹ Feuillet 1/499, SMN Ms 18.

inachevé, en partie absent du texte imprimé. Présent dans la dénonciation explicite de l'avant-texte, il ne reste néanmoins le plus souvent qu'implicitement présent dans la version finale du *Jardin des Plantes* qui feint de l'esquiver.

Stendhal fait une apparition furtive dans un fragment au caractère énigmatique pour qui ne connaît pas l'avant-texte du *Jardin des Plantes*. Après une citation de deux lignes de *Lucien Leuwen*, le narrateur du roman de Claude Simon cite une note du manuscrit du roman de Stendhal : « Le lecteur qui connaît les lieux lira : assise sur les genoux de Leuwen qui avait la main je ne sais où et allait la br... Faire comprendre : avait sur ses genoux. »³⁵⁰ ; tout de suite suivie d'un fragment d'une demi ligne « Sauf la pornographie » qui renvoie aux mêmes mots prononcés par l'orateur à « la tache de vin sur le crâne » emblématiques de l'autocensure des écrivains soviétiques dans le roman. Le lecteur perspicace peut à partir de ces deux fragments inférer le sens de l'énoncé qui prend en compte l'énonciation stendhalienne comme contre modèle envers lequel le locuteur, ici le narrateur du *Jardin des Plantes*, prend ses distances. Nous sommes ici face à un tour que l'on peut qualifier d'ironique selon les termes de Ducrot³⁵¹. Le jugement porté sur le style de Stendhal, s'il est allusif dans le *Jardin des Plantes* n'en est pas moins transparent. Le brouillon préparatoire du roman est à cet égard éclairant :

Si Sade écrit en entier le mot branler au lieu de br..., comme le fait Stendhal, pas plus qu'on ne sait comment est faite Raimonde, son visage, la couleur des poils de son pubis par exemple « dans lesquels remuent les doigts de Lucien Leuwen » ou les formes et la couleur de ses mamelons on ne connaît ou ne voit celles des parties³⁵²

Que ce soit dans son texte mais aussi a fortiori dans ses notes préparatoires, Stendhal se contente de sous-entendre sans faire le choix de nommer ni de décrire, substituant l'ellipse à la scène érotique. La citation de la note avec l'escamotage du mot que l'auteur de *Lucien Leuwen* n'ose même pas écrire en entier dans un brouillon de travail, écrit à caractère privé, est particulièrement significative. Le jugement critique émis de façon indirecte ne fait que renforcer la présence de l'énigmatique anti-modèle.

³⁵⁰ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit., p. 44. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.931.

³⁵¹ Oswald Ducrot, *le dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, p.174.

³⁵² Feuillet 24/499, 25 juin 1991, SMN, Ms 18.

Ici, la critique sur le dire de Stendhal est révélatrice de ce que doit être la narration simonienne.

Si le contre modèle est le plus souvent présent en filigrane dans le texte imprimé du *Jardin des Plantes*, les modèles Proust et Dostoïevski y seront plus présents à travers des citations et des commentaires de la *Recherche* et des *Possédés*. Deux fragments du *Jardin des Plantes* mentionnent Chatov et Kirilov, personnages des *Possédés* que la critique dostoïevskienne rapproche le plus souvent de Dostoïevski. Dans ces deux fragments, le premier, page 57³⁵³ et le troisième page 69³⁵⁴, les deux personnages sont évoqués dans le cadre de passages relatant un voyage aux Etats-Unis. L'évocation du cadre spatial semble déclencher l'association avec les personnages dostoïevskiens qui s'y sont rendus dans la fiction, alors que le narrateur imagine leur présence dans le décor décrit, tel cette cité fantôme des Montagnes Rocheuses :

Peut-être Chatov et Kirilov travaillèrent-ils aussi dans une de ces mines d'or dont on peut voir aujourd'hui les installations désaffectées dans les Montagnes Rocheuses, entourées de ces petites agglomérations en ruines que l'on appelle des Ghost Cities.³⁵⁵

Les fantômes des personnages dostoïevskiens, de même que l'auteur des *Possédés*, semblent hanter le narrateur simonien, tels les deux personnages dont il imagine la présence dans un décor évocateur. Ce n'est pas un hasard s'ils apparaissent dans le cadre d'une description, tant cette composante narrative est associée à l'auteur russe. Un fragment du *Jardin des Plantes* se consacre d'ailleurs totalement à cette question sous la forme d'une défense et illustration, où la citation de la description de l'appartement de l'usurière de *Crime et Châtiment* illustre le propos tenu par le narrateur :

« L'auteur nous refile ses cartes postales » : Breton exaspéré par la description que fait Dostoïevski du logement de l'usurière : « la petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune ; ses fenêtres avaient des rideaux de mousseline ; des pots de géraniums en garnissaient les embrasures ; le soleil couchant l'illuminait à cet instant. Le mobilier très vieux, en bois clair, était composé d'un divan à l'immense dossier recourbé, d'une table ovale placée

³⁵³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 57. La Pléiade, tome 1, p. 941.

³⁵⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 69. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.949-950.

³⁵⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 69. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.949-950.

devant le divan, d'une table de toilette garnie d'une glace, de chaises adossées au mur et de deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau, dans les mains, c'était tout. » De son côté, Montherlant déclare que lorsque dans un roman il arrive à une description, il « tourne la page ».³⁵⁶

On retrouve à nouveau l'ironie du narrateur simonien qui, tout en citant Breton et Montherlant, prend ses distances avec leur propos et cite longuement Dostoïevski dont il partage le point de vue, nouvel exemple de polyphonie où les voix discordantes en présence sont clairement identifiables. Aux détracteurs de la description, le narrateur simonien oppose une description célèbre que la plupart des lecteurs auront su apprécier à sa juste valeur. Celle-ci invalide et tourne en ridicule par sa seule présence les formules à l'emporte-pièce des tenants de l'action narrative. Nos citations seront suivies dans le même fragment par un commentaire du narrateur qui par le biais du discours indirect continue à disqualifier ironiquement le point de vue divergent des deux détracteurs.

Le troisième fragment du *Jardin des Plantes*, qui met à nouveau en scène des personnages des *Possédés*, peut être aussi lu dans comme défense et illustration de la description mais cette fois-ci portée par leur discours :

Kirilov : ...Avez-vous vu une feuille, une feuille d'arbre ?

Stavroguine : Certainement.

Kirilov : J'en vis une dernièrement, jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris. Le vent la chassait. Quand j'avais dix ans, l'hiver, je fermais exprès les yeux et me représentais une feuille verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil. J'ouvrais les yeux et ne croyais pas à la réalité. Ce que j'avais vu était trop beau. Et je fermais de nouveau les yeux.

Stavroguine : C'est une allégorie ?

Kirilov : Non... pourquoi ? Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement. Une feuille, c'est bien. Tout est bien.³⁵⁷

Le discours tenu par Kirilov sur le monde tel qu'il le contemple vaut pour ce qu'il est tout simplement et non pour ce qu'il signifie. Ce dialogue entre parfaitement en résonance avec le point de vue du narrateur descripteur simonien qui décrit les choses

³⁵⁶ *Ibid.*, Minuit, p. 253. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1086.

³⁵⁷ *Ibid.*, Minuit, p.60. La Pléiade, tome 1, p. 943.

telles qu'elles sont ou telles qu'il se les rappelle, voire telles qu'il s'imagine les voir ou se les rappeler. Les personnages de Dostoïevski se prêtent particulièrement à véhiculer les conceptions scripturales de Claude Simon, pour qui le roman n'a aucune visée édifiante. Le personnage dostoïevskien qui n'est vecteur d'aucune morale à illustrer a toute la sympathie de Claude Simon. En témoignent les brouillons préparatoires du *Jardin des Plantes* :

L'une des raisons qui font agir les personnages et Dostoïevski est aussi cette ~~volonté~~-obsession de transgresser <ou de se dresser contre> l'ordre établi, <de défier Dieu> que ce soit par le crime ou quelque agression sexuelle comme le viol des petites filles, mais couché sur son canapé dans une chambre aux meubles de bois jaune et tourné vers le mur Raskolnikov contemple longuement les petites fleurs qui couvrent le papier peint dont les murs de sa chambre sont tapissés. Il le contemple avec une telle intensité qu'il remarque qu'elle est figurée à l'aide de petites [illisible] verticales d'un ocre gris et laid [...]

Contrairement à Balzac ces descriptions n'ont pas pour fonction de rendre plus crédible [...] plus concrètes quelque fable ou quelque enseignement

Aucune moralité ne ressort d'aucun roman de Dostoïevski.³⁵⁸

Si bien évidemment, il ne partage pas la nature des passions des personnages, l'écrivain partage bien cette volonté de transgresser par son écriture un ordre établi et surtout de transgresser cette habitude par trop partagée d'écrire pour démonter, pour tenir des discours édifiants, ce à quoi échappent d'évidence les romans de Dostoïevski.

Un autre fragment du *Jardin des Plantes* page 276 fait référence aux traits partagés entre les principaux personnages dostoïevskiens et son personnage central, le capitaine de Reixach de *La Route des Flandres*, le colonel de *l'Acacia* ou des autres romans.

« S. » en réponse au journaliste qui l'interviewe fait remarquer que son colonel partage avec les personnages des fictions de Dostoïevski une même préoccupation, la peur du ridicule :

Parce que la pire des choses qu'un homme puisse supporter, c'est le ridicule : ce n'est pas parce que Sonia le persuade d'expier que Raskolnikov va se dénoncer, mais plutôt parce qu'il finit par

³⁵⁸ Feuillet daté du 8 juin 1991 (non numéroté correspondrait au 24/499), SMN, Ms 18.

comprendre qu'aux yeux de Porphyre il est parfaitement ridicule. Après avoir patiemment lu toute sa complaisante confession relatant l'histoire de la petite fille violée et poussée au suicide, Tikhone demande d'une voix douce à Stavroguine s'il ne craint pas le ridicule et l'on peut penser que cette question n'est pas pour rien dans la décision de Stavroguine d'aller se pendre.³⁵⁹

La peur du ridicule conduit de Reixach au suicide comme cette même crainte conduit Stavroguine à se pendre et Raskolnikov à se dénoncer. Dans l'un comme dans les autres cas, le geste qui porte le personnage à se perdre n'est porteur d'aucune visée édifiante, le suicide ou la perte de chacun d'eux n'est porteur d'aucun symbole, il n'a aucune portée morale. Il ne concernerait, selon l'hypothèse du narrateur, que l'égo du personnage.

Dostoïevski, énonciateur discret dans le roman de Claude Simon est à l'origine de fragments présents dans l'avant-texte et totalement disparus dans le texte édité, en attestent les brouillons et les différents plans intermédiaires qui y font référence.

Le manuscrit du *Jardin des Plantes* contient un feuillet daté du 5 juin 1994, soit environ trois ans avant la première publication du roman, qui fait particulièrement apparaître l'importance de Dostoïevski dans les brouillons préparatoires :

Les Jardins Publics

Principaux thèmes (lère IIIe partie)

Vert foncé Frounzé / Moscou

Rose E

Mauve tuberculose

Bleu Stanislas

Vert pâle Novelli

Marron foncé Mère

Marron clair journaliste / guerre

Noir (crayon) Stalag IV = prisonnier Rance Bordeaux

Vert noir affaire Carmen

Orange Egypte

Rouge Dostoïevski

Vert foncé Jardin des Plantes

³⁵⁹ *Le Jardin des Plantes*, p. 276. Gallimard, bibliothèque de la Pléiade tome 1, Paris, 2006, p.1103.

Claude Simon, selon une modalité déjà rencontrée dans les avant-textes de ses précédents romans³⁶¹ attribue une couleur à chacun des thèmes récurrents dans son roman afin de pouvoir, lors de l'établissement du plan de montage, en maîtriser la périodicité. Sur le brouillon daté du 5 juin 1994, la couleur rouge est attribuée à Dostoïevski, qui, en conséquence, dans l'esprit de l'auteur constitue à lui seul un thème récurrent qui doit trouver sa place dans la composition du roman. Si les fragments concernant Dostoïevski se trouvent bien dans les parties I et III de la version imprimée, on peut cependant y remarquer leur rareté. Cinq occurrences se trouvent dans la première partie. Outre les occurrences déjà citées : p.57, présence de Chatov et Kirilov dans l'Illinois, p.60, dialogue Kirilov/Stavroguine, et p. 69, Chatov et Kirilov dans les Montagnes Rocheuses, on trouve deux autres fragments : l'un très court p. 150, relatif à la sensualité de Dostoïevski et son rapport à Dieu, l'autre faisant référence à la vision du Christ d'Holbein par Dostoïevski au musée de Dresde. A ces occurrences, il convient d'ajouter l'exergue de la première partie, citation de Dostoïevski, d'autant plus importante qu'elle figure juste après celle qui introduit le roman, une citation de Montaigne qui renvoie à la composition du texte dans son entier. Pour la troisième partie, on retrouve les deux occurrences citées supra : le fragment de la p. 252 convoquant Breton et Montherlant au sujet de la description, le fragment de la p. 276 qui fait référence au ridicule ressenti par les personnages de Dostoïevski. A ces occurrences s'ajoute une référence au goût pour le jeu de l'auteur qui transparait dans *Le Joueur* ainsi qu'une référence au simulacre d'exécution de Dostoïevski que le narrateur du *Jardin des Plantes* rapproche de l'expérience de « S. » pendant la campagne des Flandres. Ajoutons que Proust, bien que très présent dans la première partie – avec huit fragments comprenant des commentaires ou des citations le concernant – ne se voit pas attribuer de couleur thème sur notre brouillon en date du 5 juin 1994. Ceci renforce encore l'empreinte de Dostoïevski particulièrement présent dans l'avant-texte dès le début de la conception du roman. Outre l'attribution d'une couleur-thème lors de la conception du roman, les brouillons préparatoires à partir de

³⁶⁰ Feuillet 329/499, 5 juin 1994, SMN, Ms 18.

³⁶¹ Cf. plan de montage de *La Route des Flandres*, infra, p. 219.

1991 et les plans de montage successifs jusqu'en 1997 attestent de l'importance de la présence de la voix de Dostoïevski dans *Le Jardin des Plantes*. De ces brouillons, seuls les huit fragments et l'exergue mentionnés supra citent et commentent l'œuvre de l'auteur russe. Nous allons cependant examiner plus précisément dans quelle mesure la présence de la voix de cet énonciateur discret dans le roman de Claude Simon est plus prégnante qu'il n'y paraît.

f - « la vieille femme éléphant », ersatz dostoïevskien

Une première mention de Dostoïevski apparaît dans le manuscrit du *Jardin des Plantes* sur le feuillet 18 en date du 26 mai 1991, cette mention figure au bas du feuillet, intégrée à un sous-plan d'une des parties qui n'est pas précisée :

- Suite page à page 64 tapée
- 26 mai 1) prisonnier Gamelin
- « 24 mai » 4)
- 25 mai 2) Chicago
- 25 mai 3) Colonel. Cenny. R...
- 5) Le camp de prisonniers
- 6) second reproche
- 7) le camp de prisonniers (déception)
- 8) Dostoïevski de la mort → érotique petites filles³⁶²

L'auteur russe apparaît à nouveau dans le manuscrit le 19 juin de la même année sur le feuillet 21 à la suite d'un brouillon de fragment qui décrit une « femme éléphant » que croise le narrateur dans l'escalier et dont on retrouve la trace dans la version imprimée dans la troisième partie pages 223-224³⁶³, dans la quatrième partie pages 360-362³⁶⁴ et dans le projet de plans d'un film à la fin du roman, trois fragments pages 374 et 375³⁶⁵. On peut remarquer que le dernier plan mettant en scène « la femme

³⁶² Feuillet 18, SMN, Ms 18, 26 mai 1991.

³⁶³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 223-224. La Pléiade, p. 1063-1065.

³⁶⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 360-362. La Pléiade, p. 1165-1166.

³⁶⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 374 et 375. La Pléiade, p.1175 et 1176.

éléphant » dans le roman sera suivi du mot « FIN » pour d'ores et déjà en souligner l'importance.

Par la porte ouverte, on apercevait au-delà du petit vestibule au plancher nu et gris, la pièce où elle avait coutume de se tenir monumentale et immobile devant une table recouverte d'une toile cirée décorée de fleurs rouges sur un fond jaunâtre. Le sol de la pièce était protégé par un linoléum imitant un caillebotis. Il y avait une glace aussi dans le vestibule, aux bords [biseautés] <encadrée> par des (illisible) qui faisaient partie d'un de ces meubles en bois marron de style Renaissance pourvu de demi-cercles en bronze doré et d'un bac en métal pour déposer des parapluies. Elle avait maintenant donné en gérance le petit café dont elle était propriétaire situé au bas de l'immeuble et où elle avec son mari elle s'était tenue pendant plus de cinquante ans debout derrière le zinc, servant à boire à cette clientèle de quartier composée d'ouvriers, peintres ou maçons, d'employés du gaz, d'artisans voisins et de ces habitués au statut social ~~retraités~~ ~~petits rentiers~~ que l'on voit dans ces endroits accoudés au comptoir, rallumant sans cesse un mégot mouillé de salive et aux interminables discussions ponctuées de bruyants et de brefs éclats de voix. Les gens du quartier prétendaient qu'elle avait économisé des millions. Elle ne se plaignait jamais. Disait qu'elle se portait bien³⁶⁶

Elle empêchait la femme qui venait lui faire son ménage de jeter à la poubelle une incroyable accumulation de sacs en papier ou en matière plastique

A la fin on cessa de croiser dans l'escalier la vieille femme au corps d'une monstrueuse obésité. Elle ne sortait plus de son appartement ~~glacial l'hiver~~ où l'hiver stagnait un air ... et glacé et où elle se mouvait

Une chaise qu'elle traînait sous elle

Un jour elle tomba.

Son poids l'empêcha de se relever. Elle rampa alors sur le sol jusqu'à sa porte d'entrée dont elle réussit à ouvrir le loquet et la femme qui venait faire son ménage la trouva ainsi le matin, couchée à même le sol derrière la porte dont elle bloquait le battant.

Elle ne dit pas combien de temps elle était restée ainsi. Elle ne se plaignait jamais « prétendait qu'elle se portait très bien ». Sa terreur était qu'on l'emmène à l'hôpital.

Des locataires parlaient d'appeler une ambulance, les pompiers, mais l'un d'eux dit que ce serait un assassinat.

↓

³⁶⁶ L'ensemble est barré d'une croix, rature d'utilisation, avec la mention « tapé ».

Anne-Lise Blanc qui commente la présence de ce personnage dans son article le « Jardin zoologique du *Jardin des Plantes* »³⁶⁸, remarque avec justesse le lien que le personnage entretient avec son double masculin dans le roman, l'oncle « pachydermique »³⁶⁹ du narrateur qui lui annonce la mort de sa mère alors qu'il était adolescent. Mais au-delà du double masculin repérable dans le roman, ce que l'analyse de l'avant-texte révèle, c'est le lien étroit qu'il entretient avec plusieurs personnages féminins de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski.

« Suite : Dostoïevski l'usurière (escalier) » du feuillet 21 nous le rappelle avec force. Si la description du brouillon nous rappelle étrangement celle de la chambre de l'usurière citée par Breton en tant qu'exemple de carte postale romanesque et reprise par Simon qui la revendique page 253 dans *Le Jardin des Plantes*³⁷⁰, elle nous rappelle aussi un passage précédent du roman de Dostoïevski :

Le jeune homme franchit le seuil et pénétra dans une antichambre obscure coupée par une cloison derrière laquelle se trouvait une petite cuisine³⁷¹

On peut remarquer que la situation du visiteur de l'usurière est assez proche de celle du voisin de « la femme éléphant » dans le brouillon de Claude Simon : le premier, s'il franchit le seuil de l'appartement, aperçoit un espace intermédiaire, une « antichambre » où se tient dans un premier temps le personnage féminin quand le second aperçoit tout d'abord un petit vestibule avant d'apercevoir la pièce où se tient la femme « devant une table recouverte d'une toile cirée décorée de fleurs rouges sur un fond jaunâtre ». Cette description nous rappelle les couleurs de la pièce décrite par Dostoïevski, le papier jaune de la tapisserie et les géraniums. La description faite en deux temps chez Dostoïevski est condensée chez Simon. Si l'intention du voisin de la « femme éléphant » n'a rien à voir avec celle de Raskolnikov, le point de vue narratif

³⁶⁷ Feuillet 21, SMN, Ms 18, 19 juin 1991.

³⁶⁸ Anne-Lise Blanc, « Jardin zoologique du *Jardin des Plantes* », *Littératures* n°40, 1999, Presses Universitaires du Mirail.

³⁶⁹ Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.226. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1066.

³⁷⁰ *Ibid.*, Minuit, p., 253. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1086.

³⁷¹ Fedor Dostoïevski *Crime et Châtiment*, Le livre de Poche, Paris, 1972, traduction Elisabeth Guertik, p. 12.

dans les deux romans est extrêmement proche, perception et pensée sont également mêlées dans les deux cas. Sous le focalisé de la scène décrite dans *Le Jardin des Plantes*, transparait celui de la description dostoïevskienne. On trouve une glace dans la pièce de l'usurière, dans le vestibule chez Simon : chez ce dernier la glace fait partie d'un meuble en bois marron, quand celle de la prêteuse sur gage garnit une table de toilette « en bois clair ». Dans les deux cas, le point de vue focalisé sur le personnage est porteur de composantes axiologiques, le mobilier d'Alena Ivanovna est « composé d'un divan à l'immense dossier recourbé » où l'adjectif ne laisse pas de nous renvoyer au vertige et à la subjectivité du personnage quand le voisin de la « femme éléphant » chez Simon la perçoit et la juge « monumentale ». La perception du personnage narrateur simonien du brouillon s'accompagne d'une dimension cognitive lorsqu'il attribue un style Renaissance au meuble aperçu, quand le narrateur dostoïevskien qualifie de « sans valeur » les deux ou trois gravures qui représentent des demoiselles allemandes.

Comment ne pas être frappé par la coïncidence entre le « S. » personnage et figure du narrateur intradiégétique dans *Le Jardin des Plantes* : « En sortant, vers midi, S. a rencontré dans le vestibule la vieille dame éléphant qui habite au premier »³⁷² et cette même initiale placée dès l'incipit dans la première phrase de *Crime et Châtiment* :

Au début de juillet par une chaleur torride, un jeune homme sortit à la fin de la journée de la chambre qu'il occupait dans la ruelle S. et lentement d'un air indécis, se dirigea vers le pont K. Sa chambre se trouvait sous les combles d'une haute maison de cinq étages et ressemblait davantage à un placard qu'à un logis.

Dans l'escalier il avait réussi à éviter une rencontre avec sa logeuse. Celle-ci, qui lui louait une chambre avec pension et service, occupait elle-même un logement à l'étage en-dessous, et chaque fois qu'il sortait, il devait obligatoirement passer devant sa cuisine dont la porte était presque toujours ouverte sur l'escalier.³⁷³

Imaginons un point placé après « ruelle », la suppression du « et » après « S. » dans le texte de Dostoïevski et nous retrouvons « S. » qui de focalisé dans *Crime et Châtiment* devient focalisateur à l'instar du « S. » du *Jardin des Plantes*. Et le voilà dans l'escalier comme le « S. » de Simon, mais celui-ci ne croise pas sa logeuse qui habite « à

³⁷² Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minit, p. 360. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1165.

³⁷³ Fedor Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, Le livre de Poche, Paris, 1972, traduction Elisabeth Guertik, p.7.

l'étage en-dessous » mais sa voisine du dessous qu'il croise en descendant l'escalier. Et quand il se trouvera, dans le brouillon n° 21 du manuscrit du *Jardin des Plantes*, sur le seuil de l'appartement de sa voisine, ce ne sera pas pour repérer les lieux en vue d'assassiner une prêteuse sur gage, mais pour rendre visite à la voisine à propos de laquelle les gens du quartier « prétendaient qu'elle avait économisé des millions » et qu'un voisin dit que ce serait un assassinat d'appeler une ambulance ou les pompiers pour lui venir en aide. Toutes ces coïncidences, ces analogies possibles, mettent en relief les réminiscences de lectures qui semblent avoir présidé à l'écriture des fragments représentant la « vieille femme éléphant ». Notons que l'usurière de *Crime et Châtiment* est le plus souvent reprise par le syntagme « la vieille femme » par Dostoïevski. Il est important de relever que le fragment du brouillon 21 sera amené à disparaître de la version imprimée, bien que dactylographié, après avoir été mentionné dans les plans de montage successifs du *Jardin des Plantes* entre 1993 et 1997 et qu'il ne subsistera que sous une forme distante de la réminiscence dostoïevskienne. Ce fragment sera repris comme indiqué supra cinq fois dans le roman. Ersatz de la logeuse et de l'usurière, « la vieille femme éléphant » est celle que l'on croise dans l'escalier. Lorsqu'elle parvient dans le vestibule celui-ci n'est plus l'objet d'une description minutieuse, son physique rappelle plus un « scarabée », la réminiscence semble avoir subi à l'instar du personnage la métamorphose du temps. Cette métamorphose trouve selon nous son explication dans la modification du traitement du personnage au cours du processus rédactionnel.

Le fragment initialement prévu sous la forme rencontrée dans le feuillet 21 devait figurer selon les différents plans de montage avant le fragment de la page 252, à savoir la critique envers Breton et Montherlant, suivie d'une référence au discours de Stockholm de Simon sur le « sens » et de réflexions sur le roman illustrées par la citation de la description de la pièce de l'usurière. Si la description de la pièce dans laquelle se tient « la vieille femme au corps d'une monstrueuse obésité » avait été maintenue telle quelle à la place initialement prévue, le fragment et son personnage auraient été porteurs d'une visée édifiante, fût-elle de nature métatextuelle.

Dostoïevski n'en est que plus audible. Là où il pouvait participer à une leçon d'écriture par trop redondante, Claude Simon choisit de l'effacer. Ainsi, s'il disparaît, c'est pour être mieux entendu. La vieille dame éléphant du *Jardin des Plantes* n'illustre bien aucune fable ni même aucun discours sur le roman, Claude Simon nous « refile »

simplement le portrait d'une vieille dame qui ne représente en rien l'avarice, ne justifie aucun crime. Le rapprochement entre les deux descriptions aurait sans doute été trop évident, le décalque des descriptions des pièces jugé trop redondant en raison d'impératifs de qualité, périodicité, contrastes, similitudes. Ces raisons ont probablement amené Claude Simon à ne pas inclure le fragment du feuillet 21 dans la version imprimée en lui préférant un fragment moins allusif, probablement plus énigmatique, invitant à d'autres associations, d'autres lectures.

Notons que selon le plan initialement prévu, la temporalité aurait été très différente et le contraste verbotemporel aurait été tout autre. Le fragment au présent de l'indicatif de la 224-225 de la version imprimée se trouve intercalé entre un récit sommaire de la campagne des Flandres aux temps, du passé inscrit dans une interview donnée à un journaliste et une description à l'imparfait de la chapelle de Stanislas. Dans la version du brouillon initial, le fragment est aux temps du passé avec une alternance passé simple, imparfait, plus-que parfait. Selon les différents plans de montage initiaux ce fragment aurait précédé un fragment commençant par un commentaire au présent, suivi de la citation de la description de la pièce de l'usurière aux temps du passé. On le voit, des raisons d'ordre compositionnel viennent d'évidence compléter celles que nous venons d'énoncer, les raisons de « qualité », rythme, assonance, dissonance, périodicité, ayant toujours prévalu dans l'esprit de l'auteur sur tout autre raison. Que l'effacement de Dostoïevski relève plus d'un ordre esthétique que d'une éthique scripturale n'empêche en rien l'énonciateur occulté d'affirmer sa présence en creux dans le roman.

Nous le relevons³⁷⁴, Dostoïevski apparaît très tôt dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*. Dès 1991, il s'y trouve mentionné à plusieurs reprises.

Un élément biographique de la vie de l'auteur russe revient dans les plans de montage successifs et sous la forme d'une ébauche de fragment qui sera abandonné par la suite :

~~On a expliqué la fascination pour le crime qui semble habiter Dostoïevski peut bien sûr s'expliquer~~

On a expliqué la fascination pour le crime qui habite Dostoïevski par le drame familial de la mort de son père massacré par ses moujiks qui (avant ou après l'avoir tué ?) lui écrasent les testicules entre deux pierres. Non seulement cet homme était violent et brutal envers les serfs qui dépendaient de

³⁷⁴ Cf. supra, p. 189.

lui, mais d'une sensualité semble-t-il sans bornes puisque ~~ses assassins~~ l'un des griefs de ~~ses assassins~~

Motif de la révolte de ses assassins était le viol perpétré par lui sur deux fillettes tout juste nubiles³⁷⁵.

Cette ébauche de fragment qui fait référence à un événement ayant particulièrement affecté Fédor Dostoïevski et qui d'une certaine manière explique le lien entre sa sensualité réfrénée et son rapport à Dieu dans le roman – « Pourrait-on avancer que Dostoïevski sublime une sensualité qu'il ne peut réfréner en lui conférant la dimension d'un défi à Dieu »³⁷⁶ – entre en résonance avec ceux qui dans les brouillons théorisent l'impossibilité de tenir l'agissement des personnages pour exemplaire. Leurs agissements ne sont, pour Claude Simon, que l'expression d'une imagination issue de la personnalité de l'auteur, d'où l'impossibilité de tirer quelque leçon que ce soit du comportement d'un personnage de fiction, par essence tributaire des idées et des fantasmes de son créateur. Plusieurs projets de fragment précisant le point de vue de Simon sur la question et pris en charge par le narrateur viennent préciser l'ébauche de fragment du brouillon 22 cité supra qui n'a pas été repris dans la version imprimée.

Dans le discours qu'il prononça à Stockholm, S. essaye de dire qu'il ne voyait pas quelle leçon pratique on pouvait tirer d'un ouvrage du genre romanesque où, par définition, tous les faits <événements> de tous les personnages sont fictifs. C'est-à-dire de pures inventions de l'auteur. ~~Si les lecteurs~~ comme Breton ou Montherlant étaient tellement indisposés³⁷⁷ ;

Cette ébauche de fragment est complétée par le dactylogramme du feuillet 27 ;

En cela tous les deux [...] s'inscrivent dans la même tradition : ~~elle~~ qui assigne au roman un rôle utilitaire d'éducation ou d'édification du lecteur, et aucun ne semble se rendre compte que ces personnages et leurs aventures jusqu'à l'épisode final ne doivent leur existence qu'au bon vouloir et aux idées que l'auteur se fait de l'amour, des mécanismes du psychisme, de la société, du bien, du mal, de la religion etc...³⁷⁸

³⁷⁵ Feuillet 22/499, SMN, Ms 18, 22 juin 1991.

³⁷⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 150. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1009.

³⁷⁷ Feuillet 29/499, SMN, Ms. 18, 1^{er} juillet 1991.

³⁷⁸ Feuillet 27/499, SMN, Ms. 18, dactylogramme, 28 juin 1991.

Le personnage dostoïevskien est pour Simon l'exemple même de personnage pour lequel réside une impossibilité consubstantielle d'exemplarité. Aucune moralité n'est à attendre de ces personnages voués au bague que sont les héros de Dostoïevski : « [...] comme Dimitri Karamazov, Raskolnikov partent pour le bague » écrit Simon au bas du feuillet 24. Aucune leçon n'est à attendre de ce que peuvent faire, dire, montrer les personnages du *Jardin des Plantes*, c'est ce que semble signifier cette présence effective ou en creux de Dostoïevski et de son ascendance.

La figure de Dostoïevski s'accompagne assez vite dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, mais avec un certain décalage, de celle de Proust qui d'évidence partage avec son prédécesseur des traits qui le rendent cher aux yeux de Claude Simon. En témoignent dans les brouillons qui suivent ceux qui mentionnent Dostoïevski, des notes qui font état de la proximité des deux auteurs envers des considérations que Simon tient pour essentielles : « Proust n'a plus rien à prouver ni à démontrer », « Proust ne parle jamais de Dieu tout au plus de la transgression » et à propos de *La Recherche* « en dépit de représentations <interprétation> du bon usage des salons elle n'apprend rien, n'enseigne rien » de même, plus loin sur le même feuillet, on peut lire ;

Ce qui était auxiliaire (chez Balzac, Flaubert) devient la raison même d'écrire. A ce titre Proust précurseur du non savoir comme D. prophétise l'agonie des idéologies (Les Possédés), « vie profonde des natures mortes », fleurs et décors (chez Rubens/ peint par élèves ou spécialistes Rubens se réservait l'exécution des personnages ne pourrait-on pas dire qu'il s'est produit une inversion, un renversement de l'intention <conception> bouquet et fleur devient sujet des tableaux³⁷⁹

On voit bien ici ce qui lie les deux écrivains dans l'esprit de Claude Simon, une écriture sans visée démonstrative, une prédilection pour la description qui devient par un renversement conceptuel aussi essentielle que les autres composantes narratives sinon la raison d'être du récit, à cela s'ajoute un même caractère transgressif – propre à chaque auteur – qui transparaît dans les agissements et la psyché des personnages. En témoignent les fragments du *Jardin des Plantes* qui mettent en parallèle les descriptions proustiennes du vol des mouettes et les descriptions simoniennes reprises des souvenirs

³⁷⁹ Feuillet 35/499, SMN, Ms. 18, 9 juillet 1991.

du narrateur³⁸⁰. Ajoutons que les fragments relatant la transgression des personnages dostoïevskiens, telle celle de Stavroguine mentionnée supra³⁸¹, trouvent leur pendant dans le roman de Claude Simon à travers les fragments mentionnant Charlus et Jupien³⁸², Proust et sa perversion dans le fragment le représentant transperçant des rats³⁸³. On peut noter que la conception des fragments relatifs à Proust, plus tardive dans l'élaboration du *Jardin des plantes*, voit leur place grandissante au fur et à mesure de l'approche de l'édition du roman. Il semble s'être opéré un transfert d'un énonciateur vers l'autre, sans doute selon un souci d'ordre compositionnel, afin de répondre à une nécessité de périodicité de l'apparition des fragments. Des plans de montage successifs on peut constater que des fragments réunissant Dostoïevski et Proust étaient prévus, de même qu'un fragment « franchissement de l'Oural par Dostoïevski ». Ceux-ci n'ont pas été gardés, certainement en raison de leur caractère plus allusif, ceux dont nous avons relevé la présence dans la version définitive ont eu la préférence de Claude Simon qui privilégie, nous l'avons vu supra, les processus inférentiels qui élargissent la profondeur du point de vue.

La polyphonie énonciative à travers les voix d'écrivains – qu'ils soient modèles ou anti-modèles comme Stendhal mais aussi Flaubert – plus ou moins discrètes, œuvrent sans didactisme à la construction d'un sens dans *Le Jardin des Plantes*. Les notes et ébauches de fragments cités supra nous renvoient directement aux idées sur le roman développées par Claude Simon dans son *Discours de Stockholm*³⁸⁴. Si on suit le raisonnement développé lors du discours, on pourrait considérer que les voix convergentes et divergentes construisent le sens du roman plus qu'elles ne sont au service d'un sens préétabli qu'elles auraient à commenter ou à illustrer. Les diverses voix qui construisent le texte ne sont pas convoquées en tant qu'exempla, arguments d'autorité. En ce sens nous comprenons mieux les choix d'effacements, de suppressions

³⁸⁰ *Le Jardin des Plante*, Minuit, p. 55, p.121, 123-124, 161, 175, 182, 184, 218. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.940, 987-988, 989, 1018, 1028, 1033, 1035, 1059.

³⁸¹ *Le jardin des Plantes*, Minuit, p.276. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1103.

³⁸² *Ibid.*, Minuit, p. 142. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1003.

³⁸³ *Ibid.*, Minuit, p. 106. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.976.

³⁸⁴ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Les Editions de Minuit, Paris, 1986, p. 14-22. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.891-897.

de certains fragments qui auraient pu revêtir ce caractère, commentaires métatextuels trop transparents, ils n'auraient pas aussi bien pris place dans la construction romanesque.

Nous avons vu dans la première partie de notre thèse, les piliers verbotemporels du dispositif narratif traditionnel se défaire.

Par le biais :

- du brouillage de la référence de la personne du verbe.
- de la contestation du « plan d'énonciation historique », fondement du double système de temps d'Emile Benveniste.
- de la neutralisation de l'opposition entre narration et description que recouvre l'opposition aspectuelle premier plan/arrière-plan, matérialisée par les rapports passé simple, imparfait.
- de la neutralisation de l'opposition temporelle, passé/présent au profit d'un intemporel présent de l'écriture.

De même nous avons vu s'installer un dispositif énonciatif s'émancipant de toute référence à un univers diégétique.

Puis dans la seconde partie nous avons vu comment un point de vue singulier, conséquence des reconfigurations narratives tissait des liens étroits avec la composition romanesque.

Ce dispositif, qui émancipe les formes verbales et le point de vue des contraintes narratives traditionnelles et de leurs schémas directeurs linéairement orientés, laisse désormais libre cours à un associationnisme tout autre, permettant de répondre plus librement aux impératifs de « qualité » que Claude Simon privilégie et que la composition de ses romans met en œuvre. C'est à celle-ci que nous allons nous intéresser dans le cadre de notre troisième partie.

Troisième partie

COMPOSITION

L'agencement des temps verbaux, ainsi que des autres signes qui constituent les romans de Claude Simon, obéissent au double mouvement d'une écriture qui procède pas à pas et se conçoit selon un schéma général.

Pour cette raison, il nous a semblé que deux approches : l'une microstructurale s'intéressant plus particulièrement aux unités qui composent les textes, telles le fragment ou le segment temporel ; l'autre à la structure générale de l'ensemble, étaient nécessaires afin de rendre compte de leur composition.

A - Etude compositionnelle du roman *La Route des Flandres*

Afin d'analyser le texte de *La Route des Flandres* nous utiliserons les termes de « cellule » ou « segment », pour désigner les unités structurelles constituées autour d'une dominante verbotemporelle et réserverons le terme de « fragment », aux unités thématiques choisies par Claude Simon afin de constituer la structure de son roman. Nous retrouverons ces unités thématiques lors de l'étude macrostructurale du roman³⁸⁵, celles-ci ayant été délimitées lors de l'établissement du grand plan de montage de *La Route des Flandres*³⁸⁶ par Claude Simon.

³⁸⁵ Cf. infra, p. 214

³⁸⁶ Le plan a été reproduit dans : Mireille Calle, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile (collection trait d'union), 1993, p. 187-193. Il est de même reproduit avec sa retranscription dans Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.1211-1224.

1 - Microstructure

a - Temporalité et microstructure

Si nous examinons à nouveau l'extrait de *La Route des Flandres*, éd. cit., p. 89-91, « Et Blum [...] tu avais retrouvé » commenté supra p. 85-86, dont nous présentons de nouveau la citation jusqu'à « l'air entra » :

[« Et Blum le regardant toujours sans répondre, et il ne l'avait plus jamais revu), 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 comme un aveugle reconnaît, et même pas besoin d'approcher la main pour savoir dans le noir, l'air lui-même sculptant, sentant la tiédeur, l'haleine, respirant le souffle sorti de l'obscur fleur noire des lèvres, le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penché au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner... Mais il lui attrapa le poignet avant qu'elle l'ait atteint, attrapant au vol l'autre main, ses seins roulant sur sa poitrine : un moment ils luttèrent, Georges pensant sans même avoir envie de rire D'habitude ce sont elles qui ne veulent pas qu'on allume, mais il y avait trop de lumière dans la nuit elle se pencha sur le côté sa tête glissa de la fenêtre démasquant les étoiles et il put sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait sur sa figure pensant Bon très bien regarde, sentant son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche écrasant sa jambe, la hanche luisant phosphorescente dans l'obscurité il pouvait la voir luire aussi dans la glace et les deux pommes de pin de chaque côté du fronton de l'armoire et c'était à peu près tout et elle :][Continue parle-lui encore, et lui : A qui ? et elle : En tout cas pas à moi, et lui : Alors à qui ? et elle : Mais même si je n'avais plus été qu'une vieille putain tu, et lui / Qu'est-ce que tu racontes ? et elle : Parce que ce n'était pas moi n'est-ce pas c'était, et lui : Bon dieu je n'ai fait que penser rêver de toi pendant cinq ans, et elle : Pas à moi, et lui : Alors ça alors je me demande à qui, et elle : Pas à qui, tu ferais mieux de dire quoi, il me semble que 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, à peu près quelque chose dans le genre de ce qu'on voit dessiné sur les murs des cabines téléphoniques ou des toilettes des cafés je pense que c'est normal je pense que c'est la chose la plus naturelle mais dans ces sortes de dessins on ne

représente jamais les figures ça s'arrête en général au cou quand ça arrive jusque-là quand celui qui s'est servi du crayon ou du clou pour gratter le plâtre s'est donné la peine de dessiner autre chose, d'aller plus haut que, et lui : Oh bon Dieu mais alors la première venue, et elle : Mais là-bas tu m'avais sous la main) [(et faisant entendre dans le noir comme un rire, quelque chose qui la secoue faiblement, les secoue tous les deux, les deux poitrines soudées, les seins, de sorte qu'il lui semble l'entendre résonner dans la sienne à lui, qu'il rit aussi, c'est-à-dire pas vraiment un rire, en ce sens que cela n'exprime aucune joie : seulement cette espèce de spasme, dur, comme une toux, qui résonne en même temps dans leurs deux corps puis s'arrête quand elle parle de nouveau :) ou plutôt vous puisque vous étiez trois, Iglésia toi et comment comment s'appelait..., et Georges : Blum, et elle : ... Ce petit juif qui était avec vous que tu avais retrouvé...] [Puis Georges ne l'écoutant plus, ne l'entendant plus, enfermé de nouveau dans l'étouffante obscurité avec sur la poitrine cette chose, ce poids qui n'était pas de la tiède chair de femme mais simplement de l'air comme si l'air glissait là aussi sans vie avec cette pesanteur décuplée, centuplée, des cadavres, le cadavre pesant et corrompu de l'air noir étendu de tout son long sur lui sa bouche collée à la sienne, et lui essayant désespérément de faire pénétrer dans ses poumons cette haleine au goût de mort, de corruption, puis tout à coup l'air entra : »]³⁸⁷

Nous pouvons percevoir que l'organisation des temps verbaux obéit à des critères compositionnels. Nous distinguons :

— une première cellule narrative : « Et Blum [...] et elle : » à dominante de passé simple et d'imparfait.

— suivie d'une cellule discursive : « continue³⁸⁸[...] tu m'avais sous la main » à dominante de présent, passé composé.

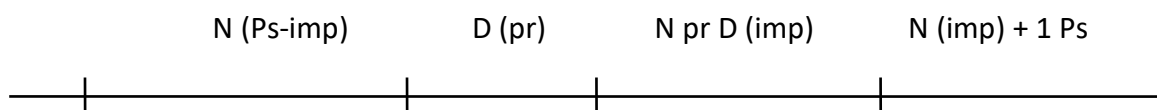
— puis, une cellule narrative : « (et faisant entendre dans le noir [...] qui était avec vous que tu avais retrouvé... » à dominante de présent de l'indicatif, enchâssée par le biais de la parenthèse dans une cellule discursive à dominante d'imparfait.

— enfin, une cellule narrative à dominante d'imparfait : « Puis Georges [...] l'air entra ».

³⁸⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 89-91. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

³⁸⁸ Ici, un impératif présent.

Soit :



N = cellule Narrative, D = cellule Discursive, Ps = passé simple, pr = présent de l'indicatif, imp = imparfait.

Nous pouvons constater un jeu de symétries, contrastes et oppositions savamment agencé dans l'organisation des temps verbaux.

Une cellule centrale à forte dominante de présent, encadrée par deux cellules à dominante d'imparfait. La cellule centrale jouant elle-même de l'opposition temps du discours direct/temps de la narration au présent et temps du discours direct au présent/temps du discours direct à l'imparfait.

Nous voyons, à travers l'analyse de ce passage, jouer certaines oppositions verbotemporelles à des fins compositionnelles. On pourrait aussi considérer que les deux cellules centrales constituent une cellule de dialogue dans laquelle s'inscrit une cellule narrative à dominante de présent et qu'ainsi la principale opposition serait ici d'ordre énonciatif. Si nous considérons les participes présents, on peut remarquer que, par leur valeur aspectuelle, ils contribuent à organiser les simultanités entre les cellules de nature discursive différente dans ce dialogue pris dans la remémoration.

A l'instar de la composition, le rythme se fait expression du sujet de l'écriture.

C'est à travers sa scansion et son organisation (mimant le mécanisme de la mémoire où superposition et simultanéité des images qui nous envahissent sont retranscrites par une syntaxe et une temporalité singulières) que le texte progresse.

Dans cette partie, nos analyses s'appuieront essentiellement sur l'accent prosodique, celui-ci étant « produit par la répétition des phonèmes indépendamment de la nature grammaticale ou syntaxique des mots concernés »³⁸⁹.

Nous suivrons ici, Gérard Dessons se référant à Henri Meschonnic qui « fait de l'accent prosodique un élément rythmique fondamental du discours en ce qu'il organise les unités de sens (mots et groupes de mots) selon des séries signifiantes pouvant communiquer entre elles »³⁹⁰. Nous articulerons ces considérations d'analyse prosodique en fonction de notre point de vue particulier, situant les morphèmes verbaux comme éléments centraux à partir desquels les échos phoniques se constituent.

D'autre part, nous articulerons ces analyses à un point de vue syntaxique au niveau de la phrase voire au-delà de ses limites en nous intéressant à sa ponctuation et à son organisation.

Examinons plus en détail la première cellule que nous avons qualifiée de narrative dans notre analyse précédente. Celle-ci se trouve à la jonction des deux fragments du plan de montage « Puis il (Georges) se rendit compte que ce n'était pas à Blum qu'il racontait. Mort de Blum. », « Georges et (Corinne) couchés ensemble »³⁹¹.

Tout d'abord, nous remarquons que le premier verbe de notre cellule qui fait suite à la fermeture de la parenthèse est une reprise du même verbe « se rendre compte » au passé simple qui introduit le paragraphe dans lequel elle est emboîtée. « Puis il se rendit compte que ce n'était pas à Blum qu'il était en train d'expliquer tout ça [...] »³⁹². Le « se rendant compte » qui se substitue ici, à un « se rendit compte », nous permet de souligner à quel point dans l'écriture de Claude Simon, le choix de tel ou tel élément de la langue, ici plus particulièrement d'un mode verbal, se fait essentiellement en fonction de critères formels et plus particulièrement morphologiques.

Ce premier participe présent qui introduit une succession d'imparfaits, participes présents, fait suite à un participe présent et un plus-que-parfait (donc avec un morphème d'imparfait) : « Et Blum le regardant toujours sans répondre, et il ne l'avait

³⁸⁹ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, 1991, p. 100.

³⁹⁰ Gérard Dessons, *op.cit.*, p.100.

³⁹¹ Claude Simon, « Transcription du grand plan de montage », *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade, tome 1, Paris, 2006, p.1217.

³⁹² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 88. La Pléiade, tome 1, p. 256.

plus jamais revu) »³⁹³, ce qui a pour effet de ménager une transition inter-fragmentaire, dans une même temporalité, que nous qualifierons d'homogène. Cette transition d'un fragment à un autre, dans une temporalité homogène, a pour effet de laisser l'empreinte du premier sur le suivant, masquant ainsi la rupture qui s'est produite.

Le lecteur, toujours dans la temporalité du fragment « Mort de Blum », comprend peu à peu qu'il est entré dans l'univers de la nuit avec « Corinne ». Cette prise de conscience s'inscrit au rythme des participes présents et imparfaits qui scandent les premières lignes du fragment « Georges et (Corinne) couchés ensemble »³⁹⁴. La scansion du texte en ce début de fragment se fait selon le rythme de l'étirement tout en suivant le mécanisme de la superposition mémorielle.

Au participe présent + morphème d'imparfait de la fin du fragment précédent succèdent :

un participe présent + deux imparfaits,

« se **rendant** compte donc que ce n'**était** pas à Blum qu'il **était** en train d'essayer d'expliquer tout ça » ;

puis, deux formes en « ant », (1 gérondif + 1 participe présent) + un imparfait + une forme en « ant » et un présent de commentaire :

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 comme un aveugle **reconnait**, et même pas besoin d'approcher la main pour savoir dans le noir.

Et enfin, trois formes en « ant » + un imparfait :

l'air lui-même **sculptant**, **sentant** la tiédeur, l'haleine, **respirant** le souffle sorti de l'obscur fleur noire des lèvres, le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penché au-dessus du sien comme si elle **cherchait** à y lire, à deviner.

³⁹³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 89. La Pléiade, tome 1, p. 257.

³⁹⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 89-90. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

A l'initiale du fragment « Georges et (Corinne) couchés ensemble », ce sont les imparfaits combinés aux participes présents et gérondifs qui rythment l'étirement du temps. D'un point de vue aspectuel, participe présent et imparfait sont tous deux aptes à exprimer la durée, l'un et l'autre ne marquent ni le commencement ni la fin du procès qu'ils décrivent et dépeignent l'action dans sa progression. Le présent de commentaire comme nous l'avons vu supra en creusant plus encore le « PDV », renforce l'effet d'étirement obtenu par la combinaison modale et temporelle.

L'apparition des passés simples marque une rupture dans le rythme, par un brusque effet de contraste :

Mais il lui **attrapa** le poignet avant qu'elle l'ait atteint, **attrapant** au vol l'autre main, ses seins **roulant** sur sa poitrine : un moment ils **luttèrent**³⁹⁵.

Sur l'adversatif « Mais », prend appui un entrecroisement de rythmes binaires soutenus par des verbes au passé simple et au participe présent, soit : un passé simple, deux participes présents, un passé simple.

Outre l'opposition aspectuelle non sécant, sécant entre passé simple et imparfait, participe présent, le contraste est souligné par le sémantisme des verbes.

A « sculptant », « sentant », « respirant », verbes de sens non conclusif et procès dénotant des actions impliquant la sensation du sujet, elle-même renforcée par la sifflante [S], s'opposent « attrapa », « luttèrent », verbes de sens conclusif, dénotant des actions vives et brusques que renforcent la dentale [t] et la bilabiale [P] d'« attrapa », reprise par « attrapant ».

L'opposition entre occlusives et spirantes que marquent les accents prosodiques, est réintroduite dans la cellule temporelle suivante :

Georges **pensant** sans même avoir envie de rire D'habitude ce **sont** elles qui ne **veulent** pas qu'on **allume**³⁹⁶

³⁹⁵ *Ibid.*, Minit, p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

³⁹⁶ *Ibid.*

Au « Georges pensant », faisant entendre une spirante accentuée, succèdent trois présents enchâssés dans un cotexte lui aussi marqué par la friction et le frôlement « ce sont elles qui ne veulent pas qu'on allume ».

Les [S] de « ce, sont », [V] de « veulent » et [L] de « elles, veulent, allume » – qui produisent un bruit de friction évoquant le souffle, la légèreté – s'opposent aux occlusives, [t] qui font entendre un bruit d'explosion.

A cette opposition phonétique s'ajoute l'opposition aspectuelle déjà remarquée précédemment à propos de l'imparfait, participe présent :

« avec le présent les limites, début ou fin des procès exprimés ne sont pas prises en compte »³⁹⁷.

En symétrie par rapport à l'axe tracé par la scansion ternaire des verbes au présent, les verbes au passé simple succédant à un imparfait sont à nouveau énoncés de façon binaire avec cette fois-ci un glissement phonético-sémantique qui annonce la cellule temporelle à venir :

mais il y **avait** trop de lumière dans la nuit elle se **pencha** sur le côté sa tête **glissa** de la fenêtre **démasquant** les étoiles et il **put** sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait sur sa figure **pensant** Bon très bien **regarde, sentant** son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche **écrasant** sa jambe, la hanche **luisant** phosphorescente dans l'obscurité il **pouvait** la voir luire aussi dans la glace et les deux pommes de pin de chaque côté du fronton de l'armoire et **c'était** à peu près tout et elle :][**Continue parle**-lui encore, et lui : A qui ? et elle : En tout cas pas à moi, et lui : Alors à qui ? et elle : Mais même si je n'**avais** plus été qu'une vieille putain tu, et lui / Qu'**est**-ce que tu **racontes** ? et elle : Parce que ce n'**était** pas moi n'**est**-ce pas c'était, et lui : Bon dieu je n'**ai** fait que penser rêver de toi pendant cinq ans, et elle : Pas à moi, et lui : Alors ça alors je me **demande** à qui, et elle : Pas à qui, tu **ferais** mieux de dire quoi, il me **semble** que 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, à peu près quelque chose dans le genre de ce qu'on **voit** dessiné sur les murs des cabines téléphoniques ou des toilettes des cafés je **pense** que c'**est** normal je **pense** que c'**est** la chose la plus naturelle mais dans ces sortes de dessins on ne **représente** jamais les figures ça s'**arrête** en général au cou quand ça **arrive** jusque-là quand celui qui s'**est** servi du crayon ou du clou pour gratter le plâtre s'**est** donné la peine de dessiner autre

³⁹⁷ Joëlle Gardes-Tamine, *La Grammaire*, tome II, éd. cit., p. 79.

chose, d'aller plus haut que, et lui : Oh bon Dieu mais alors la première venue, et elle : Mais là-bas tu m'**avais** sous la main]]³⁹⁸

Les procès décrits par les deux verbes au passé simple « se pencha » « glissa », dénotent des actions non plus brusques, mais lentes et progressives, celles-ci étant renforcées par le retour des fricatives [J] et [S] sur les dernières syllabes des verbes.

Le glissement sensitif opéré par la conjugaison phonétique et verbale, amène la venue d'un verbe pivot de sensation au passé simple dont la fonction est de nous introduire dans la subjectivité du locuteur.

Il ne s'agit plus de celui qui « se rendit compte que ce n'était pas à Blum qu'il était en train d'expliquer tout ça »³⁹⁹, mais de celui qui « put sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait sur sa figure pensant [...] sentant »⁴⁰⁰. C'est cette pensée, soutenue par l'intermédiaire d'un impératif présent « regarde » (ayant la même forme qu'un présent de l'indicatif) de discours intérieur et cette sensation relayée par les participes présents et imparfaits qui font la jonction entre la cellule narrative et la cellule de discours direct qui se profile.

Nous voyons la transition avec le discours direct s'opérer dès la cellule narrative par l'intermédiaire des formes de discours direct (ici discours intérieur), disséminées dans le tissu narratif premier.

Les trois présents précédemment décrits en étaient le premier indice, l'impératif « regarde » confirme à nouveau l'annonce d'une cellule de discours direct.

L'alternance de présent et d'imparfait, plus-que-parfait qui inaugure la conversation entre « Georges » et « Corinne » marque la frontière entre les deux segments – l'un narratif, l'autre discursif – les morphèmes d'imparfait du discours de « Corinne » maintenant quelques lignes encore la dominante temporelle du segment précédent.

Il est intéressant de noter la construction tout en progression de la cellule de jonction narratif/discursif comprise entre les deux impératifs présents :

³⁹⁸ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.90-91. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

³⁹⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 88. La Pléiade, tome 1, p. 256.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

et il **put** sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait sur sa figure **pensant** Bon très bien **regarde**, **sentant** son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche **écrasant** sa jambe, la hanche **luisant** phosphorescente dans l'obscurité il pouvait la voir luire aussi dans la glace et les deux pommes de pin de chaque côté du fronton de l'armoire et c'était à peu près tout et elle : elle :][**Continue parle-lui** encore⁴⁰¹.

Au « regarde » attribué à un « elle » encore indéterminé, succèdent trois participes présents « sentant », « écrasant », « luisant » qui imprègnent tout le cotexte du poids de la nasale [ã], « poids » deux fois réitéré, métaphorisé par le texte.

« Sentant son **poids** le **poids** de toute cette chair de femme »⁴⁰². Le second participe présent « écrasant » encadré par deux substantifs « hanche », « jambe » fortement marqués par la nasale, précède un troisième groupe dont le verbe présente le même encadrement « la **hanche** **luisant** phosphorescente ».

Comme par un effet de miroir, une cellule scandée par deux imparfaits se réfléchit dans celle dominée par les formes en « ant » ; « il **pouvait** la voir luire aussi dans la glace et les deux pommes de pin de chaque côté du fronton de l'armoire et **c'était** à peu près tout. »⁴⁰³

Le miroir, empreint du changement verbotemporel, qui métaphorise l'indétermination de l'objet du désir et de son reflet dans le souvenir amène l'équivoque conversation, introduite par les deux impératifs suivants, « continue parle-lui », que va développer le fragment discursif.

On note, à propos de cet extrait, que la fonction rythmique des formes de passé simple relevée supra⁴⁰⁴, est ici renforcée par l'usage de la ponctuation ou plutôt par le choix de son absence par Claude Simon. Alors qu'on attendrait des signes de ponctuation entre « mais il y avait trop de lumière » et « très bien regarde » on pourrait s'étonner de leur absence si l'on ne tenait pas compte des effets produits au moment de la lecture. Lors de celle-ci, nous sommes tentés de rétablir un semblant de ponctuation, notamment des virgules, afin de pouvoir interpréter le passage. Dans l'énoncé « mais il y

⁴⁰¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

⁴⁰² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

⁴⁰³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

⁴⁰⁴ Cf. supra, p. 58-62.

avait trop de lumière dans la nuit elle se pencha sur le côté sa tête glissa de la fenêtre démasquant les étoiles », le lecteur est tenté de rétablir la ponctuation afin de lire le texte. Plusieurs possibilités s'offrent à lui : « mais il y avait trop de lumières. Dans la nuit elle se pencha sur le côté, sa tête glissa de la fenêtre laissant passer les étoiles » ou « mais il y avait trop de lumières dans la nuit. Elle se pencha sur le côté, sa tête glissa de la fenêtre laissant passer les étoiles » ou « mais il y avait trop de lumières, dans la nuit elle se pencha, sur le côté sa tête glissa de la fenêtre laissant passer les étoiles ». Soit 8 ou 9 syllabes + 11 ou 12 +15(8 +7) soit 11 ou 12 +8 +15 (8 +7) soit 8 +7 +19. Quel que soit le choix du lecteur, les verbes au passé simple sont au centre de la rupture rythmique « elle se pencha sur le côté » ou « sur le côté sa tête glissa ». Ici, nous le voyons à travers ces phénomènes d'enjambement de la période, comme en de multiples endroits, ponctuation et verbes avec leur temporalité participent à la prosodie du texte.

b - Le point de vue dans la microstructure

La composition verbotemporelle se redouble d'une composition textuelle du point de vue, si on se réfère aux analyses développées supra dans notre seconde partie. On avait souligné à quel point l'origine du point de vue chez Claude Simon était souvent indécidable. A tel point que se poser la question de savoir qui parle pense ou voit n'était le plus souvent d'aucune utilité pour le lecteur, ce qui est d'évidence le cas dans cet extrait. Le jeu de symétrie et d'opposition observable sur le plan verbotemporel se redouble ici d'un jeu formel sur la profondeur du point de vue.

Savoir d'où le discours s'énonce, est, nous l'avons vu, indécidable. En revanche, sont identifiables les différentes strates qui construisent la profondeur du point de vue dans notre extrait. Tout d'abord le premier segment « Et Blum le regardant toujours sans répondre, et il ne l'avait plus jamais revu) », inséré dans une parenthèse et contenant des formes sécantes, constitue une première strate. Le début de la séquence suivante « se rendant compte que ce n'était pas à Blum qu'il était en train d'expliquer tout ça en chuchotant dans le noir » invalide l'existence du focalisé de la séquence précédente lui en substituant un nouveau, que le lecteur, par voie de conséquence, ne pourra considérer, fort de sa déception, qu'hypothétique. Ce nouvel avatar de focalisé,

constitué d'un corps qui se substitue à un autre, se trouve privé de toute stabilité référentielle. Si la référence est instable, persiste la réalité linguistique qui l'inscrit sur la page. Le fait que ce n'était pas à Blum que Georges s'adressait, lui enlève sa qualité d'interlocuteur dans la fiction et renvoie par là-même le personnage à son absence diégétique tout en introduisant un nouveau focalisé auquel par inférence le lecteur attribuera les traits de Corinne. Si on revient à notre définition initiale du point de vue, on considèrera que dans le segment « Et Blum [...] revu », s'il y a brouillage du focalisé, n'en demeurent pas moins les caractéristiques linguistiques du point de vue simonien. Le temps sécant, par l'impossibilité de le rattacher à un axe temporel stable, renverra à un présent de l'écriture. A l'absence de premier plan auquel le lecteur pourrait rattacher une référence temporelle, se substituent des strates qui composent la profondeur du point de vue. On retrouve dans le passage, le processus inférentiel sur le focalisé afin d'en élaborer la référence, laquelle demeure toujours instable prête à céder la place à une nouvelle. Le réancrage de la référenciation s'effectue non plus ici dans la mémoire expérientielle ou sensorielle du lecteur mais dans celle du personnage de « Georges » qui se remémore sans parvenir à le faire avec précision. Des associations expansent le texte dans cette séquence où de l'univers de Blum nous glissons dans celui de Corinne dédoublant le premier sans rupture verbotemporelle. Ici, on peut considérer que le fragment « Corinne » est une expansion de « mort de Blum », les deux fragments se chevauchant, redoublant l'épaisseur du site du « PDV » initial.

Ajoutons qu'à nouveau, les simoniennes gloses en « c'est-à-dire » redoublées par celles en « plutôt », auxquelles s'adjoignent les comparaisons, se conjuguent aux différentes strates que nous avons relevées pour approfondir le point de vue à l'échelle des fragments :

c'est-à-dire pas vraiment un rire, en ce sens que cela n'exprime aucune joie : seulement cette espèce de spasme, dur, comme une toux, qui résonne en même temps dans leurs deux corps puis s'arrête quand elle parle de nouveau :) ou plutôt vous puisque vous étiez trois[...]⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

Nous avons voulu à travers cette analyse microstructurelle mettre l'accent sur l'importance des critères compositionnels et rythmiques dans l'utilisation des temps verbaux, redoublée par la construction textuelle du point de vue afin de montrer à quel point, les choix formels, rendus possibles par une émancipation de la tradition énonciative et narrative, fondent la poétique simonienne.

L'étude des systèmes d'assonances, dissonances, contrastes et oppositions ébauchée au niveau microstructurel, doit être prolongée au niveau de la structure du roman afin d'en mieux comprendre la conception.

C'est au niveau macrostructurel que nous nous proposons à présent de poursuivre notre travail, afin d'aller plus avant dans l'exploration de la poétique de *La Route des Flandres*.

2 - Macrostructure

Nous le relevions plus haut, à propos du passé simple, dans les romans de Claude Simon, il n'y a plus dans ses romans de causalité d'ordre psycho-social, qui prélude à l'organisation d'un univers diégétique que l'écriture mimerait comme c'est le cas dans le roman naturaliste.

Le principe de causalité qui organise le roman simonien obéit désormais à des nécessités formelles (plastiques) de sorte que : « tel événement décrit et non plus rapporté suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres »⁴⁰⁶.

Faisant référence à Marcel Proust et à William Faulkner dans son discours prononcé à Stockholm, Claude Simon dit à propos des réminiscences et sensations que ceux-ci décrivent : « Il existe une évidente communauté de qualité autrement dit une certaine harmonie qui, [...] est le fait d'associations, d'assonances, mais peut aussi résulter, comme en peinture ou en musique de contrastes, d'oppositions ou de

⁴⁰⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Les éditions de Minuit, 1986, p. 22. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.896.

dissonances. »⁴⁰⁷. Ces considérations président au choix d'une écriture qui reprend à son compte les mécanismes d'un associationnisme mémoriel.

L'étude génétique du texte simonien révèle qu'aux divers niveaux de sa production : « mot à mot, séquence phrastique, sous-ensemble ou ensemble romanesque, l'invention procède invariablement par bricolage analogique »⁴⁰⁸.

Si l'analogie est un phénomène mémoriel des plus aisément transcritibles, il en va différemment quand il s'agit de rendre perceptible par le biais de l'écriture l'effet des souvenirs, impressions, sensations qui coexistent dans notre mémoire, de rendre dans la linéarité ce qui coexiste dans la simultanéité.

C'est la combinaison de ce souci phénoménologique et du souci compositionnel qui amène Claude Simon à agencer les différents fragments de son texte suivant un principe de périodicité.

Claude Simon n'a pas écrit, selon lui, *La Route des Flandres* d'un seul trait, mais par « "tableaux détachés" accumulant sans ordre des matériaux »⁴⁰⁹.

Et un certain moment la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour de Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglesia, vert clair pour les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces «tableaux détachés» et placé en marge sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes. Je me suis alors trouvé en possession de plusieurs bandes de papier plus ou moins larges qui, étalées sur ma table, me permettaient, grâce aux couleurs, d'avoir une vision globale de cet ensemble de matériaux, et j'ai alors pu commencer à essayer de les disposer de façon que tel ou tel thème, tel ou tel personnage apparaisse ou réapparaisse à des intervalles appropriés. «Arrangements, permutations, combinaisons» est le titre du premier chapitre que l'on étudie en Mathématiques Supérieures : c'est une assez bonne définition du travail auquel je me suis livré en m'aidant de ces couleurs : je pouvais ainsi constater qu'une période trop longue par exemple, s'écoulait sans un rappel de noir (la guerre) ou de rose (Corinne) ou de bleu (Georges) etc.

C'est de cette façon que, peu à peu, par tâtonnements, en changeant de place mes petites bandes de papier, je suis arrivé tant bien que mal à construire et à ordonner l'ensemble du texte.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ *Ibid.*, Les éditions de Minuit, 1986, p. 22. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.896.

⁴⁰⁸ Lucien Dällenbach, « génétique » dans *Claude Simon*, éd. cit., p. 182.

⁴⁰⁹ Claude Simon, « note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* », dans *Claude Simon chemins de la mémoire*, éd. cit., p. 185.

On comprend aisément que ce parti pris compositionnel va de pair avec un traitement qui situe dans l'intemporel les événements énoncés.

Si tel tableau ayant sa propre temporalité grammaticale peut se permuter, se combiner avec tel autre, cela ne peut se faire qu'en dehors de tout souci chronologique, en mettant sur un même plan temporel les éléments qui s'ordonnent.

Les principes de composition, de combinaison, de rythme, relevés dans le cadre de notre analyse microstructurelle, s'imposent à nouveau afin d'analyser les mécanismes verbotemporels observés au niveau de la macrostructure du roman.

La construction du roman simonien n'est pas sans évoquer la conception du « puzzle dont les découpes sont elles aussi classées et posées en tenant compte d'abord de leur correspondance de forme et de couleur puis les assemblages et les collages que l'écrivain a pratiqués et dont il a retenu une leçon scripturale »⁴¹¹. Cette analogie établie par Lucien Dällenbach entre en résonance avec les commentaires de Claude Simon sur les associations qui préfigurent à ses choix scripturaux.

Si un élément (disons par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute autre considération il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie.⁴¹²

Nous reprendrons à notre compte l'image de la pièce de puzzle, afin d'étudier l'usage des temps et des modes verbaux dans l'agencement des différents tableaux préalablement conçus par l'écrivain.

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Lucien Dällenbach, dans *Claude Simon*, éd.cit., p. 186.

⁴¹² Claude Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier » *Entretiens*, Rodez Subervie, 1992, p. 26.

C'est aux contours, lieu privilégié de la dynamique compositionnelle que nous nous intéresserons particulièrement. Là s'y tisse la fibre temporelle, s'engendre, se forme et se déforme le processus verbotemporel et le point de vue simonien.

Nous savons, d'après ses dires, que Claude Simon a permuté, combiné, arrangé ses fragments préécrits, dans la phase finale de construction du roman, de manière à ce que chaque couleur puisse revenir suivant une certaine périodicité.

Si nous nous référons à ses déclarations concernant le travail de la forme, l'agencement des différents fragments, outre les raisons de périodicité, doit obéir à des raisons de qualité. Telle couleur devrait attirer telle autre, « harmonie ou dissonance », suivant des critères morphologiques.

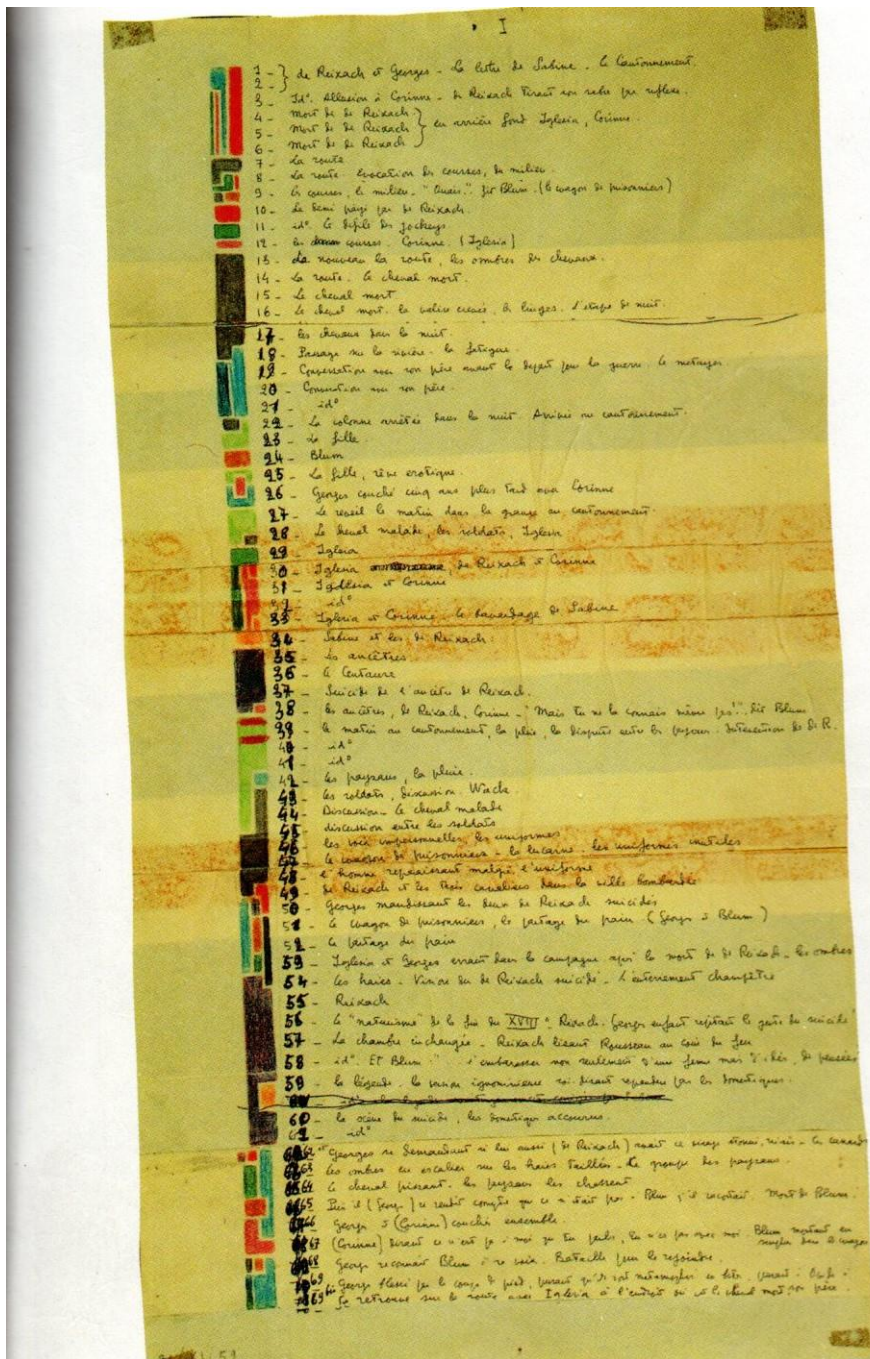
La lecture du « plan de montage » nous renseigne immédiatement sur la fréquence d'apparition des différents « thèmes, personnages » dans le roman, mais ne nous renseigne pas directement sur les raisons qui ont commandé le choix de la place de chacun d'entre eux à son emplacement final. Nous pensons que c'est du côté de la morphologie du texte qu'il nous faut chercher afin de pouvoir répondre à cette question restée en suspens.

Notre recherche s'intéressant aux critères verbotemporels et au point de vue nous nous appuyerons essentiellement sur ceux-ci afin de rendre compte de l'évolution morphologique du texte considéré.

— En suivant « Corinne » : le jeu des cellules temporelles dans la composition du texte.

Reprenons le fragment de « la nuit avec Corinne », p. 89-91 de la collection Double Editions de Minuit et examinons le en rapport au plan de montage de *La Route des Flandres*, cf. « plan de montage »⁴¹³, page 219.

⁴¹³ Claude Simon, « Plan de montage de *La Route des Flandres* » (première partie), dans *Claude Simon. Chemins de mémoire*, (textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle), Sainte-Foy (Québec), Les Editions Le Griffon d'Argile, 1993, Collection Trait d'Union, p. 187. Le plan est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet ; SMN, Ms 5.



Claude Simon, « Plan de montage de *La Route des Flandres* » (première partie), dans *Claude Simon. Chemins de mémoire*, (textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle), Sainte-Foy (Québec), Les Editions Le Griffon d'Argile, 1993, Collection Trait d'Union, p. 187. Le plan est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, SMN, Ms 5.

Au niveau du plan de montage correspondant à notre fragment, le « rose » symbolisant le personnage de « Corinne » est immédiatement précédé du « brun » symbolisant « Blum ».

Les deux couleurs « brun », « rose », sont juxtaposées au « bleu pâle » de « Georges ».

Nous pouvons lire sur le résumé placé en marge des couleurs correspondantes :

« Puis il (Georges) se rendit compte que ce n'était pas à Blum qu'il racontait. Mort de Blum », correspondant au « brun ».

« Corinne disant ce n'est pas à moi que tu parles tu n'es pas avec moi, Blum montant en surplus dans le wagon », correspondant au « rose ».

L'observation du plan de montage, met en évidence le rôle de jonction de la couleur « bleu pâle », « Georges » qui chevauche les deux fragments qui lui sont juxtaposés relatifs à « Blum » puis à « Corinne ».

L'analyse conjointe du texte révèle que la juxtaposition des deux couleurs-personnages « Georges », « Blum », recoupe une alternance de narration focalisée sur un « Georges » présumé et de discours direct engendré par la confrontation des deux personnages. A ces cellules narrative et discursive correspondent les temps à dominante d'imparfait et à dominante de présent.

Nous avons fait état, dans notre précédente analyse microstructurelle, du glissement qui s'opérait d'un fragment à l'autre, mettant en évidence des correspondances (morphèmes d'imparfait et de formes en « ant »), permettant d'établir un premier jeu d'articulation entre signifiants et signifiés.

D'un point de vue plus élargi, nous observons l'alternance narration/discours direct, avec les formes temporelles qui s'y rapportent, que recoupe la confrontation des deux couleurs-personnages lisibles sur le plan de montage.

Nous nous proposons à présent d'examiner une occurrence d'un fragment « Corinne », apparaissant seule dans le plan de montage (sans couleur juxtaposée) : la première que nous rencontrons correspond aux p : 21-23 du roman :

formes en « ant » reprises en rouge

présent de l'indicatif en noir

imparfait, plus-que-parfait en jaune

présent du subjonctif en mauve

passé composé en bleu ciel

Nous indiquons la couleur du plan de montage au-dessus des résumés qui leur sont associés en gras, ainsi que les numéros des cellules temporelles correspondant à nos citations.

vert émeraude

« Le défilé des Jockeys »,

Cellule 1

Et de nouveau il me **semblait** voir cela : se **détachant** sur le vert inimitable des opulents marronniers, presque noir, les jockeys **passant** dans le tintement de la cloche pour se rendre au départ, haut perchés, simiesques, sur les bêtes gracieles et élégantes, leurs casaques multicolores se **suivant** dans les pastilles de soleil, comme ceci : Jaune, bretelles et toque bleues – le fond vert-noir des marronniers – Noire, croix de Saint-André bleue et toque blanche – le mur vert-noir des marronniers – Damier bleu et rose toque bleue – le mur vert noir des marronniers – Rayée cerise et bleue, toque bleu ciel – le mur vert-noir des marronniers – Jaune, manches cerclées jaune et rouge, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Rouge, coutures grises, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Bleu clair, manches noires, brassard et toque rouges – le mur vert-noir des marronniers – Grenat, toque grenat – le mur vert-noir des marronniers – Jaune, cercle et brassards verts, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Bleue, manches rouges, brassard et toque verts – le mur vert noir des marronniers – Violette, croix de Lorraine cerise, toque violette – le mur vert-noir des marronniers – Rouge, pois bleus, manches et toque rouges – le mur vert-noir des marronniers – Marron cerclé bleu ciel, toque noire... les casaques étincelantes **glissant**, le mur vert sombre des feuilles, les casaques étincelantes, les pastilles de soleil **dansant**, les chevaux aux noms dansants – Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu – 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 et dansantes, au-dessus du sol, sans toucher terre, la cloche, le bronze **tintant**, n'en **finissant** plus de tinter, tandis que l'une après l'autre les chatoyantes casaques **glissaient** silencieusement dans l'élégant après-midi et

rose

« Les courses. Corinne. (Iglesia) »,

Cellule 2

Iglésia **passant** sans la regarder avec sur le dos cette casaque rose qui **semblait** laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle, comme si elle **avait pris** une de ces soyeuses lingerie et la lui **avait jetée** dessus, encore tiède, encore imprégnée de l'odeur de son corps, et au-dessus son profil jaune et triste d'oiseau de proie, et ses petites jambes repliées, les genoux remontés, accroupi sur cette alezane dorée à la démarche majestueuse, opulente, aux hanches opulentes (jusqu'à cette opulente raideur de l'arrière-train, des membres faits non pour marcher mais pour galoper, les longs postérieurs se **mouvant** l'un après l'autre avec cette raide distinction, cette hautaine maladresse, la longue queue blonde se **balançant**, **accrochant** les éclats de soleil), et les dernières casaques maintenant de dos (une bleu foncé avec une croix de Saint-André rouge, une marron à pois bleus), **disparaissant** derrière les balances, le bâtiment au toit de chaume, aux fausses poutres normandes,

Cellule 3

et elle (elle qui n'a pas non plus **tourné** la tête, pas **fait** mine de le voir) assise dans un de ces fauteuils de fer, sous les ombrages, avec peut-être dans une main une de ces feuilles jaunes ou roses sur lesquelles **sont** inscrites les dernières cotes (mais ne la **regardant** pas non plus), **parlant** distraitemment avec (ou **écoutant** distraitemment, ou n'**écoutant** pas) un de ces personnages, de ces colonels ou commandants à la retraite que l'on ne **voit** plus que dans ces sortes d'endroits, vêtus d'un pantalon rayé, coiffés d'un melon gris (et sans doute rangés quelque part, tout habillés, pendant le reste de la semaine, et ressortis uniquement le dimanche, rapidement époussetés, défroissés et posés là en même temps que les corbeilles de fleurs sur les balcons et les escaliers des tribunes, et aussitôt après rangés de nouveau dans leur boîte), et à la fin Corinne se **levant** nonchalamment, se **dirigeant** sans hâte – sa vaporeuse et indécente robe rouge **oscillant**, se **balançant** au-dessus de ses jambes – vers les tribunes...

noir

« De nouveau La Route, les ombres des chevaux »,

Cellule 4

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 (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui **mordait**, **corrodait** les contours),

cellule 5

indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt **glissant** à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, **répétant** en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles **semblent** réunies par des liens invisibles : quatre points – les quatre sabots – se **détachant** et se **rejoignant** alternativement (exactement à la façon d'une goutte d'eau qui se **détache** d'un toit ou plutôt se **scinde**, une partie d'elle-même **restant** accrochée au rebord de la gouttière (le phénomène se **décomposant** de la façon suivante : la goutte s'**étirant** en poire sous son propre poids, se **déformant**, puis s'**étranglant**, la partie inférieure – la plus grosse – se **séparant**, **tombant**, tandis que la partie supérieure **semble** remonter, se rétracter, comme aspirée vers le haut aussitôt après la rupture, puis se **regonfle** aussitôt par un nouvel apport, de sorte qu'un instant après il **semble** que ce **soit** la même goutte qui **pende**, s'**enfle** de nouveau, toujours à la même place, et cela sans fin, comme une balle cristalline animée au bout d'un élastique d'un mouvement de va-et-vient), et, de même, la patte et l'ombre de la patte se **séparant** et se **ressoudant**, ramenées sans fin l'une vers l'autre, l'ombre se **rétractant** sur elle-même comme le bras d'un poulpe tandis que le sabot se **soulève**, la patte **décrivant** une courbe naturelle, arrondie, cependant que sous elle et légèrement en arrière **recule** seulement un peu, compressée, la tache noire qui **revient** ensuite se recoller au sabot – et en raison de la pente oblique des rayons, la vitesse à laquelle l'ombre **revient** pour ainsi dire toucher but **allant croissant**, de sorte que **partant** lentement elle **semble** à la fin se précipiter comme une flèche, aspirée, sur le point de contact, de jonction) comme par un phénomène d'osmose, le double mouvement multiplié par quatre, les quatre sabots et les quatre ombres télescopées se **disjoignant** et se **rejoignant** dans une sorte de va-et-vient immobile, de piétinement monotone, tandis que sous elles **défilent** bas-côtés poussiéreux, pavés ou herbe, comme une tache d'encre aux multiples bavures se **dénouant** et se **renouant**, **glissant** sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épaves que **laisse** derrière elle la guerre ⁴¹⁴

Le fragment du plan de montage résumé de la façon suivante :

« Les courses Corinne (Iglesia) » est précédé de la couleur « vert émeraude », « Le défilé des jockeys » puis suivi par la couleur « noir », « de nouveau la route, les ombres des chevaux ».

Les résumés des deux premiers fragments font état de la contiguïté qui les relie.

« Les courses » qui introduisent « Corinne » ne marquent aucune rupture avec « le défilé des jockeys ».

⁴¹⁴ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 21-25. La Pléiade, tome 1, 206-209.

La continuité thématique que met en évidence le plan de montage se trouve reflétée par la répartition des temps et des modes verbaux du texte correspondant. A une suite de participes présents fortement marquée par les spirantes : « glissant », « dansant », « posant », « dansant », « semblant », « finissant » qui imprime le cotexte, « caçques étincelantes », « les pastilles de soleil », « suspendues et dansantes, au-dessus du sol », succède une suite d'imparfaits, plus-que-parfaits, eux-mêmes pris dans un cotexte fortement marqué par les spirantes : « Caçques, "glissaient", silencieusement » à la fin du « défilé des jockeys » qui introduit « Iglesia passant » :

cette caçque rose qui **semblait** laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle, comme si elle **avait** pris une de ces soyeuses lingerie et la lui **avait** jetée dessus[...] sur cette alezane⁴¹⁵

De la cellule temporelle dominée par les morphèmes d'imparfait, émerge peu à peu « Corinne », pris dans réseau analogique alternant tantôt la silhouette chevaline, tantôt la silhouette humaine du personnage, lui-même interface d'« Iglesia » qui lui est accolé sur le résumé du plan de montage : « Les courses Corinne (Iglesia) ».

Le texte progresse ici, comme en de multiples endroits, par chevauchements, les chevauchements verbotemporels y recoupent les chevauchements thématiques. La cellule à l'imparfait est emblématique des multiples empiétements qui se produisent dans le récit et qui par un effet inverse le produisent.

Alors que nous voyons se profiler les contours du personnage-thème, une plus nette définition de celui-ci devient nécessaire à l'équilibre du texte.

« Iglesia » qui vient d'être nommé : « Iglesia passant sans la regarder », appelle par un juste retour des choses, (périodicité), la nomination de son vis-à-vis dans le fragment. Faisant suite à la cellule à l'imparfait, une nouvelle cellule au participe présent correspondant à la course, amène la définition du personnage annoncé :

« et elle (elle qui n'a pas non plus tourné la tête, pas fait mine de le voir. »⁴¹⁶

⁴¹⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 22. La Pléiade, tome 1, 207.

⁴¹⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 23. La Pléiade, tome 1, 207-208.

Les deux faces qui s'appellent ne font que se croiser. L'un passe sans la regarder, l'autre n'a pas tourné la tête. Les présents de discours direct qui dans notre analyse précédente des p. 89-91 de *La Route des Flandres*⁴¹⁷, procédaient de la confrontation des personnages, font place ici au commentaire du narrateur (au passé composé et plus loin au présent) marquant la distance qui les sépare.

Le pronom personnel de troisième personne, ne trouvera sa complète définition qu'après une longue digression que le détour du regard et d'attention implique. C'est « à la fin », qu'« elle », trouve sa dénomination. « Corinne », enfin dénommée, deviendra sujet de verbes au participe présent qui impriment leur rythme à cette fin de paragraphe.

Corinne se **levant** nonchalamment, se **dirigeant** sans hâte - sa vaporeuse et indécente robe rouge **oscillant**, se **balançant** au-dessus de ses **jambes** - vers les tribunes...⁴¹⁸

Le pronom qui réfléchit le sujet lance la sifflante qui scande le segment au participe présent, la nasale à l'accent des formes en « ant » y imprime son rythme.

La figure de chevauchement que nous avons vue à divers niveaux s'inscrire dans la cellule à l'imparfait transparaît à nouveau alors que nous faisons une lecture plus élargie de la répartition des temps et modes verbaux dans le texte.

La répartition des temps et modes verbaux entre le fragment « Corinne » et les deux fragments qui l'entourent s'établit de la façon suivante :

fin du « défilé des Jockeys », participe présent avec deux imparfaits disséminés aux contours avec « Corinne (Iglesia) », imparfaits, plus-que-parfait, à nouveau participe présent, rappel du « défilé des Jockeys », « elle » (passé composé, présent) temps du commentaire du narrateur avec participes présents disséminés dans le tissu commentatif.

Dénomination de « Corinne », participe présent. La rupture avec le fragment suivant, « de nouveau la route, les ombres des chevaux » est soulignée par un changement de temps (imparfait) et marquée par l'adversatif « mais », « mais il n'y avait

⁴¹⁷ Cf. supra, p. 203-213.

⁴¹⁸ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 23. La Pléiade, p. 208.

D'un côté la cellule temporelle **1**, ne présente que 13 formes, dont 11 participes présents, 2 imparfaits. De l'autre, la cellule **5** qui la réfléchit en symétrie présente, 39 formes – dont 23 participes présents, 13 présents de l'indicatif, 3 présents du subjonctif – comme son ombre étirée et distendue.

Si la cellule **5** présente la forme « fidèle », « étirée » et « distendue » de la première, celle-ci présente en symétrie la forme « raccourcie » et « tassée » de son double.

Ces observations corroborent la conception guillaumienne du participe présent, qui conçoit ce temps comme une combinaison de tension et de détension⁴²⁰.

A l'instar des rapports de symétrie qui le forment, le texte désigne aussi les raccords qui le nouent. La référence à la pièce de puzzle à laquelle nous faisons allusion est à son tour établie par les propositions à l'imparfait, incrustées par un participe présent qui introduisent la cellule n° **5**.

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 (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui **mordait**, **corrodait** les contours).⁴²¹

Cette lumière rappelée par des formes à l'imparfait qui mord et corrode les contours de la cellule n° **5**, ne correspond-elle pas à celle des « casaques étincelantes » et des « pastilles de soleil dansant » de la cellule n° **1** ?

Par ailleurs, le focalisé de la cellule n° **5**, double distendu de celui de la cellule n° **1**, aux contours verbaux communs, incorpore temps et modes verbaux de la cellule n° **3** centrale qui établit la jonction des fragments au moyen des temps et des modes.

Nous le voyons à travers ces deux exemples, extraits des (p. 89-91) et (p. 21-24) de *La Route des Flandres*, le texte qui s'engendre par recouvrements, tantôt rimes tantôt métaphores, utilise toutes les ressources de la forme verbale afin de s'élaborer.

⁴²⁰ Gustave Guillaume, *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, librairie Champion Editeur, 1965.

⁴²¹ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 23. La Pléiade, tome 1, p. 208.

A l'issue de nos analyses, nous sommes à présent mieux en mesure de répondre à la question restée en suspens sur la place de tel ou tel fragment « Corinne » dans le texte.

Dans le cas étudié nous pouvons considérer que la place de chacun des fragments trouve sa justification en fonction des multiples articulations qu'impliquent les formes verbales.

Parmi les différents jeux de similitudes et d'oppositions articulés par les temps verbaux de nos deux fragments, nous pouvons relever que le présent de discours direct⁴²², métaphorique de la confrontation avec l'autre, devait faire place à un temps métaphorique de la distance⁴²³, ce qui a été le cas du passé composé et du présent de commentaire.⁴²⁴

Afin d'avoir une vision aussi complète que possible des articulations verbotemporelles engendrées par le texte, nous nous proposons après avoir analysé des fragments correspondant à un personnage « Corinne », d'examiner sur l'ensemble de la première partie du roman des fragments correspondant à un thème « la guerre ».

Ce choix nous paraît doublement justifié :

— Le thème d'une part : central dans le dispositif du roman, il ouvre, ferme et constitue le centre de celui-ci.

— La composition d'autre part : articulée suivant un principe de symétrie et de périodicité, chaque couleur revient régulièrement et présente les mêmes structures d'un pôle à l'autre du roman.

⁴²² Cf. *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 90.

⁴²³ Cf. *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 23.

⁴²⁴ Cf. *supra*, p. 225.

— En suivant « la guerre »

2.1 - La composition thématique et verbotemporelle du texte, d'étroites relations

Nous avons vu à travers les analyses précédentes et les commentaires de Claude Simon sur l'utilisation de son « plan de montage », à quel point les thèmes symbolisés par les différentes couleurs, entraînent dans le jeu compositionnel du roman.

Notre recherche étant essentiellement centrée sur l'utilisation des temps verbaux, nous avons vu s'esquisser, à travers leur analyse, d'étroites relations entre temps, modes verbaux et couleurs-thèmes, dans la composition de *La Route des Flandres*.

Ces observations, qui nous ont amené à transposer au domaine verbotemporel ce qui dans le procédé compositionnel de Claude Simon relevait du thématique, se trouvent à nouveau vérifiées, alors que nous faisons une étude des rapports quantitatifs des deux niveaux d'analyse.

a - Relation de proportionnalité

La mise en parallèle des couleurs-thème du « plan de montage » et de la répartition des temps et des modes verbaux du texte, du début de la p. 9 à la p. 17⁴²⁵, révèle un rapport de proportionnalité qui les lie.

Cette constatation si elle était vérifiée, conforterait notre intuition première, qui nous faisait à l'instar des couleurs-thème du « plan de montage », faire entrer les temps et modes verbaux dans le jeu compositionnel.

Aux deux couleurs « bleu pâle » (Georges), « rouge » (de Reixach) du « plan de montage », juxtaposées aux trois premières pages du texte « Il tenait une lettre à la

⁴²⁵ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minit, (Collection Double), p. 9-17. La Pléiade, tome 1, p. 197-203.

main [...] ils avaient renoncé à m’embêter»⁴²⁶, ne correspondent que quatre temporalités dominantes :

nous indiquons en premier lieu, les couleurs du plan de montage suivies, en gras, du résumé qui leur est associé sur le plan puis le texte correspondant ;

Reixach George

de Reixach et Georges . La lettre de Sabine. Le cantonnement

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 **rappelle** 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, me **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 veuillez⁴²⁷ pas Il **est** tout à fait normal qu’une mère Elle a bien fait Pour ma part je **suis** très content d’avoir l’occasion si jamais vous **avez** besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne **va** pas n’hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine, il **agita** encore une fois la lettre, il **devait** faire quelque chose comme environ moins sept ou moins dix 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 **serais** 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 **tourna** les talons. Par la suite je me **contentai** simplement d’en faire encore moins que je n’en **faisais** déjà, j’**avais simplifié** la question à l’extrême, **décrochant** les deux étrivières en **descendant** de cheval, **débouclant** la sous-

⁴²⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 9-11. La Pléiade, tome 1, p. 197-199.

⁴²⁷ Les verbes « veuillez » et « hésitez » à l’impératif présent sont repris en gris .

gorge dès que je lui **avais coupé** l'eau une ou deux fois et alors **enlevant** toute la bride d'un seul coup, **trem pant** le tout dans l'abreuvoir pendant qu'il **finissait** de boire, et ensuite il **rentrait** tout seul à l'écurie, moi **marchant** à côté prêt à l'attraper par une oreille, après quoi je n'**avais** plus qu'à passer un chiffon sur les aciers et de temps en temps un petit coup de toile émeri quand ils **étaient** vraiment trop rouillés, mais de toute façon ça ne **changeait** pas grand-chose parce que sur ce point-là ma réputation **était** faite depuis longtemps et ils **avaient renoncé** à m'embêter⁴²⁸

On relève dans ce passage :

41 formes d'imparfait, plus-que-parfait

13 formes de présent de l'indicatif + passé composé

19 formes de passé simple (reprises en vert)

25 formes en « ant »

+ 2 formes de conditionnel (reprises en marron orangé).

Aux deux mêmes couleurs-thèmes auxquelles s'additionnent la couleur « rose » (Corinne) et « vert émeraude » (Iglesia) juxtaposées, au bas de la page 11 jusqu'au bas de la page 15⁴²⁹ « et je suppose d'ailleurs qu'en ce qui le concerne [...] n'avait au stade où nous en étions arrivés plus aucune espèce d'importance », correspondent cinq ensembles de temps et modes verbaux dominants :

Reixach Georges Corinne Iglesia, les courses

Id°. Allusion à Corinne. De Reixach tirant son sabre par réflexe

et je **suppose** d'ailleurs qu'en ce qui le **concerne** il s'en **fichait** pas mal et que 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 ancestralement conservés comme qui **dirait** dans la Saumur 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 **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, que cela lui **plût** ou non, mais même en **admettant** qu'il **eût renoncé** à un certain nombre d'entre elles (et peut-être non pas tant par amour que par force ou si l'on **préfère** par la force de l'amour ou si l'on **préfère** forcé par l'amour) il y a des choses que le pire des abandons des renoncements ne **peut** faire oublier même si on le **voulait** et ce **sont** en général les plus absurdes les plus vides de sens celles qui ne se **raisonnent** ni ne se **commandent**, 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 **brandissant** cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui **avaient** probablement **transmis** des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le **décolorait** comme si son cheval et lui **avaient** été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil **miroitant** un instant sur la lame nue

⁴²⁸ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 9-11. La Pléiade, tome 1, p. 197-199.

⁴²⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 11-15. La Pléiade, tome 1, p. 199-202.

Mort de de Reixach en arrière fond Iglésia . Corinne

puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé effondré là, indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre, les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la nauséuse puanteur de la guerre suspendue dans l'éclatant après-midi de printemps, flottant ou plutôt stagnant visqueuse et transparente mais aurait-on dit visible comme une eau croupie dans laquelle auraient baigné les maisons de brique rouge les vergers les haies : 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 qu'elle ne l'était plus, mais je suppose que ce n'était pas cela qu'il lui demandait espérait d'elle le jour où il avait décidé de l'épouser, sachant sans doute parfaitement dès ce moment ce qui l'attendait, ayant accepté par avance ayant assumé ayant par avance consommé si l'on peut dire cette Passion, avec cette différence que le lieu le centre l'autel n'en était pas une colline chauve, mais ce suave et tendre et vertigineux et broussailleux et secret repli de la chair... Ouais : crucifié, agonisant sur l'autel la bouche l'ancre de... Mais après tout n'y avait-il pas aussi une putain là-bas, à croire que les putains sont indispensables dans ces sortes de choses, femmes en pleurs se tordant les bras et putains repenties, à supposer qu'il lui ait jamais demandé de se repentir ou du moins attendu espéré qu'elle le fit qu'elle devînt autre chose que ce qu'elle avait la réputation d'être et donc attendu de ce mariage autre chose que ce qui devait logiquement s'ensuivre, prévoyant même peut-être ou du moins ayant peut-être envisagé jusqu'à cette ultime conséquence ou plutôt conclusion, ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante c'est-à-dire non pas mélodramatique spectaculaire et sale comme les bonnes qui se jettent sous le métro ou les banquiers qui salissent tout leur bureau mais maquillé en accident si toutefois on peut considérer comme un accident d'être tué à la guerre, profitant en quelque sorte avec discrétion et opportunité de l'occasion offerte pour en finir avec ce qui n'aurait jamais dû commencer quatre ans auparavant...

J'ai compris cela, j'ai compris que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre et pas seulement quand je l'ai vu rester là planté sur son cheval arrêté bien exposé au beau milieu de la route sans même se donner la peine ou faire semblant de se donner la peine de le pousser jusque sous un pommier, cet imbécile de petit sous-lieutenant se croyant obligé de faire comme lui, s'imaginant sans doute que c'était le dernier chic le nec plus ultra de l'élégance et du bon ton pour un officier de cavalerie sans se douter un instant des véritables raisons qui poussaient l'autre à faire ça c'est-à-dire qu'il ne s'agissait là ni d'honneur ni de courage et encore moins d'élégance mais d'une affaire purement personnelle et non pas même entre lui et elle mais entre lui et lui. J'aurais pu le lui dire, Iglésia aurait pu le lui dire encore mieux que moi. Mais à quoi bon. Je suppose qu'il devait être persuadé qu'il faisait là quelque chose d'absolument sensationnel et d'ailleurs pourquoi l'aurions-nous détrompé puisque comme cela il mourrait au moins content béat même, mourant à côté de et comme un de Reixach, mieux valait donc qu'il le croie mieux valait donc qu'il soit idiot qu'il ne se demande pas ce qu'il y avait derrière ce visage à peine légèrement ennuyé légèrement impatient attendant nous faisant ou plutôt faisant au règlement du service en campagne et aux dispositions prescrites en cas d'attaque par avion volant bas et mitraillant la concession d'attendre jusqu'à ce qu'ils se soient éloignés et que nous sortions du fossé, se tournant légèrement sur sa selle un peu impatienté mais se contenant nous montrant ce visage toujours impénétrable dépourvu d'expression attendant simplement que nous soyons de nouveau à cheval tandis qu'ils disparaissaient pas plus gros que des points maintenant au-dessus de l'horizon, puis dès que nous fûmes en selle repartant poussant son cheval d'une imperceptible pression des jambes, le cheval se remettant semblait-il en marche de lui-même et toujours au pas naturellement sans précipitation sans lenteur non plus et pas nonchalamment non plus : simplement au pas. 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'épée pas donné sa place 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, cela devait faire aussi partie de ce qu'il avait commencé quatre ans plus tôt et avait décidé, était en train de finir ou plutôt de chercher à terminer avançant tranquillement, impassible (de même que, d'après ce que disait Iglésia, il avait toujours fait semblant de ne s'apercevoir de rien, n'aurait jamais laissé transparaître

le moindre sentiment ni jalousie ni colère) 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 tout en **finissant** avec lui-même il n'**assouvissait** pas en même temps une vengeance longtemps désirée, mais tout bien pesé je ne le **crois** pas je **pense** qu'à ce moment-là tout lui **était devenu** indifférent si tant **est** qu'il en **ait** jamais voulu à Iglésia puisqu'en définitive il l'**avait gardé** à son service et que maintenant il se **souciait** autant ou plutôt aussi peu de lui que de moi ou de cet idiot de sous-lieutenant, ne se **sentant** sans doute plus tenu à aucun devoir non pas en ce qui nous **concernait** personnellement mais en ce qui **concernait** son rôle sa fonction d'officier, pensant probablement que ce qu'il **pouvait** faire ou ne pas faire sur ce plan n'**avait** au stade où nous en **étions arrivés** plus aucune espèce d'importance : ⁴³⁰

56 formes d'imparfait, plus-que-parfait

29 formes de présent, passé composé

40 formes en « ant »

13 formes de subjonctif (présent, imparfait, et plus-que-parfait) (en mauve)

11 formes de conditionnel.

A la seule couleur « noir » (la guerre), ici, « la route », juxtaposée à la fin de la page 15-p. 17, « délivré donc libéré relevé pour ainsi dire de ses obligations militaires [...] un peu interdit impatient »⁴³¹, ne correspondent plus que deux ensembles de temps et modes verbaux dominants :

23 formes d'imparfait, plus-que-parfait

7 formes en « ant »

et seulement,

2 formes de présent de l'indicatif

2 formes de passé simple

2 formes de subjonctif imparfait.

A la juxtaposition des thèmes sur le plan de montage semble bien correspondre une juxtaposition en proportion équivalente des formes verbales. A l'issue de cette

⁴³⁰ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 11-15. La Pléiade, tome 1, p. 199- 202.

⁴³¹ *La Route des Flandres*, La Pléiade tome 1, p. 202-203.Cf. extrait infra, p. 237-238.

analyse des p. 9-17 du roman, nous pouvons considérer qu'il semble bien exister un rapport de proportionnalité entre couleurs-thèmes et temps et modes verbaux.

b - Relation de dépendance

L'observation du nombre de couleurs-thèmes en liaison avec les temps et modes verbaux correspondants dans le roman, laisse entrevoir un possible rapport de dépendance entre la présence d'un thème et d'une forme verbale ou d'un mode verbal lui correspondant plus particulièrement en ce lieu du texte.

La première occurrence de « Corinne » dans le roman « et je suppose [...] aucune espèce d'importance »⁴³², est intéressante à observer de ce point de vue.

Jouxtant la couleur « rose » encadrée par le « vert émeraude » d'une part et le « bleu pâle » et « rouge » d'autre part, le résumé du « plan de montage » correspondant indique :

« de Reixach, Georges, allusion à Corinne, de Reixach tirant son sabre par réflexe »

puis :

Mort de de Reixach	} en arrière fond, Iglesia, Corinne.
Mort de de Reixach	
Mort de de Reixach	

La confrontation du plan de montage avec le texte révèle que l'introduction des deux couleurs « rose » et « vert émeraude » dans le « plan de montage » est à relier avec l'apparition des différentes formes de subjonctif et de conditionnel en nombre en ce lieu du roman.

Les verbes au subjonctif y décrivent des procès qui sont envisagés par le sujet énonçant sous le signe de l'éventualité, donnant aux temps considérés toute leur valeur modale.

⁴³² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 11-15. La Pléiade, tome 1, p. 199-202. Cf. supra, p. 231-233.

Le verbe au présent de l'indicatif « je suppose », qui introduit le fragment, établit les procès envisagés par l'instance d'énonciation à travers sa subjectivité. Les procès supposés ne seront pas affirmés mais envisagés avec toute l'incertitude liée à leur actualisation.

La présence de « Corinne » en filigrane (« allusion à Corinne », écrit Claude Simon dans son résumé juxtaposé), s'articule à partir des formes de subjonctif :

à moins que l'astiquage ne **fit** aussi partie pour lui de ces choses irremplaçables, de ces réflexes et traditions ancestralement conservés comme qui dirait dans la Saumure 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, que cela lui **plût** ou non, mais même en admettant qu'il **eût** renoncé à un certain nombre d'entre elles.⁴³³

De cause de l'apparition des formes de subjonctif dans le texte, « Corinne » en devient sujet :

Mais après tout n'y avait-il pas aussi une putain là-bas, à croire que les putains [...] à supposer qu'il lui ait jamais demandé de se repentir ou du moins attendu espéré qu'elle le **fit** qu'elle **devînt** autre chose que ce qu'elle avait la réputation d'être.⁴³⁴

Partageant avec les formes de subjonctif la capacité d'exprimer l'éventuel, les formes de conditionnel qui recouvrent ici toute leur valeur modale, y alternent avec celles-ci :

j'**aurais** pu le lui dire, Iglesia **aurait** pu le lui dire encore mieux que moi. Mais à quoi bon. Je suppose qu'il devait être persuadé qu'il faisait là quelque chose d'absolument sensationnel et d'ailleurs pourquoi l'**aurions-nous** détrompé puisque comme cela il **mourrait** au moins content béat même.⁴³⁵

⁴³³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 11, 12. La Pléiade, tome 1, p. 199.

⁴³⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 13. La Pléiade, tome 1, p. 200.

⁴³⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 14. La Pléiade, tome 1, p. 201.

L'évocation d'« Iglesia » associée à celle de « Corinne », dans « l'arrière fond » de la scène de la mort de « de Reixach », s'articule à partir de formes exprimant la même modalité.

La liaison entre « Corinne » et « Iglesia » étant simplement évoquée, ce sont des faits supposés, imaginés, sans que leur réalisation ne puisse être assertée, qui sont exposés, d'où la valeur modale qu'imprime l'apparition des deux personnages.

Je me suis demandé s'il n'espérait pas qu'Iglesia y **laisserait** aussi sa peau, si tout en finissant avec lui-même il n'assouvissait pas en même temps une vengeance longtemps désirée, mais tout bien pesé je ne le crois pas je pense qu'à ce moment-là tout lui était devenu indifférent si tant est qu'il en **ait** jamais voulu à Iglesia.⁴³⁶

L'opposition entre faits assertés et seulement envisagés sous l'angle du probable, semble dans ce fragment prendre la place du système d'opposition premier plan/arrière-plan du récit traditionnel. Le résumé du plan de montage « en arrière fond, Corinne Iglesia » met en relief la substitution au couple passé simple, imparfait qui traduisait cette opposition, d'un nouveau type d'opposition ici d'ordre modal. Cette substitution augure des nouveaux rapports d'opposition que le texte va engendrer.

Les « : » de la fin de la page 15 du roman, « d'importance : délivré donc libéré [...] » articulent le changement de mode que recoupe le passage d'un fragment à l'autre.⁴³⁷ A « La Route » juxtaposée à la seule couleur « noir » dans le « plan de montage », correspond une nouvelle répartition des temps et des modes verbaux dans le texte. Ceux-ci sont portés par des verbes ayant perdu toute dépendance vis-à-vis des verbes subjectifs « supposer, penser » qui articulaient le fragment précédent.

La plupart des procès décrits dans ce nouveau fragment⁴³⁸, ne sont désormais plus envisagés comme éventuellement réalisables, mais présentés comme réalisés.

Le temps dominant de ce fragment, allant de : « délivré donc libéré » jusqu'à « interdit, impatient »⁴³⁹, est très nettement l'imparfait relayé par le plus-que-parfait,

⁴³⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 15. La Pléiade, tome 1, p. 202.

⁴³⁷ Cf. supra, p.233. Les « : » sont placés après « importance » dernier mot de la citation.

⁴³⁸ Cf. extrait infra, page suivante.

⁴³⁹ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 15-17. La Pléiade, tome 1, p. 202-203.

auxquels viennent s'adjoindre deux passés simples « cria » et « vis » qui soulignent la modalité indicative du passage.

A travers ces dernières analyses, nous pouvons constater qu'à l'apparition d'une nouvelle couleur-thème correspond de nouveaux temps et modes verbaux : imparfait du subjonctif puis conditionnel présent et passé pour la première ; imparfait, plus-que-parfait de l'indicatif pour la seconde. Ce constat corrobore à nouveau notre intuition première qui fait de la forme des temps et modes verbaux un élément constitutif à part entière et tout au moins aussi important que les thèmes, voire les personnages tels que Claude Simon les résume dans sa phase compositionnelle.

c - Relations d'opposition et de similitude

Continuons l'exploration de notre texte en suivant le « plan de montage » et voyons à présent comment s'opère la transition avec la couleur « vert émeraude » juxtaposée au « rouge » qui fait suite au fragment « noir » monochrome.

Nous observons, sur le plan de montage, que le « vert émeraude » avant de se détacher du « noir » lui reste juxtaposé. Le résumé correspondant indique : « La Route, évocation des courses, du milieu.»

Nous indiquons conjointement aux couleurs du plan de montage et du résumé en gras, les cellules temporelles auxquelles nous faisons référence.

La route

Cellule 7-

délivré donc libéré relevé pour ainsi dire de ses obligations militaires à partir du moment où l'effectif de son escadron **avait** été réduit à nous quatre (son escadron lui-même **étant** à peu près tout ce qui **avait fini** par rester du régiment tout entier avec peut-être quelques autres cavaliers démontés perdus par-ci par-là dans la nature) 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 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 (mais peut-être **était-ce** aussi le manque de sommeil, le fait que depuis dix jours nous n'**avons** pratiquement pas **dormi**, sinon à cheval) **était** en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien, et deux ou trois fois quelqu'un lui **cria** de ne pas continuer (combien je ne **sais**, ni qui ils **étaient** : j'**imagine**, des blessés, ou cachés

dans des maisons ou dans le fossé, ou peut-être de ces civils qui s'**obstinaient** de façon incompréhensible à errer **traînant** une valise crevée ou **poussant** devant eux de ces voiturettes d'enfant chargées de vagues bagages (et même pas des bagages : des choses, et probablement inutiles : simplement sans doute pour ne pas errer les mains vides, avoir l'impression l'illusion d'emporter avec soi, de posséder n'importe quoi pourvu que s'y **attachât** – à l'oreiller éventré au parapluie ou à la photographie en couleurs des grands-parents – la notion arbitraire de prix, de trésor) comme si ce qui **comptait c'était** de marcher, que ce **fût** dans une direction ou une autre : mais je ne les **vis** pas véritablement, tout ce que je **pouvais** voir, **étais** encore capable de reconnaître, comme une sorte de point de mire, de repère, **c'était** ce dos osseux maigre raide et très droit posé sur la selle, et la tunique de serge légèrement plus brillante sur la saillie symétrique des omoplates, et il y **avait** longtemps que j'**avais cessé** de m'intéresser – de pouvoir m'intéresser – à ce qui **pouvait** se passer sur le bord de la route) ; des voix donc, irréelles et geignardes **criant** quelque chose (mise en garde, avertissement) et qui me **parvenaient** à travers l'éblouissante et opaque lumière de cette journée de printemps (comme si la lumière elle-même **était** sale, comme si l'air invisible **contenait** en suspension, comme une eau souillée troublée, cette sorte de crasse poussiéreuse et puante de la guerre), et lui (chaque fois je **pouvais** voir sa tête bouger et sous le casque apparaître en profil perdu le bord de son visage, la découpe sèche dure du front, du sourcil, et au-dessous l'encoche de l'orbite puis la ligne ferme sèche inaltérable, **descendant** tout droit de la pommette au menton) les **regardant**, son oeil inexpressif incurieux se **posant** un instant (mais apparemment sans voir) sur celui (ou peut-être même pas : seulement l'endroit le point d'où **venait** la voix) qui **l'avait interpellé**, et même pas réprobateur sévère ou indigné, même pas un froncement de sourcil : simplement cette absence d'expression, d'intérêt – tout au plus peut-être un étonnement : un peu interdit, impatient⁴⁴⁰

vert émeraude rouge noir

« La Route, évocation des courses, du milieu »

comme si dans un salon quelqu'un **l'avait** brusquement **abordé** sans lui avoir été présenté ou interrompu au milieu d'une phrase par une de ces remarques hors de propos (comme par exemple lui signaler la cendre de son cigare sur le point de se détacher ou son café en train de refroidir) et **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 **prenant** son parti sans même un haussement d'épaules **pensant** sans doute qu'il **est** inévitable de rencontrer toujours partout et en toutes circonstances – dans les salons ou à la guerre – des gens stupides et sans éducation, et cela fait – **c'est-à-dire** remémoré – **oubliant** l'interrupteur, **l'effaçant cessant** de le voir avant même d'avoir détourné les yeux, **cessant** alors pour de bon de regarder cet endroit où il n'y **avait** rien, **redressant** la tête et **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 course.

vert émeraude rouge

« les courses, le milieu »

Et il me **semblait** y être, voir cela : des ombrages verts avec des femmes en robes de couleur imprimées, debout ou assises sur des fauteuils de jardin en fer, et des hommes en culottes claires et bottes en train de leur parler, légèrement penchés sur elles, **tapotant** leurs bottes à petits coups de leur cravache de jonc, les robes des chevaux et celles des femmes, et les cuirs fauves des bottes **faisant** des taches vives (acajou, mauve, rose, jaune) sur l'épaisseur verte des frondaisons, et les femmes de cette espèce particulière non pas à laquelle **appartiennent** mais que **constituent** à l'exclusion de toutes autres les filles de colonels ou de noms à particules : un peu fades, un peu insignifiantes et grêles, **conservant** tard (même mariées, même après le deuxième ou le troisième enfant) cet air de jeunes filles, avec leurs longs bras délicats et nus, leurs courts gants blancs de pensionnaires, leurs robes de pensionnaires (jusqu'à ce qu'elles se

⁴⁴⁰ *Op. cit.*, Minuit, (Collection Double), p. 15-17. La Pléiade, tome 1, p. 202-203.

muient brusquement – vers le milieu de la trentaine – en quelque chose d’un peu hommasse, un peu chevalin (non, pas des juments : des chevaux) fumant et parlant chasse ou concours hippiques comme des hommes), et le bourdonnement léger des voix suspendu sous les lourds feuillages des marronniers, les voix (féminines ou d’hommes) capables de rester bienséantes, égales et parfaitement futiles tout en articulant les propos les plus raides ou même de corps de garde, discutant de saillies (bêtes et humains), d’argent ou de premières communions avec la même inconséquente, aimable et cavalière aisance, les voix donc se mêlant à l’incessant et confus piétinement des bottes et des hauts talons sur le gravier, stagnant dans l’air, le chatoyant et impalpable poudrolement de poussière dorée suspendu dans le paisible et vert après-midi aux effluves de fleurs, de crottinet de parfums, et lui...⁴⁴¹

marron noir

«Ouais !...» fit Blum (le wagon de prisonniers)».

Cellule 6-

« Ouais !...» fit Blum (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 une autre jambe, étouffant, la sueur ruisselant sur nous nos poumons cherchant l’air comme des poissons sur le sec, le wagon arrêté une fois de plus dans la nuit on n’entendait rien d’autre que le bruit des respirations les poumons s’emplissant désespérément de cette épaisse moiteur cette puanteur s’exhalant des corps emmêlés comme si nous étions déjà plus morts que des morts puisque nous étions capables de nous en rendre compte comme si l’obscurité les ténèbres... Et je pouvais les sentir les deviner grouillant rampant lentement les uns sur les autres comme des reptiles dans la suffocante odeur de déjections et de sueur, 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 tu tiens à voir ma sale gueule de juif ils, Oh dis-je ça va ça va ça va), Blum répétant : « Ouais. Et alors il a dégusté à bout portant cette rafale de mitraillette. Peut-être qu’il aurait été plus intelligent de sa part de⁴⁴²

Le résumé suivant, bien que juxtaposé aux couleurs « noir » et « brun » indique :

« Les courses, le milieu - “Ouais !...” fit Blum (le wagon de prisonniers)».

Le passage du roman introduit par « “Ouais !...” fit Blum » ne faisant plus référence aux « courses » et au « milieu », nous amène à considérer les lignes qui le précèdent « Et il me semblait y être, voir cela : des ombrages verts [...] de crottin et de parfums, et lui... », *op. cit.*, p. 18-19⁴⁴³, comme correspondant à « les courses, le milieu », couleur « vert émeraude, rouge » du « plan de montage » et à les distinguer du passage qui n’est indiqué que comme « évocation des courses, du milieu », « vert émeraude, rouge » juxtaposé au « noir ».

Le passage des p. 18-19, que nous avons isolé, correspondant au « vert émeraude, rouge », « les courses, le milieu » marque une rupture très nette avec l’usage de

⁴⁴¹ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p.17-19. La Pléiade, tome 1, p. 203-205.

⁴⁴² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 19-20. La Pléiade, tome 1, p. 205.

⁴⁴³ Cf. supra, p. 238-239.

l'imparfait, plus-que-parfait du fragment « noir » (La Route), ne s'y rencontrent que des formes en «ant » et des présents de l'indicatif recouvrant les commentaires généralisants du narrateur. «La Route, évocation des courses, le milieu » qui le précède correspondant aux couleurs « vert émeraude, rouge », « noir » superposées, fait office de cellule transitionnelle. Cette transition s'établit sur le mode de la comparaison (du comme si). Une analogie établie entre l'interruption sur « la route » et le monde des salons, prépare la venue du monde des « courses » et de son « milieu », dans la cellule temporelle suivante. Cette cellule transitionnelle à cheval sur les deux univers, celui de « la guerre » et celui des « courses », s'articule sur les deux temporalités dominantes des fragments « noir » et « vert émeraude, rouge » : imparfait, plus-que-parfait articulé au participe présent d'une part, présent de l'indicatif (ici de commentaire généralisant), articulé au participe présent d'autre part.

Le retour de la couleur « noir », dans le « plan de montage », survient après le passage « les courses, le milieu », (vert émeraude, rouge) en se superposant à nouveau avec une autre couleur. Nous y faisons référence précédemment, le « Ouais !... » de « Blum », introduit un nouveau fragment « Ouais [...] il aurait été plus intelligent de sa part de »⁴⁴⁴, « noir, brun » sur le plan de montage, correspondant au personnage-thème « Blum », sur fond de guerre. Cette nouvelle association de couleurs dans le « plan de montage », correspond comme nous pouvions nous y attendre à une nouvelle répartition des temps et des modes verbaux dans le roman.

Le personnage de « Blum » provoque la venue de présents de discours direct ainsi que de futurs simples, d'un passé composé et d'un conditionnel passé introduits par des verbes de locution au passé simple sur fond de verbes à l'imparfait, plus-que-parfait, participe présent, décrivant/narrant « le wagon de prisonniers.»

Dans cet ensemble de fragments, comme dans les précédents, nous voyons s'établir d'étroites correspondances entre l'imbrication de couleurs-thèmes et l'articulation des temps et des modes verbaux. Si les thèmes entrent, d'après les commentaires de Claude Simon, dans le jeu compositionnel, les temps et modes

⁴⁴⁴ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 19-20. La Pléiade, tome 1, p. 205.

verbaux, à leur manière, entrent en conséquence dans ce même jeu et ne sauraient jouer un moindre rôle étant par essence plus à même d'être concernés par les jeux formels inhérents à l'écriture.

De même que dans le « plan de montage », les couleurs-thèmes génèrent des jeux d'oppositions et de similitudes entre elles, temps et modes verbaux génèrent leurs propres jeux d'oppositions et de similitudes.

Nous avons vu dans nos analyses des p. 11-17 du roman, la modalité subjonctive, correspondant à l'apparition des couleurs « rose, vert émeraude » du plan de montage, s'opposer à la modalité indicative qui correspondait au retour de la couleur « noir ».

Dans les fragments suivants, le retour des couleurs « vert émeraude, rouge » faisant suite au « noir », correspond sur le plan verbotemporel à une opposition présent de commentaire/imparfait de narration, qui substitue une opposition d'ordre énonciatif à l'opposition modale du passage des pages 11-17 du roman.

Enfin, l'occurrence de fragment « noir » juxtaposé au « brun », de notre dernière analyse, implique sur le plan verbotemporel un nouveau type d'opposition avec le fragment qui le précède. Ici, le présent de discours direct sur fond d'imparfait narratif qui succède au présent de commentaire amène une opposition d'ordre énonciatif dans une même temporalité.

Ces oppositions ou similitudes que nous sommes amenés à relever, tant sur le plan thématique que verbotemporel, sont selon notre point de vue au centre de l'esthétique romanesque de *La Route des Flandres*.

C'est à la mise en valeur de ces ressemblances et oppositions que nous allons nous attacher afin de déceler le sens dont ces formes sont porteuses.

2.2 - La cellule temporelle, élément structurel premier

a - La primauté des considérations formelles des formes verbales sur les considérations sémantiques des unités thématiques

Les nouvelles occurrences de fragments accolés à la couleur « noir » sur le plan de montage, que nous rencontrons, correspondent aux pages 23 à 30 du roman :

noir

« de nouveau la route, les ombres des chevaux »

Cellule 4

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 (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodait les contours),

Cellule 5

indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des liens invisibles : quatre points – les quatre sabots – se détachant et se rejoignant alternativement (exactement à la façon d'une goutte d'eau qui se détache d'un toit ou plutôt se scinde, une partie d'elle-même restant accrochée au rebord de la gouttière (le phénomène se décomposant de la façon suivante : la goutte s'étirant en poire sous son propre poids, se déformant, puis s'étranglant, la partie inférieure – la plus grosse – se séparant, tombant, tandis que la partie supérieure semble remonter, se rétracter, comme aspirée vers le haut aussitôt après la rupture, puis se regonfle aussitôt par un nouvel apport, de sorte qu'un instant après il semble que ce soit la même goutte qui pende, s'enfle de nouveau, toujours à la même place, et cela sans fin, comme une balle cristalline animée au bout d'un élastique d'un mouvement de va-et-vient), et, de même, la patte et l'ombre de la patte se séparant et se ressoudant, ramenées sans fin l'une vers l'autre, l'ombre se rétractant sur elle-même comme le bras d'un poulpe tandis que le sabot se soulève, la patte décrivant une courbe naturelle, arrondie, cependant que sous elle et légèrement en arrière recule seulement un peu, compressée, la tache noire qui revient ensuite se recoller au sabot – et en raison de la pente oblique des rayons, la vitesse à laquelle l'ombre revient pour ainsi dire toucher but allant croissant, de sorte que partant lentement elle semble à la fin se précipiter comme une flèche, aspirée, sur le point de contact, de jonction) comme par un phénomène d'osmose, le double mouvement multiplié par quatre, les quatre sabots et les quatre ombres télescopées se disjoignant et se rejoignant dans une sorte de va-et-vient immobile, de piétinement monotone, tandis que sous elles défilent bas-côtés poussiéreux, pavés ou herbe, comme une tache d'encre aux multiples bavures se dénouant et se renouant, glissant sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre,

Cellule 6+

et ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l'éviter, et plutôt le devinant que le voyant [...] donc ne se demandant

pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance –

Cellule 7+

le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire [...]

Puis il cessa de se demander quoi que ce fût, cessant en même temps de voir quoiqu'il s'efforçât de garder les yeux ouverts et de se tenir le plus droit possible sur sa selle tandis que l'espèce de vase sombre dans laquelle il lui semblait se mouvoir s'épaississait encore, et il fit noir tout à fait, et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) [...] 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 lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre... « A moins que tout ça ne se mette aussitôt à pourrir et puer, pensa-t-il.⁴⁴⁵

Cet ensemble de fragments accolés à la couleur « noir » que nous avons déjà rencontrés pour certains d'entre eux lors d'une précédente analyse, cf. supra p. 222-227, débute par une courte série de verbes à l'imparfait, suivie d'une cellule temporelle à dominante participe présent, présent de l'indicatif « Mais il n'y avait pas de tribunes [...] que laisse derrière elle la guerre »⁴⁴⁶, correspondant aux cellules 4 et 5 du schéma, supra, p.226. Nous avons établi que la composition des deux premières cellules temporelles de notre ensemble de fragments accolés à la couleur « noir », obéissait à un jeu de symétrie qui s'articulait avec les deux fragments précédents (fragments accolés aux « rose » et « vert émeraude » des p. 21-23 du roman), nos cellules 4 et 5 du fragment « de nouveau la route, les ombres des chevaux » accolé au noir correspondait à la reprise du défilé des jockeys (accolé à la couleur vert émeraude) sous sa forme distendue.

Nous citons ci-dessous les deux fragments accolés aux « rose » et « vert émeraude » des p. 21-23 du roman :

vert émeraude

« le défilé des jockeys »

Cellule 1

Et de nouveau il me **semblait** voir cela : se **détachant** sur le vert inimitable des opulents marronniers, presque noir, les jockeys **passant** dans le tintement de la cloche pour se rendre au départ, haut perchés, simiesques, sur les bêtes grâciles et élégantes, leurs casaques multicolores se

⁴⁴⁵ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 23-30. La Pléiade, tome 1, p. 208-213.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 23-25, La Pléiade, tome 1, p. 208-209.

suivant dans les pastilles de soleil, comme ceci : Jaune, bretelles et toque bleues – le fond vert-noir des marronniers – Noire, croix de Saint-André bleue et toque blanche – le mur vert-noir des marronniers – Damier bleu et rose toque bleue – le mur vert noir des marronniers – Rayée cerise et bleue, toque bleu ciel – le mur vert-noir des marronniers – Jaune, manches cerclées jaune et rouge, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Rouge, coutures grises, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Bleu clair, manches noires, brassard et toque rouges – le mur vert-noir des marronniers – Grenat, toque grenat – le mur vert-noir des marronniers – Jaune, cercle et brassards verts, toque rouge – le mur vert-noir des marronniers – Bleue, manches rouges, brassard et toque verts – le mur vert noir des marronniers – Violette, croix de Lorraine cerise, toque violette – le mur vert-noir des marronniers – Rouge, pois bleus, manches et toque rouges – le mur vert-noir des marronniers – Marron cerclé bleu ciel, toque noire... les casaques étincelantes **glissant**, le mur vert sombre des feuilles, les casaques étincelantes, les pastilles de soleil **dansant**, les chevaux aux noms dansants – Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu – 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 et dansantes, au-dessus du sol, sans toucher terre, la cloche, le bronze **tintant**, n'en **finissant** plus de tinter, tandis que l'une après l'autre les chatoyantes casaques **glissaient** silencieusement dans l'élégant après-midi et

rose **vert émeraude**

« les courses Corinne (Iglesia) »

Cellule 2

Iglésia **passant** sans la regarder avec sur le dos cette casaque rose qui **semblait** laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle, comme si elle **avait pris** une de ces soyeuses lingerie et la lui **avait jetée** dessus, encore tiède, encore imprégnée de l'odeur de son corps, et au-dessus son profil jaune et triste d'oiseau de proie, et ses petites jambes repliées, les genoux remontés, accroupi sur cette alezane dorée à la démarche majestueuse, opulente, aux hanches opulentes (jusqu'à cette opulente raideur de l'arrière-train, des membres faits non pour marcher mais pour galoper, les longs postérieurs se **mouvant** l'un après l'autre avec cette raide distinction, cette hautaine maladresse, la longue queue blonde se **balançant**, **accrochant** les éclats de soleil), et les dernières casaques maintenant de dos (une bleu foncé avec une croix de Saint-André rouge, une marron à pois bleus), **disparaissant** derrière les balances, le bâtiment au toit de chaume, aux fausses poutres normandes,

rose

Cellule 3

et elle (elle qui n'a pas non plus **tourné** la tête, pas **fait** mine de le voir) assise dans un de ces fauteuils de fer, sous les ombrages, avec peut-être dans une main une de ces feuilles jaunes ou roses sur lesquelles **sont** inscrites les dernières cotes (mais ne la **regardant** pas non plus), **parlant** distraitemment avec (ou **écoutant** distraitemment, ou n'**écoutant** pas) un de ces personnages, de ces colonels ou commandants à la retraite que l'on ne **voit** plus que dans ces sortes d'endroits, vêtus d'un pantalon rayé, coiffés d'un melon gris (et sans doute rangés quelque part, tout habillés, pendant le reste de la semaine, et ressortis uniquement le dimanche, rapidement époussetés, défroissés et posés là en même temps que les corbeilles de fleurs sur les balcons et les escaliers des tribunes, et aussitôt après rangés de nouveau dans leur boîte), et à la fin Corinne se **levant** nonchalamment, se **dirigeant** sans hâte – sa vaporeuse et indécente robe rouge **oscillant**, se **balançant** au-dessus de ses jambes – vers les tribunes...⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 21-23. La Pléiade, tome 1, p. 206-208.

En observant la répartition des temps et des modes verbaux des fragments accolés au « noir », nous pouvons distinguer au-delà des deux cellules déjà décrites (4 et 5), deux cellules reprenant le thème du cheval mort :

— une cellule à dominante passé simple, imparfait, plus-que-parfait, présent, passé-composé, participe présent, *op. cit.*, p. 25-26 : « et ce dut être par-là [...] quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance », que nous appellerons 6⁺

La route le cheval mort

Cellule 6+

et ce dut être par là que je le vis pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l'éviter, et plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges se demandant sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive : donc ne se demandant pas comment, constatant seulement que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps – du moins à sa connaissance – ⁴⁴⁸

— une cellule à très nette dominante imparfait, plus-que-parfait avec quelques îlots de présents de l'indicatif et de conditionnels dans le tissu narratif, *op. cit.*, p. 26-30 : « Le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval [...] pensa-t-il », que nous appellerons 7⁺

le cheval mort

Cellule 7+

le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert – comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré – d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner, s'y dissoudre de nouveau, le recouvrant donc, l'enveloppant (à la façon de ces reptiles qui commencent par enduire leurs proies de bave ou de suc gastrique avant de les absorber) de cette boue liquide sécrétée par elle et qui semblait être déjà comme un sceau, une marque distinctive certifiant l'appartenance, avant de l'engloutir lentement et définitivement dans son sein en faisant sans doute entendre comme un bruit de succion : pourtant (quoiqu'il semblât avoir été là depuis toujours, comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral, avec ses deux pattes de devant repliées dans une posture foetale d'agenouillement et de prière à la façon des membres antérieurs d'une mante religieuse, son cou raide, sa tête raide et renversée dont la mâchoire ouverte laissait voir la tache violette du palais) il n'y avait pas longtemps qu'il avait été tué – peut être seulement lors du dernier passage des avions ? – car le

⁴⁴⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 25-26. La Pléiade, tome 1, p. 209.

sang était encore frais : une large tache rouge clair et grumeleuse, brillante comme un vernis, s'étalant sur ou plutôt hors de la croûte de boue et de poils collés comme s'il sourdait non d'un animal, d'une simple bête abattue, mais d'une inexpiable et sacrilège blessure faite par les hommes (à la façon dont, dans les légendes, l'eau ou le vin jaillissent de la roche ou d'une montagne frappée d'un bâton) au flanc argileux de la terre ; Georges le regardant tandis qu'il faisait machinalement décrire à sa monture un large demi-cercle pour le contourner (le cheval obéissant docilement sans faire d'écart ni presser le pas ni obliger son cavalier à le tenir serré pour le maîtriser, Georges pensant à l'agitation, l'espèce de mystérieuse frayeur qui s'emparait des chevaux lorsque, partant pour l'exercice, il leur arrivait de longer, au bout du champ de manoeuvres, le mur de l'entreprise d'équarrissage, et alors les hennissements, les tintements des gourmettes, les jurons des hommes cramponnés aux rênes, pensant : « Et là-bas c'était seulement l'odeur. Mais maintenant même la vue d'un de leurs pareils mort ne leur fait plus rien, et sans doute marcheraient-ils même dessus, rien que parce que ça leur ferait trois pas de moins », pensant encore : « Et moi aussi d'ailleurs... » Il le vit lentement pivoter au-dessous de lui, comme s'il avait été posé sur un plateau tournant (d'abord au premier plan, la tête renversée, présentant sa face inférieure, fixe, le cou raide, puis insensiblement, les pattes repliées s'interposant, masquant la tête, puis le flanc maintenant au premier plan, la blessure, puis les membres postérieurs en extension, collés l'un à l'autre comme si on les avait ligotés, la tête réapparaissant alors, tout là-bas derrière, dessinée en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue, c'est-à-dire cette espèce de destruction et de reconstruction simultanées des lignes et des volumes (les saillies s'affaissant par degrés tandis que d'autres reliefs semblent se soulever, se profilent, puis s'affaissent et disparaissent à leur tour) au fur et à mesure que l'angle de vue se déplace, en même temps que semblait bouger tout autour l'espèce de constellation

« Le cheval mort.

La valise crevée, les linges. L'étape de nuit »

– et d'abord il ne vit que de vagues taches – constituée d'objets de toutes sortes (selon l'angle aussi les distances entre eux diminuant ou s'élargissant) éparpillés en désordre autour du cheval (sans doute le chargement de la charrette qu'il avait traînée mais on ne voyait pas de charrette : peut-être les gens s'y étaient-ils attelés eux-mêmes et avaient-ils continué ainsi ?), Georges se demandant comment la guerre répandait (puis il vit la valise éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe) cette invraisemblable quantité de linges, le plus souvent noirs et blancs (il y en avait pourtant un d'un rose passé, projeté sur ou accroché par la haie d'aubépines, comme si on l'avait mis là à sécher), comme si ce que les gens estimaient le plus précieux c'étaient des chiffons, des loques, des draps déchirés ou tordus, dispersés, étirés, comme des bandes, de la charpie, sur la face verdoyante de la terre...

Les chevaux dans la nuit

Puis il cessa de se demander quoi que ce fût, cessant en même temps de voir quoiqu'il s'efforçât de garder les yeux ouverts et de se tenir le plus droit possible sur sa selle tandis que l'espèce de vase sombre dans laquelle il lui semblait se mouvoir s'épaississait encore, et il fit noir tout à fait, et tout ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des 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, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes glissant horizontalement, oscillant ou plutôt se dandinant faiblement au pas cahoté des chevaux, si bien que l'escadron, le régiment tout entier semblait progresser sans avancer, comme au théâtre ces personnages immobiles dont les jambes imitent sur place le mouvement de la marche tandis que derrière eux se déroule en tremblotant une toile de fond sur laquelle sont peints maisons arbres nuages, avec cette différence qu'ici la toile de fond était seulement la nuit, du noir, et à un moment la pluie commença à tomber, elle aussi monotone, infinie et noire, et non pas se déversant mais, comme la nuit elle-même, englobant dans son sein hommes et montures,

ajoutant mêlant son imperceptible grésillement à cette formidable patiente et dangereuse rumeur de milliers de chevaux allant par les routes, semblable au grignotement que produiraient des milliers d'insectes rongant le monde (au reste les chevaux, les vieux chevaux d'armes, les antiques et immémoriales rosses qui vont sous la pluie nocturne le long des chemins, branlant leur lourde tête cuirassée de méplats, n'ont-ils pas quelque chose de cette raideur de crustacés cet air vaguement ridicule vaguement effrayant de sauterelles, avec leurs pattes raides leurs os saillants leurs flancs annelés évoquant l'image de quelque animal héraldique fait non pas de chair et de muscles mais plutôt semblable – animal et armure se confondant – à ces vieilles guimbardes aux tôles et aux pièces rouillées, cliquetant, rafistolées à l'aide de bouts de fil de fer, menaçant à chaque instant de s'en aller en morceaux ?), 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 semblable à un cliquetis d'ossements, 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 (comme ces mondes morts, éteints depuis des milliards d'années et couverts de glaces) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours, eux, leurs vieilles carnes macabres, leurs éperons, leurs sabres, leurs armes d'acier : tout debout et intacts, tels que le jour lorsqu'il se lèverait les découvrirait à travers les épaisseurs transparentes et glauques, 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 lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre... « A moins que tout ça ne se mette aussitôt à pourrir et puer, pensa-t-il.⁴⁴⁹

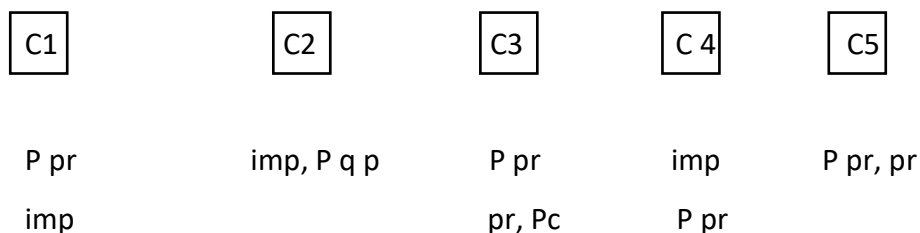
Cette abondance de temps et de modes verbaux dans un ensemble de fragments monochromes sur le « plan de montage » semblerait contredire notre observation concernant le rapport de proportionnalité établi entre couleur-thème et temps et mode verbal, mais nous pensons cependant que celui-ci reste toujours valable si l'on considère la longueur de l'ensemble de fragments (un des plus longs du « plan de montage »), repris par quatre résumés : « La route, le cheval mort », « Le cheval mort », « Le cheval mort. la valise crevée, les linges. L'étape de nuit », « Les chevaux dans la nuit » ainsi que son rôle dans le dispositif compositionnel du roman.

La longueur de l'ensemble de fragments accolé au « noir » explique le nombre de cellules temporelles répondant au principe de périodicité, (nécessité de faire revenir les temps et modes verbaux dans le texte selon une certaine fréquence).

La composition symétrique du texte explique la répartition des temps et modes verbaux dans chaque cellule.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 26-30. La Pléiade, tome 1, p. 209-213.

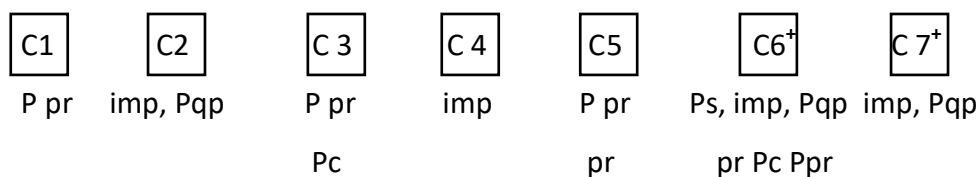
Reprenons le schéma proposé, supra p.226 :



Nous avons mis en évidence un jeu de symétrie entre les cellules **4** et **5** du fragment symbolisé par la couleur « noir » du plan de montage et les cellules **2** et **1** d'un fragment « vert émeraude », par rapport à la cellule **3**, fragment « rose » + fin de « vert émeraude » qui en constituait le centre.

Nous nous proposons d'ajouter sur ce schéma les cellules temporelles manquantes de l'ensemble de fragments « noir » que nous venons d'identifier.

Le nouveau schéma donne :



Vis-à-vis des cellules **6⁺** et **7⁺**, nous trouvons face à la cellule **6⁺**, une cellule **6⁻** correspondant au fragment « Ouais !... » fit Blum (le wagon de prisonniers », « brun, noir », auquel s'ajoute l'épisode du « demi payé par de Reixach », « rouge », soit : « "Ouais !..." fit Blum [...] d'un quelconque pesage à Deauville ou Vichy... » *op. cit.*, p. 19-21.

brun **noir**
Ouais !..." fit Blum (le wagon de prisonniers
 Cellule 6-

« Ouais !... » fit Blum (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 une autre jambe, étouffant, la sueur ruisselant sur nous nos poumons cherchant l'air comme des poissons sur le sec, le wagon arrêté une fois de plus dans la nuit on n'entendait rien d'autre que le bruit des respirations les poumons s'emplissant désespérément de cette épaisse moiteur cette puanteur s'exhalant des corps emmêlés comme si nous étions déjà plus morts que des morts puisque nous étions capables de nous en rendre compte comme si l'obscurité les ténèbres... Et je pouvais les sentir les deviner grouillant rampant lentement les uns sur les autres comme des reptiles dans la suffocante odeur de déjections et de sueur, 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 tu tiens à voir ma sale gueule de juif ils, Oh dis-je ça va ça va ça va), Blum répétant : « Ouais. Et alors il a dégusté à bout portant cette rafale de mitraillette. Peut-être qu'il aurait été plus intelligent de sa part de

rouge

« demi payé par de Reixach »

– Non : écoute... Intelligent ! Oh bon Dieu qu'est-ce que l'intell... Ecoute : à un moment il nous a payé à boire. C'est-à-dire, je pense, pas exactement pour nous : à cause des chevaux. C'est-à-dire qu'il a pensé qu'ils devaient avoir soif et alors par la même occasion... » Et Blum : « Payé à boire ? », et moi : « Oui. C'était... Ecoute : on aurait dit une de ces réclames pour une marque de bière anglaise, tu sais ? La cour de la vieille auberge avec les murs de brique rouge foncé aux joints clairs, et les fenêtres aux petits carreaux, le châssis peint en blanc, et la servante portant le pichet de cuivre et le groom en jambières de cuir jaune avec les languettes des boucles retroussées donnant à boire aux chevaux pendant que le groupe des cavaliers se tient dans la pose classique : les reins cambrés, l'une des jambes bottées en avant, un bras replié sur la hanche avec la cravache dans le poing tandis que l'autre élève une chope de bière dorée en direction d'une fenêtre du premier étage où l'on aperçoit, entrevoit à demi derrière le rideau un visage qui a l'air de sortir d'un pastel... Oui : avec cette différence qu'il n'y avait rien de tout cela que les murs de brique, mais sales, et que la cour ressemblait plutôt à celle d'une ferme : une arrière-cour de bistrot, d'estaminet, avec des caisses de limonade vides entassées et des poules errantes et du linge en train de sécher sur une corde, et qu'en fait de tablier blanc à bavette la femme portait un de ces sarreaux de toile à petites fleurs comme on en vend sur les marchés en plein vent et qu'elle était jambes nues dans de simples pantoufles et apparemment pas tellement étonnée de ce qu'elle et nous étions en train de faire là, comme si c'eût été une chose normale de vider tranquillement, debout et tout équipés, chacun notre cannette de bière, lui et le sous-lieutenant un peu à l'écart comme il sied (et je ne sais même pas s'il a bu, je ne le crois pas, je ne le vois pas vidant une cannette de bière au goulot), et nous tenant d'une main notre bouteille et de l'autre les rênes des chevaux en train de boire à l'abreuvoir, et cela à côté de cette route sur le bord de laquelle il y avait un type mort (ou une femme, ou un enfant), ou un camion, ou une voiture brûlée à peu près tous les dix mètres, et quand il a payé – car il a payé – j'ai pu voir sa main descendre tranquillement dans sa poche, sous le moelleux tissu gris-vert de l'élégante culotte, les deux bosses formées par l'index et le majeur repliés tandis qu'il saisissait son porte-monnaie, l'extirpait et comptait les pièces dans la main de la femme aussi paisiblement que s'il avait réglé une orangeade ou une de ces boissons chic au bar d'un quelconque pesage à Deauville ou Vichy... »⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 19-21. La Pléiade, tome 1, p. 205-206.

A ces deux courts fragments correspondent les formes :

passé simple, imparfait, plus-que-parfait

présent de l'indicatif, impératif présent, passé composé

participe présent

+ 2 futurs simples (repris en marron foncé)

+ 2 conditionnels passés

+ 1 forme de subjonctif plus-que-parfait. Nous retrouvons les mêmes formes temporelles en 6^- qu'en 6^+ avec pour la première cellule une proportion plus importante de présents, passés composés auxquels viennent s'ajouter 2 futurs simples + 2 formes de conditionnel passé + 1 forme de subjonctif plus-que-parfait.

Cette observation conforte notre constatation de l'existence d'un rapport de proportionnalité entre couleurs-thèmes et nombre de temps et modes verbaux et met à nouveau en évidence le rôle joué par les formes du verbe dans le dispositif compositionnel du texte.

Au-delà de la quantité des formes verbotemporelles relevées dans les cellules 6^- et 6^+ , une opposition qualitative est à relever au sein de celles-ci.

Au présent de l'indicatif et passé composé de commentaire du narrateur de la cellule 6^+ , s'oppose dans un jeu du même dans un système de différences, les formes de présent de l'indicatif, passé composé de discours direct de la cellule 6^- , que laissent présager la couleur-thème du personnage de « Blum ».

A l'intérieur de la cellule 6^- s'opposent les imparfaits : aux imparfaits narratifs du fragment « noir, brun » s'opposent les imparfaits de discours direct du fragment « rouge ».

Face à la cellule 7^+ , nous trouvons le fragment monocolore « noir » allant, de la dernière ligne de la p. 15 du roman « délivré donc libéré relevé pour ainsi dire »⁴⁵¹ jusqu'à « un jeu interdit, impatient »⁴⁵². Cette cellule que nous appellerons 7^- est à forte dominante imparfait, plus-que-parfait, on y trouve aussi 2 présents de l'indicatif, 2 subjonctifs imparfaits et 2 passés simples.

⁴⁵¹ *La Route des Flandres*, La Pléiade, tome 1, p. 202.

⁴⁵² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 17, La Pléiade, tome 1, p. 203.
Cf. supra, p. 237-238.

Comme dans les cellules temporelles **1** et **5**, les deux cellules temporelles **7**, **7⁺** qui se font face opposent les mêmes formes dans un système de différences, la longue cellule **7⁺** étant l'ombre étirée et distendue de la cellule temporelle **7**.

La longueur et l'étirement de la cellule temporelle explique la présence au sein de la cellule **7⁺**, d'îlots de formes temporelles non dominantes face aux formes isolées de la cellule **7**.

Là où dans la cellule **7**, deux présents de l'indicatif se succèdent « je ne **sais** ni qui ils étaient : j'**imagine** »⁴⁵³, à l'intérieur de la cellule **7⁺**, cinq formes de ce même temps se profilent, « tandis que d'autres reliefs **semblent** se soulever, se **profilent**, puis s'**affaissent** et **disparaissent** à leur tour au fur et à mesure que l'angle de vue se **déplace** »⁴⁵⁴. Ce déplacement de « l'angle de vue », exprimé par le texte, et qui creuse l'épaisseur du point de vue comme nous l'avons évoqué supra, nous invite à nous reporter aux verbes de perception pivots au passé simple qui jalonnent les deux fragments considérés.

Le « je ne les **vis** pas véritablement » page 16 de la cellule **7**, nous ramène à une conscience dont le champ de vision est très restreint : « tout ce que je pouvais voir [...] selle »⁴⁵⁵. Le verbe « voir » au passé simple, ouvre une séquence dont la perspective est la forme raccourcie, tassée, de la perspective ouverte par le même verbe (page 27) dans la cellule **7⁺**.

La fonction pivot des verbes de perception au passé simple est ici mise en évidence par le texte : « Il le **vit** lentement pivoter au-dessous de lui »⁴⁵⁶. L'action du regard, déclenchée par le passé simple, relayée par des verbes à l'imparfait et au plus-que-parfait puis au présent de l'indicatif, explore un champ élargi de possibles, variant les plans, les distances et les perspectives, « d'abord au premier plan », « en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue », « au fur et à mesure que l'angle de vue se déplace ».

⁴⁵³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 16, La Pléiade, tome 1, p. 202.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 27. La Pléiade, tome 1, p. 211.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 16. La Pléiade, tome 1, p. 203.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 27. La Pléiade, tome 1, p. 211.

La reprise du même verbe au passé simple, dix-neuf lignes plus loin, relance l'exploration du regard « selon l'angle aussi les distances entre eux diminuant ou s'élargissant »⁴⁵⁷.

Les formes de subjonctif et de conditionnel, en nombre dans la cellule 7⁺, prolongent l'action élargissante des formes d'imparfait, plus-que-parfait, en inscrivant sur le texte un nombre croissant de possibles.

Ce sont quatre formes de conditionnel, qui parmi les formes conjuguées du texte, closent le fragment sur le mode du probable :

« tels que le jour lorsqu'il se **lèverait** les **découvrirait** à travers les épaisseurs transparentes et glauques, 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. »⁴⁵⁸

Si les similitudes et les oppositions de temps et de modes verbaux entre les cellules 7⁺ et 7⁻ recouvrent les similitudes et oppositions thématiques (étirement des formes de temps et de modes verbaux dans la cellule 7⁺ par rapport à celles de la cellule 7⁻, dédoublement du thème « cavalier » + « cheval mort » en 7⁺ par rapport au thème cavalier en 7⁻), il en va différemment dans les cellules 6⁺ et 6⁻.

La correspondance verbotemporelle, présent de commentaire en 6⁺, présent de discours direct en 6⁻, qui établit la similitude formelle (forme de présent de l'indicatif) à l'intérieur de laquelle peut s'articuler un jeu de différences d'ordre énonciatif entre les cellules (commentaire du narrateur, discours des personnages, traduit par les personnes verbales et les formes qui leur sont attribuées), ne recouvre pas avec la même netteté le jeu de similitudes et d'oppositions thématiques qu'au sein des cellules 7⁺, 7⁻.

Au thème du « cheval mort » de la cellule 6⁺, s'opposent les thèmes « Blum, wagon de prisonniers », auquel s'ajoute l'épisode du « demi payé par de Reixach » constitutifs de la cellule 6⁻.

Seule la forme présent de l'indicatif permet d'établir la ressemblance à partir de laquelle les cellules s'opposent. Cette constatation nous permet une fois de plus de

⁴⁵⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 28. La Pléiade, tome 1, p. 211.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 30. La Pléiade, tome 1, p. 213.

relever à quel point dans l'écriture de Claude Simon les considérations formelles prennent toujours le pas sur toute autre considération.

b - La primauté des formes comme repères de lecture

La transition entre le fragment « noir », (La Route) et le fragment suivant « bleu pâle », (conversation avec son père) du « plan de montage », se traduit par une parfaite homogénéité verbotemporelle dans le texte de *La Route des Flandres*.

Alors que dans le fragment « Puis il fut tout à fait réveillé [...] avec un catastrophique bruit de métal entrechoqué »⁴⁵⁹, correspondant au « passage sur la rivière, la fatigue » du « plan de montage », les couleurs « noir » et « bleu pâle » se superposent, aucune modification de temps ou de mode verbal n'intervient dans le texte.

Bien au contraire, c'est au rythme le plus épuré des formes temporelles de « La guerre », auquel revient l'écriture :

bleu pâle noir
passage sur la rivière, la fatigue

Puis il fut tout à fait réveillé (sans doute à cause du changement d'allure du cheval, c'est-à-dire, quoiqu'il fût toujours au pas, un déhanchement plus sec, chassant le corps vers le pommeau de la selle, ce qui signifiait que la route s'était maintenant mise à descendre) : mais il faisait toujours aussi noir, et même en écarquillant les yeux tant qu'il pouvait il ne parvenait à rien distinguer, pensant (au bruit des sabots différent maintenant, sonnait plus creux et, pendant un moment, la sensation d'un silence différent aussi, d'une obscurité différente, non pas plus humide ou plus fraîche – car la même pluie tombait toujours – mais pour ainsi dire liquide et mouvante, au-dessous d'eux) qu'ils devaient passer sur un pont ; puis sous les sabots le sol rendit de nouveau un son plein et la route commença à monter.

Là où la culotte frottait contre la selle, entre le genou et les sacoches à avoine, le patient filet d'eau qui s'infiltrait avait complètement détrempé le drap et il pouvait sentir contre sa peau le froid de l'étoffe mouillée, et sans doute la route s'élevait-elle en lacets car à présent le crépitement monotone arrivait de partout : non plus seulement de l'avant et de l'arrière mais encore à droite, au-dessus, à gauche, au-dessous, et, les yeux grands ouverts sur le noir, presque insensible maintenant (les étriers déchaussés, penché à présent sur le pommeau, les deux jambes passées par-dessus les sacoches pour soulager les genoux, se laissant balloter comme un paquet) 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

⁴⁵⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 30-31. La Pléiade, tome 1, p. 213-214.

monde tout entier frémissant, grouillant et résonnant dans les ténèbres comme une creuse boule de bronze avec un catastrophique bruit de métal entrechoqué⁴⁶⁰

Après le passé simple de « Puis il **fut** tout à fait réveillé », l'imparfait, plus-que-parfait et les formes en « ant » sont presque les seuls temps et modes verbaux à rythmer les pages 30-31 du fragment « noir, bleu pâle », puis 32-33 du fragment « bleu pâle ».

bleu pâle

conversation avec son père avant le départ pour la guerre. Le métayer

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, couvrir de sa fine écriture raturée et surchargée les éternelles feuilles de papier qu'il transportait avec lui d'un endroit à l'autre dans une vieille chemise aux coins cornés, comme une sorte d'inséparable complément de lui-même, d'organe supplémentaire inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres (les muscles, les os accablés sous le monstrueux poids de graisse et de chairs distendues, de matière devenue impropre à satisfaire par elle-même ses propres besoins de sorte qu'elle semblait avoir inventé, sécrété comme une sorte de sous-produit de remplacement, de sixième sens artificiel, de prothèse omnipotente fonctionnant à l'encre et à la pâte de bois) ; mais ce soir-là, les journaux du matin encore étalés pêle-mêle sur la table d'osier par-dessus la chemise, les précieux papiers qu'il avait apportés comme chaque jour mais qui se trouvaient encore à l'endroit même où ils les avaient posés en arrivant, au début de l'après-midi, les journaux en désordre et froissés à force d'avoir été relus et retenant encore dans la pénombre du kiosque la lumière du crépuscule d'été à travers lequel parvenait le halètement paisible du tracteur, le métayer finissant de faucher la grande prairie, le bruit du moteur s'emballant, s'exaspérant quand il remontait la pente de la colline, rageur, dominant leurs voix, puis, parvenu en haut, se relâchant brusquement, s'effaçant presque tandis qu'il passait derrière le bouquet de bambous en tournant, redescendait la pente, tournait encore, longeait le bas de la colline, puis se précipitait, se ruait de nouveau, le moteur s'arc-boutant semblait-il à l'assaut de la pente, et Georges savait alors qu'il allait peu à peu le voir apparaître, s'élevant, se hissant avec cette irrésistible lenteur de tout ce qui de près ou de loin et de quelque espèce que ce soit – hommes, animaux, mécaniques – touche aux choses de la terre, le buste immobile du métayer imperceptiblement secoué par les trépidations surgissant peu à peu dans le crépuscule devant le fond de collines, les dépassant, se détachant enfin, sombre, sur le ciel pâle, et son père dans le fauteuil d'osier qui grinçait sous son poids à chacun de ses mouvements, le regard perdu dans le vide derrière les lunettes inutiles où Georges pouvait voir se refléter deux fois la minuscule silhouette découpée sur le couchant traversant (ou plutôt glissant lentement sur) la surface bombée des verres en passant par les phases successives de déformations dues à la courbure des lentilles – d'abord étirée en hauteur, puis s'aplatissant, puis s'allongeant de nouveau, filiforme, tandis qu'elle pivotait lentement et disparaissait –, de sorte que tandis qu'il écoutait lui parvenir dans la pénombre la voix fatiguée du vieil homme il lui semblait voir l'invincible image du paysan non pas simplement traverser d'un bord à l'autre chacune des deux lunes de ciel mais (à la façon de ces personnages assis sur un manège) apparaître, grossir, s'approcher et décroître de nouveau comme si elle parcourait, éternelle, tremblotante et imperturbable, la ronde et éblouissante surface du monde...

conversation avec son père

Et son père parlant toujours, comme pour lui-même, parlant de ce comment s'appelait-il

⁴⁶⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 30-31. La Pléiade, tome 1, p. 213-214.

philosophe qui a dit que l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général tout d'abord le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide et ensuite, mais seulement après avoir découvert les inconvénients et les dangers du premier, le second c'est-à-dire le commerce qui était un moyen non moins déloyal et brutal mais plus confortable, et qu'au demeurant tous les peuples étaient obligatoirement passés par ces deux phases et avaient chacun à son tour mis l'Europe à feu et à sang avant de se transformer en sociétés anonymes de commis voyageurs comme les Anglais mais que guerre et commerce n'étaient jamais l'un comme l'autre que l'expression de leur rapacité et cette rapacité elle-même la conséquence de l'ancestrale terreur de la faim et de la mort, ce qui faisait que tuer voler piller et vendre n'étaient en réalité qu'une seule et même chose un simple besoin celui de se rassurer, comme des gamins qui sifflent ou chantent fort pour se donner du courage en traversant une forêt la nuit, ce qui expliquait pourquoi le chant en chœur faisait partie au même titre que le maniement d'armes ou les exercices de tir du programme d'instruction des troupes parce que rien n'est pire que le silence quand, et Georges alors en colère disant : « Mais bien sûr ! », et son père regardant toujours sans le voir le boqueteau de trembles palpitant faiblement dans le crépuscule, l'écharpe de brume en train de s'amasser lentement dans le fond de la vallée, noyant les peupliers, les collines s'enténébrant, et disant : « Qu'est-ce que tu as ? » et lui : « Rien je n'ai rien Je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots Est-ce qu'à la fin tu n'en as pas assez toi aussi ? » et son père : « De quoi ? » et lui : « Des discours D'enfiler des... », puis se taisant, se rappelant qu'il partait le lendemain, se contenant, son père le regardant maintenant, silencieux, puis cessant de le regarder (le tracteur avait terminé à présent, passait bruyamment derrière le kiosque, le métayer juché sur le siège haut perché, la tache claire de sa chemise seule visible dans l'ombre dense sous les arbres glissant, rattachée à rien, fantomatique, s'éloignant, disparaissant au coin de la grange, le bruit du moteur cessant peu après, le silence refluant alors) ; il ne pouvait plus distinguer le visage du vieil homme seulement un masque flou suspendu au-dessus de l'énorme et confuse masse affalée dans le fauteuil, pensant : « Mais il a de la peine et il cherche à le cacher à se donner lui aussi du courage C'est pour ça qu'il parle tant Parce que tout ce qu'il a à sa disposition c'est seulement cela cette pesante obstinée et superstitieuse crédulité – ou plutôt croyance – en l'absolue prééminence du savoir appris par procuration, de ce qui est écrit, de ces mots que son père à lui qui n'était qu'un paysan n'a jamais pu réussir à déchiffrer, leur prêtant, les chargeant donc d'une sorte de pouvoir mystérieux, magique... » ; la voix de son père, empreinte de cette tristesse, de cet intraitable et vacillant acharnement à se convaincre elle-même sinon de l'utilité ou de la véracité de ce qu'elle disait, du moins de l'utilité de croire à l'utilité de le dire, s'obstinant pour lui tout seul – comme un enfant siffle en traversant un bois dans le noir avait-il dit –, continuant à présent à lui parvenir, non plus à travers la pénombre du kiosque dans la stagnante chaleur d'août, de l'été pourrissant où quelque chose finissait définitivement de se corrompre, puant déjà, se gonflant comme un cadavre empli de vers et crevant à la fin, ne laissant plus subsister qu'un insignifiant résidu, l'amas de journaux froissés où depuis longtemps on ne distinguait plus rien (même pas des lettres, des signes reconnaissables, même plus les gros titres à sensation : à peine une tache, une ombre un peu plus grise sur la grisaille du papier), mais (la voix, les paroles) s'élevant maintenant dans les ténèbres froides où, invisible, s'étirait interminablement la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il : comme si son père n'avait jamais cessé de parler,

bleu pâle

Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus, comme s'il s'était simplement levé de son siège, avait enfourché une de ces ombres cheminant depuis la nuit des temps, le vieil homme continuant à parler à un fauteuil vide tandis qu'il s'éloignait disparaissait, la voix solitaire s'obstinant, porteuse de mots inutiles et vides, luttant pied à pied contre cette chose fourmillesque qui remplissait la nuit d'automne, la noyait, la submergeait à la fin sous son majestueux et indifférent piétinement.⁴⁶¹

⁴⁶¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 31-35. La Pléiade, tome 1, p. 214-217.

Seule une forme de subjonctif imparfait, « fût » p. 30, une forme de présent de l'indicatif, « touche », p. 32, une autre forme de présent de l'indicatif « appartient » et un passé composé « a dit », p. 33, surgissent au milieu des formes dominantes.

Le fragment où les deux couleurs-thèmes se superposent est le lieu de la transition entre deux univers, celui de « La Route », « noir » et celui du père de « Georges », « bleu pâle ».

La volonté d'effacer tout décalage, toute rupture entre les deux univers, préside au choix d'une écriture estompant toutes les aspérités.

Alors que nous pouvions nous attendre, au changement de fragment, à une nouvelle répartition des temps et modes verbaux, nous assistons, ici, à un enchaînement de formes verbales masquant toute rupture thématique. Aux deux couleurs superposées du « plan de montage », ne correspondent que deux temporalités dominantes, aucune forme n'y vient signifier quelque transformation.

Cette écriture qui prend le contre-pied des procédés auxquels était habitué le lecteur, tend par leur négation à créer un effet d'uniformité là où les thèmes se dédoublent.

A l'autre bout du fragment « noir » considéré, correspondant à la page 36 du roman, le même procédé transitionnel est utilisé.

Au bas de la page 35, nous pouvons lire : « mais (la voix, les paroles) s'élevant maintenant dans les ténèbres froides où invisible, s'étirait interminablement la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il : comme si son père n'avait jamais cessé de parler, Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus [...] piétinement ».⁴⁶² Le retour à l'univers de « La Route » s'articule à nouveau dans la même temporalité que les derniers éléments de « la conversation avec son père », (bleu pâle, du plan de montage). Mais ici, dans son plan de montage, Claude Simon ne fait pas se superposer les couleurs, « bleu pâle » et « noir », qui au début du fragment correspondaient au même type de transition entre deux univers.

Cette non superposition conforte notre précédente analyse : si dans le premier cas la superposition des deux couleurs-thèmes recouvrait l'uniformité des temps et modes verbaux contre toute attente du lecteur, dans le second, l'affirmation de l'uniformité

⁴⁶² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 35. La Pléiade, tome 1, p. 217.

verbotemporelle de la transition mise au premier plan, recouvre la dualité thématique désormais reléguée au second plan par le lecteur.

Page 36 de *La Route des Flandres*, dans le fragment compris entre « ou peut-être n'avait-il fait que [...] » et « ils distinguèrent les premières maisons, un peu plus noires encore que le ciel »⁴⁶³, correspondant au résumé « (La colonne arrêtée dans la nuit. Arrivée au cantonnement) » accolé aux couleurs « vert clair, noir » superposées, du « plan de montage », nous nous trouvons devant un phénomène verbotemporel nouveau dans notre texte.

noir vert clair

(La colonne arrêtée dans la nuit. Arrivée au cantonnement)

[Ou peut-être n'avait-il fait que fermer les yeux et les rouvrir aussitôt, son cheval manquant de buter sur celui qui le précédait, et alors se réveillant tout à fait, se rendant compte qu'à présent le bruit des sabots avait cessé et que toute la colonne était arrêtée si bien que l'on n'entendait plus maintenant que le ruissellement de la pluie tout autour, la nuit toujours aussi noire, déserte, un cheval renâclant parfois, s'ébrouant, puis le bruit de la pluie recouvrant tout de nouveau] [et au bout d'un moment on entendit des ordres criés en tête de l'escadron et à son tour le peloton s'ébranla pour s'immobiliser de nouveau après quelques mètres, quelqu'un descendant le long de la colonne au grand trot, la monture forgeant légèrement, faisant entendre à chaque foulée un tintement clair, métallique, et, noire sur noir, une forme surgit du néant, passa dans un froissement musculéux de bête en course, de buffleteries, de harnachement et de ferraille entrechoquée, le buste obscur incliné en avant sur l'encolure, sans visage, casqué, apocalyptique, comme le spectre même de la guerre surgi tout armé des ténèbres et y retournant, après quoi il s'écoula encore un temps assez long jusqu'à ce qu'à la fin l'ordre vînt de repartir et presque aussitôt ils distinguèrent les premières maisons, un peu plus noires encore que le ciel.]⁴⁶⁴

(Nous avons rajouté les crochets en caractère gras afin de délimiter deux parties dans ce fragment.)

A un ensemble d'imparfaits, plus-que-parfaits, entrecoupé de formes en « ant », dans la première partie de fragment comprise entre « ou peut-être » et « recouvrant tout de nouveau »⁴⁶⁵, s'oppose symétriquement un ensemble de passés simples entrecoupé de formes en « ant », dans la partie de fragment comprise entre « et au bout d'un moment on entendit » et « ils distinguèrent les premières maisons, un peu

⁴⁶³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 36. La Pléiade, tome 1, p. 217.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

plus noires encore que le ciel »⁴⁶⁶. Le premier ensemble signifie l'immobilité, le second le mouvement.

Sémantisme, temps et mode des verbes établissent les deux dynamiques opposées : « **manquant** de buter » « la colonne **était** arrêtée » / « le peloton **s'ébranla** » « une forme **surgit** [...] **passa** ».

A l'inverse de son utilisation la plus fréquente dans *La Route des Flandres*, le passé simple, ici, ne recouvre plus des verbes pivots dont l'épaisseur est explorée par des imparfaits, plus-que-parfaits, présents et participes présents, mais des verbes appréhendés dans leur globalité suivant leur usage littéraire le plus répandu (aspect non sécant). L'utilisation du passé simple, en ce lieu du texte, a une valeur essentiellement rythmique et compositionnelle.

La succession de verbes d'action au passé simple faisant suite à une succession de verbes à l'imparfait, plus-que-parfait dénotant la non action, redonne toute sa valeur dynamique au passage considéré. Par leur place dans l'enchaînement des fragments les formes de passé simple révèlent leur fonction dans la composition des tableaux.

Placé entre deux tableaux correspondant aux couleurs « bleu pâle » et « vert clair » (la grange) du « plan de montage », notre fragment accolé au « vert clair, noir » joue le rôle de fragment transitionnel entre ceux-ci.

En opposition complète avec la transition masquée de la p. 31, le fragment accolé au « vert clair, noir » de la page 36 souligne le changement de lieu : univers du père de « Georges », « la grange » de la façon la plus ostensible.

Alors que page 31, les temps dominants chevauchaient les deux tableaux afin d'en masquer les contours ; page 36, les deux temps dominants imparfait et passé simple s'opposent frontalement afin de marquer la frontière entre deux univers situant deux lieux différents.

Le dernier verbe au passé simple du fragment « vert clair, noir » annonce clairement le fragment accolé au « vert clair » monochrome qui lui fait suite. Au « ils distinguèrent » de la fin du fragment « vert clair, noir » succède : « ils furent dans la grange » inaugural du fragment résumé par « la fille » et accolé au « vert clair », situant définitivement celui-ci.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

vert clair

La fille

Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumeux) et tiède, et, pour ainsi dire, non pas tant l'intérieur d'un bâtiment que, semblait-il, comme s'ils avaient pénétré (pénétrant en même temps dans l'odeur âcre des bêtes, du foin) dans une sorte d'espace organique, viscéral, Georges se tenant, un peu étourdi, un peu ahuri, clignant des yeux, les paupières brûlantes, stupide, gourde dans ses vêtements roides et pesants de pluie, ses bottes roides, sa fatigue, et cette mince pellicule de saleté et d'insomnie interposée entre son visage et l'air extérieur comme une impalpable et craquelante couche de glace, de sorte qu'il lui semblait pouvoir sentir en même temps le froid de la nuit – ou plutôt maintenant de l'aube – apporté, entré là avec lui, l'enserrant encore (et, pensa-t-il, l'aidant sans doute, comme un corset, à se tenir debout, pensant encore confusément qu'il lui fallait se dépêcher de desseller et de se coucher avant qu'il se mette à fondre, à se désagréger) et, d'autre part, cette sorte de tiédeur pour ainsi dire ventrale au sein de laquelle elle se tenait, irréaliste et demi nue, à peine ou mal réveillée, les yeux, les lèvres, toute sa chair gonflée par cette tendre langueur du sommeil, à peine vêtue, jambes nues, pieds nus malgré le froid dans de gros souliers d'homme pas lacés, avec une espèce de châle en tricot violet qu'elle ramenait sur sa chair laiteuse, le cou laiteux et pur qui sortait de la grossière chemise de nuit,⁴⁶⁷

Dans ces deux derniers exemples, nous voyons bien l'importance des formes verbales dans l'ordre des deux niveaux de lecture que nous nous sommes proposé d'envisager.

Dans le premier exemple, nous avons vu qu'il appartenait essentiellement aux formes verbales de créer l'impression d'uniformité, en recouvrant la dualité thématique. Dans le deuxième exemple, nous avons vu à quel point, les formes verbales étaient à nouveau l'outil idéal, alors que pour le dessin du texte, il ne s'agissait plus d'en masquer les contours mais bien au contraire de les souligner.

On le voit bien, l'aspect formel du texte, au regard de ses temps et ses modes verbaux, participe étroitement en complément des thèmes à sa construction et en conséquence fournit au lecteur des repères qu'il saura traiter afin d'en construire le sens.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 36-37. La Pléiade, tome 1, p. 217 -218.

c - Les formes verbales accompagnant les transitions et les changements de perspective d'un fragment à l'autre

Page 41 de *La Route des Flandres*, c'est sous le signe du changement de perspective qu'est réintroduit un fragment correspondant sur le « plan de montage » à la couleur « noir » et résumé de la façon suivante : « le cheval malade, les soldats, Iglesia ». L'enchaînement du « noir » se superposant au « vert clair » du « cantonnement » est intéressant à observer.

Correspondant au « vert clair » monochrome qui précède l'arrivée du « noir », nous trouvons p. 40-41, de notre roman, « jusqu'à ce que je me rendisse compte [...] de dégoût de crasse » :

vert clair

Le réveil le matin dans la grange au cantonnement

... Jusqu'à ce que je me rendisse compte que c'était non pas des chevaux mais la pluie sur le toit de la grange, ouvrant alors les yeux découvrant la lumière filtrant en lamelles par les interstices entre les planches de la paroi : il devait être tard et pourtant le jour était encore de ce même blanc sale dans lequel elle avait disparu, qui l'avait absorbée et pour ainsi dire époncée dans l'aube chargée d'eau ou plutôt imbibée imprégnée comme une étoffe comme nos vêtements, sentant l'odeur du drap mouillé buvard dans lesquels nous avons dormi et nous tenions maintenant mal réveillés stupides regardant dans un bout de miroir accroché au-dessus d'un seau de toile plein d'eau glacée nos visages gris sales eux aussi tirés par le manque de sommeil blafards avec leurs joues mal rasées nos tignasses mêlées de paille nos yeux aux bords trop roses et cette espèce d'étonnement de malaise de répulsion (comme celle qu'on éprouve à la vue d'un cadavre comme si la bouffissure de la décomposition s'était déjà par avance installée avait commencé son travail le jour où nous avons revêtu nos anonymes tenues de soldats, revêtant en même temps, comme une espèce de flétriiture, ce masque uniforme de fatigue de dégoût de crasse)⁴⁶⁸

une cellule narrative contenant essentiellement des imparfaits, plus-que-parfaits, faiblement marquée par des formes en « ant » et ne présentant qu'un subjonctif imparfait et un présent de l'indicatif de vérité générale.

A cette cellule narrative fait suite une courte cellule transitionnelle introduite par un verbe « j'éloignai » qui marque le retour à la narration au passé simple, « alors j'éloignai [...] changement d'angle » :

vert clair

Le réveil le matin dans la grange au cantonnement

⁴⁶⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 40-41. La Pléiade, tome 1, p. 220-221.

alors j'éloignai le miroir, mon ou plutôt ce visage de méduse basculant s'envolant comme aspiré par le fond ombreux marron de la grange, disparaissant avec cette foudroyante rapidité qu'imprime aux images reflétées le plus petit changement d'angle] et à la place **je les vis** à l'autre bout de l'écurie⁴⁶⁹.

Nous rajoutons le crochet en caractère gras qui délimite la fin de la cellule temporelle.

Le rôle de cette cellule est de préparer la venue du verbe de perception « je les vis », introducteur du fragment accolé aux couleurs « noir », « vert clair » superposées.

Le changement de perspective impliqué par l'éloignement du miroir, inscrit dans cette cellule transitionnelle, est à l'origine de l'apparition du fragment suivant.

Cette cellule transitionnelle encore comprise dans le fragment « vert clair » monochrome, rythmée par trois formes en « ant » et un présent de l'indicatif, prépare la venue de ces mêmes formes qui seront également réparties avec les imparfaits, plus-que-parfaits, passés simples du fragment « noir, vert clair » suivant, « je les vis à l'autre bout de l'écurie, palabrant ou plutôt[...] le cheval respirant péniblement »⁴⁷⁰ :

noir **vert clair**

Le cheval malade, les soldats, Iglisia.

je les vis à l'autre bout de l'écurie, palabrant ou plutôt se taisant c'est-à-dire échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours, entourant le cheval couché sur le flanc : trois à têtes de paysans, de ces types taciturnes méfiants renfermés qui composaient la majeure partie de l'effectif du régiment avec cet on-ne-sait-quoi de douloureux dans leurs visages précocement ridés empreints de cette nostalgie de leurs champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare, et je dis Qu'est-ce qu'il y a qu'est-ce qui se passe ? mais ils ne me répondirent même pas, pensant sans doute que c'était inutile ou que peut-être nous ne parlions pas la même langue alors je m'approchai et regardai à mon tour pendant un moment le cheval respirant péniblement,⁴⁷¹

On voit bien à nouveau, dans ce dernier exemple de transition inter-fragmentaire associée à la couleur « noir » du plan de montage, que la composante verbotemporelle est toujours partie prenante des choix de l'écrivain. Les verbes pivots au passé simple qui permettent d'établir le changement de perspective qui accompagne le passage d'une couleur thème à l'autre – ici le « noir » de la guerre se superposant au « vert clair » de l'épisode des paysans amenés dans un cotexte verbotemporel homogène qui

⁴⁶⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 41. La Pléiade, tome 1, p. 221.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 41, 42. La Pléiade, tome 1, p. 221.

⁴⁷¹ *Ibid.*.

facilite le passage d'un univers à l'autre – témoignent à nouveau de l'importance de l'emploi des temps verbaux dans la composition du roman.

d - Les cellules temporelles prises dans un jeu de symétries établissant la progression, cohésion du texte

Au-delà de leur mode d'apparition, il est intéressant de remarquer les figures de symétrie qu'élaborent les formes verbales.

Nous retrouvons en parallèle à « je les vis... échangent des paroles »⁴⁷², à l'initiale du fragment « noir, vert clair »,

noir **vert clair**

Le cheval malade, les soldats, Iglesia

je les vis à l'autre bout de l'écurie, palabrant ou plutôt se taisant c'est-à-dire échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles ;

la même structure verbotemporelle qu'en fin de fragment « vert clair » : « j'éloignai le miroir, mon ou plutôt ce visage de méduse [...] qu'imprime aux images reflétées le plus petit changement d'angle »⁴⁷³.

vert clair

Le réveil le matin dans la grange au cantonnement

j'éloignai le miroir, mon ou plutôt ce visage de méduse basculant s'envolant comme aspiré par le fond ombreux marron de la grange, disparaissant avec cette foudroyante rapidité qu'imprime aux images reflétées le plus petit changement d'angle.

Les deux cellules commencent par un verbe au passé simple et sont suivies par trois formes en « ant » puis par un présent de commentaire généralisant.

De « c'est-à-dire [...] respirant péniblement »,

⁴⁷² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 41, La Pléiade, tome 1, p. 221.

⁴⁷³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 41, La Pléiade, tome 1, p. 221.

c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours, entourant le cheval couché sur le flanc : trois à têtes de paysans, de ces types taciturnes méfiants renfermés qui composaient la majeure partie de l'effectif du régiment avec cet on-ne-sait-quoi de douloureux dans leurs visages précocement ridés empreints de cette nostalgie de leurs champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare, et je dis Qu'est-ce qu'il y a qu'est-ce qui se passe ? mais ils ne me répondirent même pas, pensant sans doute que c'était inutile ou que peut-être nous ne parlions pas la même langue alors je m'approchai et regardai à mon tour pendant un moment le cheval respirant péniblement,⁴⁷⁴

nous retrouvons la même répartition des temps, imparfait, plus-que-parfait, participe présent, que dans la cellule temporelle du fragment « vert clair » qui lui est symétrique : « jusqu'à ce que je me rendisse compte que c'était non pas de chevaux [...] de dégoût et de, crasse »⁴⁷⁵.

A ces temps verbaux communs, s'ajoutent ceux rencontrés dans la cellule transitionnelle, passé simple et présent de l'indicatif.

La structure en deux parties du fragment « noir, vert clair » s'articule de manière à opérer une nouvelle transition avec le fragment suivant « vert émeraude » (Iglesia) de la p. 42.

A la première partie à l'imparfait, plus-que-parfait, présent de commentaire « je les vis à l'autre bout de l'écurie [...] de leur champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare »⁴⁷⁶, s'oppose la seconde partie du fragment au passé simple, imparfait, présent de discours direct, laissant aux verbes au passé simple, le soin d'opérer la transition avec « Iglesia », fragment correspondant à la couleur « vert émeraude ».

Noir vert clair

je les vis à l'autre bout de l'écurie, palabrant ou plutôt se taisant c'est-à-dire échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours, entourant le cheval couché sur le flanc : trois à têtes de paysans, de ces types taciturnes méfiants renfermés qui composaient la majeure partie de l'effectif du régiment avec cet on-ne-sait-quoi de douloureux dans leurs visages précocement ridés empreints de cette nostalgie de leurs champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare, et **je dis** Qu'est-ce qu'il y a qu'est-ce qui se passe ? mais **ils ne me répondirent** même pas, pensant sans doute que c'était inutile ou que peut-être nous ne parlions pas la même langue

⁴⁷⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 41-42. La Pléiade, tome 1, p. 221.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 40-41. La Pléiade, tome 1, p. 220-221. Cf, supra p. 260.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 41- 42, La Pléiade, tome 1, p. 221.

alors **je m’approchai** et **regardai** à mon tour pendant un moment le cheval respirant péniblement, Iglésia était là lui aussi mais pas plus que les autres il n’avait paru m’entendre quoique entre lui et moi je pensais j’espérais qu’il pourrait au moins y avoir une possibilité de contact, mais sans doute que d’être jockey c’est aussi un peu quelque chose comme paysan

transition entre les couleurs vert clair et émeraude

malgré les apparences qui donneraient à croire qu’il, c’est-à-dire que puisqu’il avait vécu dans les villes ou tout au moins au contact des villes il était permis de l’imaginer quand même un peu différent d’un paysan, c’est-à-dire pariant jouant et même plutôt affranchi comme le sont souvent les jockeys, et ayant passé son enfance non pas à garder les oies ou à conduire les vaches à l’abreuvoir mais à traîner sans doute dans un ruisseau et sur le pavé des villes, mais il faut croire que c’est moins la campagne que les bêtes la compagnie le contact des bêtes, car il était à peu près aussi renfermé aussi taciturne aussi peu communicatif que n’importe lequel d’entre eux et comme eux toujours occupé absorbé (comme s’il était incapable de rester sans rien faire) dans une de ces minutieuses et lentes besognes qu’ils ont le secret de s’inventer

vert émeraude

Iglesia

: de là où j’étais (un peu en arrière de lui assis sur une vieille brouette et me tournant aux trois quarts le dos, ses épaules remuant un peu, sans doute déjà en train d’astiquer son harnachement ou celui de de Reixach, passant les boucles de cuivre au kaol et sur les rênes cette cire jaune dont il semblait transporter un stock avec lui) 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 leurs 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 tараuder l’oignon » disait-il, ou « Tu as le cul bordé de nouilles » expression de jockeys pour « avoir de la chance » mais il n’y avait aucun soupçon de vulgarité dans sa voix, plutôt une sorte de candeur, de naïveté, d’étonnement et aussi de réprobation scandalisée comme quand il a vu la façon dont Blum avait sellé ce cheval et que malgré ça il n’avait pas de gonfles après une aussi longue étape, sa voix cassée enrouée et blanche étrangement douce, au contraire de ce qu’on aurait pu attendre et même humble avec quelque chose d’enfantin qui semblait un paradoxal démenti à ce masque de carnaval osseux et ridé sans compter le fait qu’il avait au moins quinze ans de plus que la moyenne d’entre nous, se trouvait là comme entouré de gamins uniquement parce que de Reixach s’était arrangé, avait probablement fait jouer ses relations pour le faire affecter à notre régiment de façon à pouvoir le garder près de lui comme ordonnance⁴⁷⁷

Le premier passé simple « je **dis** » amène les verbes de discours direct, le second « ne me **répondirent** » justifie le commentaire du narrateur au participe présent, imparfait, face à l’absence de réponse, le troisième « je **m’approchai** » introduit le « je **regardai** », dernier verbe au passé simple dont la fonction pivot est d’introduire le fragment suivant.

C’est par le biais de ce verbe de perception que le contact s’établit entre le personnage-narrateur du fragment « noir, vert clair » et « Iglesia », personnage-thème

⁴⁷⁷ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 41-43. La Pléiade, tome 1, p. 221-223.

du fragment suivant ou plutôt à cheval entre la fin du fragment accolé à la couleur noir vert clair et celui qui suit, accolé à la couleur vert émeraude, ce qu'émblématise le personnage d'Iglesia, personnage hybride mi paysan pour les épisodes en « vert clair » mi citadin pour l'univers des courses accolé à la couleur « vert émeraude ». Le personnage d'Iglesia étant à la jonction des deux couleurs, il est difficile de déterminer de façon précise où se situait pour Claude Simon le passage d'une couleur à l'autre sur le plan de montage.

Ainsi, nous le voyons, à travers ces dernières analyses, la progression du texte et sa cohésion sont largement assurées par sa structure formelle, ici simplement observée au niveau des formes verbotemporelles.

Là où de possibles bifurcations du sens pourraient prêter à confusion, les formes sont toujours à même d'en assurer la cohérence.

Quel est donc ce sens dont la cohérence est intrinsèquement assurée par le jeu des formes verbales et qui semble sous-tendre toute l'architecture du roman ?

C'est à cette question que nous allons tenter de répondre à l'issue de notre étude macrostructurelle de *La Route des Flandres*.

3 - Une forme sens : une conception du temps au centre de l'architecture du roman

a - La répartition des formes verbales en jeu dans les structures symétriques du roman

Nous le notions⁴⁷⁸, Claude Simon cherche à rendre « cette espèce de magma qu'est notre vie mentale, la perception confuse, multiple et simultanée que nous avons du monde ». ⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Cf. supra, p. 53-54.

⁴⁷⁹ Claude Simon, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », (Entretien), *Le Monde*, 26 avril 1967.

Rappelons que ce souci phénoménologique a amené l'auteur de *La Route des Flandres* à composer son texte de manière à rendre dans la linéarité, les sensations qui coexistent dans la simultanéité.

A ces considérations d'ordre phénoménologique et scriptural devait correspondre une conception du temps qui rende compte du phénomène décrit, en assurant à l'ensemble sa cohérence. La conception du temps, dans *La Route des Flandres*, esquissée par Maurice Merleau-Ponty dans ses « Notes de cours "Sur Claude Simon" »⁴⁸⁰ nous semble particulièrement adaptée afin d'analyser les rapports qu'elle entretient avec la structure du roman.

Retenons ces quelques citations extraites des « Notes de cours "Sur Claude Simon" » : cf. citations en annexe 2, infra, p. 457-458⁴⁸¹.

Tout en gardant en mémoire ces citations de Maurice Merleau-Ponty sur le temps dans *La Route des Flandres*, reprenons nos analyses de la structure verbotemporelle des dernières occurrences de fragment correspondant à la couleur « noir » du plan de montage dans la première partie du roman, afin de les y confronter.

Faisant suite au long ensemble de fragments accolés à la couleur « vert clair » résumés « (Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. Intervention de de Reixach) » correspondant aux p. 57-60 de *La Route des Flandres*, « Georges disant [...] qu'il veut bien les loger »⁴⁸², infra p. 268-269, et au court fragment transitionnel accolé aux couleurs « bleu pâle, vert clair » résumé « (les paysans la pluie) » p. 60-61 du roman, soit « Mais Georges [...] aussi gris qu'avant »⁴⁸³, infra p. 270, nous retrouvons, page 61, à partir de « et Blum dit »⁴⁸⁴, une nouvelle occurrence de fragments correspondant à la couleur « noir » du plan de montage.

⁴⁸⁰ Maurice Merleau-Ponty « Notes de cours "Sur Claude Simon" » dans *Genesis 6*, éditions Jean-Michel Place, Paris, 1994.

Il s'agit là de notes rédigées en préparation d'une séance que Maurice Merleau-Ponty a consacrée à une lecture commentaire des livres de Claude Simon dans le cadre de son cours au collège de France en 1961.

Ces « notes » ont été présentées et transcrites par Stéphanie Menase et Jacques Neefs dans l'article que nous venons de citer.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 57-60, La Pléiade, tome 1, p. 233-235.

⁴⁸³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 60-61. La Pléiade, tome 1, p. 235-236.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 61. La Pléiade, tome 1, p. 236.

Ce nouvel ensemble de fragments résumés par « Les soldats, discussion . Wack », « Discussion – Le cheval malade », « discussion entre les soldats » correspondant à la couleur « noir » qui se superpose au « vert clair » du plan de montage, s'étend jusqu'à « t'es pas à moitié crevé tu serais pas seulement foutu de », p. 65 du roman⁴⁸⁵. Présentant la même structure d'alternance : narration, discours direct que le fragment accolé au « vert clair » « (Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. Intervention de de Reixach) » qui le précède, l'ensemble de fragments correspondant au « noir, vert clair » articule cependant une plus grande variété de formes temporelles.

Le relevé de formes verbales du fragment accolé au vert clair est établi de « Georges disant : [...] les loger », correspondant aux p. 57-60 ; celui des fragments accolés aux couleurs noir, vert clair de « Et Blum dit [...] t'es pas seulement crevé tu serais pas seulement foutu de », correspondant aux p. 61-65. Nous avons superposé au texte : la couleur qui lui est attribuée par Claude Simon sur son plan de montage, les résumés ainsi que les cellules temporelles lui correspondant.

On trouve :

-16 formes de passé composé dans le fragment accolé aux couleurs « noir, vert clair », dans les cellules (D1, D2, D3, D4), alors qu'elles sont absentes à une exception près dans les cellules discursives du fragment correspondant au « vert clair ».

-3 formes de futur simple dans le fragment correspondant aux couleurs « noir, vert clair », contre seulement, une dans celui accolé au « vert clair ».

-5 formes de conditionnel présent dans le fragment associé aux couleurs « noir, vert clair » contre seulement une concernant celui accolé au « vert clair ».

Au-delà des nouvelles formes rencontrées dans chacun des fragments, c'est la proportion de l'ensemble des formes temporelles qu'il est intéressant d'observer.

A cette fin, nous avons réalisé différents tableaux, prenant en compte leur répartition dans les cellules narratives et discursives, symétriquement opposées par rapport au fragment correspondant aux couleurs « bleu pâle, vert clair ». Ce fragment,

⁴⁸⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 65. La Pléiade, tome 1, p. 239. Cf infra, p. 270-272.

tout en établissant la transition entre les fragments correspondant aux couleurs « vert clair » et « noir, vert clair », constitue d'un point de vue compositionnel, le centre de symétrie par rapport auquel ces deux derniers ensembles de fragments s'ordonnent.

Le relevé du nombre des différentes formes verbales réparties à l'intérieur de chaque cellule, puis leur addition selon leur appartenance à tel ou tel ensemble de fragments, ainsi que selon leur appartenance à telle catégorie énonciative, met en évidence les proportions de chaque forme verbale dans la composition du texte considéré.

vert clair rouge

Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. Intervention de de R.

cellule Na

Blum aussi avait cette tête de noyé mal réveillé, mal ranimé : il se tut et haussa les épaules. Il avait recommencé à pleuvoir, ou plutôt le pays, le chemin, le verger, s'étaient remis à fondre, silencieusement, lentement, se désagrégeant, se dissolvant en une fine poussière d'eau qui glissait sans bruit, délayant les arbres, les maisons, comme sur une plaque de verre, et maintenant Georges et Blum se tenaient debout sur le seuil de la grange, à l'abri de l'enfoncée du mur, en train de regarder de Reixach aux prises avec un groupe d'hommes gesticulant, s'échauffant, s'affrontant, les voix se mêlant en une sorte de chœur incohérent, désordonné, de babelesque criailerie, comme sous le poids d'une malédiction, une parodie de ce langage qui, avec l'inflexible perfidie des choses créées ou asservies par l'homme, se retournent contre lui et se vengent avec d'autant plus de traîtrise et d'efficacité qu'elles semblent apparemment remplir docilement leur fonction : obstacle majeur, donc, à toute communication, toute compréhension, les voix montant alors, comme si la simple modulation des sons se révélant impuissante elles n'avaient plus d'espoir que dans leur force, s'élevant jusqu'au cri, s'efforçant l'une l'autre de dominer, de se surpasser... Puis elles s'effacèrent d'un coup, toutes ensemble, laissant place à l'une d'entre elles, véhémement, déclamatoire, puis celle-là aussi cessa et on put entendre celle de de Reixach, seule, presque un murmure, parlant lentement, calmement, son pâle visage (la colère, ou plutôt l'agacement, ou plus simplement l'ennui, se traduisant – de même que dans sa voix, neutre, terne, trop basse – par une baisse de ton pour ainsi dire, une altération en quelque sorte négative, sa peau mate pâlisant encore – à moins encore que la pâleur, la voix imperceptible ne fussent simplement que lassitude, quoiqu'il se tînt toujours aussi raide, aussi droit, dans ses bottes déjà étincelantes qu'Iglésia n'avait pourtant pas pu encore cirer ce matin, qu'il avait donc dû cirer lui-même, méticuleux, impassible, avec le même soin qu'il avait apporté à se raser de près, à se brosser et à faire son noeud de cravate, comme s'il n'était pas dans un village perdu des Ardennes, comme si ce n'était pas la guerre, comme s'il n'avait pas passé, lui aussi, la nuit entière sur son cheval et sous la pluie), son pâle visage donc, même pas rosé par l'animation ou le froid, contrastant avec la figure très rouge, violacée, du petit homme noiraud qui se tenait devant lui sur le seuil de la maison, coiffé d'une casquette à visière de cuir, chaussé de bottes de caoutchouc réparées à l'aide de rustines, et brandissant dangereusement un fusil de chasse, et lorsqu'il fit un pas, s'avança hors de la porte, Georges et Blum purent voir qu'il boitait,

vert clair

id°

cellule D a

Georges disant : « Mais je l'ai assez vue pour savoir qu'elle est comme du lait. Cette lampe suffisait. Bon sang : c'était exactement comme du lait, de la crème répandue... », et Blum : « Quoi ? », et Georges : « Tu n'étais tout de même pas crevé au point de ne

pas t'en apercevoir, non ? Même un mort... On avait seulement envie de se mettre à ramper et à lécher, on...» et à ce moment le petit homme noireaud criant : « Ne fais pas un pas de plus ou je te descends ! », et de Reixach : « Allons, voyons », et l'homme : « Mon capitaine : s'il avance, je le descends », et de Reixach encore une fois : « Allons ».

cellule N b

Il fit un pas de côté et se trouva de nouveau entre les deux hommes, celui au fusil et l'autre qui se tenait maintenant derrière son dos avec les deux sous-officiers et qui semblait, à une imperceptible nuance près, la réplique exacte du fermier, chaussé lui aussi de bottes noires en caoutchouc constellées de rustines, vêtu non d'un bleu, il est vrai, mais d'un informe costume gris, avec quelque chose qui ressemblait à une cravate fermant le col de sa chemise, et coiffé d'un feutre mou au lieu d'une casquette, comme un homme des villes, et tenant à la main un parapluie : un paysan aussi, mais avec quelque chose de différent toutefois, et à un moment il leva les yeux, très vite, et Georges regarda aussi ce qu'il avait regardé par-dessus la tête du capitaine, mais sans doute pas assez vite car à l'une des fenêtres du premier étage de la maison il n'eut que le temps de voir le rideau qui retombait, un de ces rideaux de filet bon marché comme on en vend dans les foires et dont le motif représentait un paon à la longue queue retombante encadré dans un losange dont les côtés obliques dessinaient comme des marches selon les mailles du filet, la queue du paon se balançant une ou deux fois, puis s'immobilisant, tandis qu'au-dessous (mais Georges ne regardait plus, épiait seulement avec avidité le filet d'un blanc grisâtre maintenant immobile et où le décoratif et prétentieux oiseau se tenait coi derrière l'impalpable bruine qui continuait à tomber, silencieuse, patiente, éternelle) le charivari, la cacophonie, l'imbroglio de voix s'élevait de nouveau, véhément, incohérent, passionné :

cellule D b

« ... aussi vrai que je suis là je le descends Entrez si vous voulez mon capitaine mais cet homme il ne passera pas cette porte ou je le descends je – Voyons mon ami Monsieur l'adjoint veut seulement s'assurer que cette chambre – Et d'abord pourquoi qu'il les loge pas chez lui il a une grande maison pleine de chambres toutes vides qu'il – Voyons je ne peux pas entrer dans ces considérations nous – Je peux mener moi-même vos sous-officiers à la chambre Je ne refuse pas de les loger seulement il y en a dans le village qui ont des trois ou quatre chambres sans personne dedans alors je voudrais savoir pourquoi il Et cesse de rigoler toi ou je te descends tu entends je te descends raide là t'entends nom de... »,

cellule N c

épaulant, visant, l'autre se glissant vivement derrière les deux sous-officiers, mais même alors le paon ne bougea pas ni rien d'autre, la façade de la maison comme morte, toute la maison comme morte, sauf une espèce de gémissement rythmé, monotone, tragique, qui s'élevait à l'intérieur, et certainement c'était d'une gorge de femme que cela sortait mais pas Elle : une vieille, et quoiqu'ils ne l'eussent pas vue ils pouvaient l'imaginer assise dans un fauteuil aveugle, noire et raide, gémissant, balançant le buste d'avant en arrière. Il se débattait mais ils parvinrent à le maîtriser.

cellule Dc

« Allons ! » dit de Reixach.

cellule Nd

Il faisait tout son possible pour ne pas élever la voix. Ou peut-être n'avait-il pas d'effort à faire, se tenait-il simplement en dehors, toujours à cette distance (non pas hauteur : il n'y avait en lui rien de hautain, de méprisant : simplement distant, ou plutôt absent), disant :

cellule Dd

« Laissez donc cette arme, c'est comme ça qu'il arrive des bêtises », et l'homme : « Des bêtises ? Vous appelez ça des bêtises ? Un salaud qui profite de ce que son mari est pas là et qui maintenant veut entrer en plein jour dans une maison qu'il... Allez ! hurla-t-il. Fous le camp ! », et l'autre : « Mon capitaine ! Vous êtes témoin qu'il... » – « Allons, dit de Reixach. Venez. » – « Vous êtes tous témoins qu'il... » – « Venez, dit de Reixach. Du moment qu'il dit qu'il veut bien les loger. »

Bleu pâle **vert clair**

Les paysans, la pluie

Mais Georges eut beau attendre encore pendant un long moment, elle ne reparut pas à la fenêtre, mais seulement le paon, d'un blanc grisâtre, immobile, et parvenant toujours de l'intérieur, malgré la porte fermée maintenant, la voix de la vieille femme qui continuait à faire entendre ses lamentations rythmées, monotones, comme une déclamation emphatique, sans fin, comme ces pleureuses de l'Antiquité, comme si tout cela (ces cris, cette violence, cette incompréhensible et incontrôlable explosion de fureur, de passion) ne se passait pas à l'époque des fusils, des bottes de caoutchouc, des rustines et des costumes de confection mais très loin dans le temps, ou de tous les temps, ou en dehors du temps, la pluie tombant toujours et peut-être depuis toujours, les noyers les arbres du verger s'égouttant sans fin : pour la voir il fallait la regarder devant un objet foncé, ou une ombre, le rebord d'un toit, les gouttes rapides rayant d'imperceptibles stries comme des tirets le fond obscur s'entrecroisant grises parfois une goutte plus grosse ployait un brin d'herbe qui se redressait aussitôt d'une brève secousse le pré immobile agité de place en place de minuscules frémissements ; les maisons et les granges dessinaient vaguement les trois côtés d'un rectangle irrégulier autour d'un abreuvoir et d'une sorte d'auge en pierre où

2^e partie du fragment

dans l'eau glacée Georges essayait de laver un peu de linge les doigts glacés gourds frottant le savon sur le rebord piqueté de la margelle où l'étoffe mouillée se collait du même gris que le ciel avec des poches d'air emprisonnées au-dessous dessinant des cloques des lignes des reliefs d'un gris plus clair, en passant le savon il les écrasait et ils s'accumulaient en plissements parallèles et sinueux un nuage bleuâtre se répandant dans l'eau quand il les rinça, des bulles bleuâtres se pressaient s'agglutinaient déviaient lentement se frayant un chemin méandreux, se glissant à travers la boue noire piétinée par les bêtes où l'eau s'écoulait d'une empreinte de sabot à l'autre mais à la fin le linge était à peu près aussi gris qu'avant,

vert clair **noir**

Les soldats, discussion. Wack

cellule D 1

et Blum dit : « Pourquoi ne lui as-tu pas demandé de te le laver ? Tu as eu peur que son mari te flanque un coup de fusil ? » – « C'est point son mari », dit Wack,

cellule N 1

puis il se tut comme s'il regrettait d'avoir parlé, baissant de nouveau son visage de paysan alsacien taciturne, hostile, vers le seau au-dessus duquel il frottait son mors et ses étriers avec du sable humide,

cellule D 2

et Georges : « Comment le sais-tu ? », et Wack continuant à astiquer ses aciers sans répondre, Georges répétant : « Comment le sais-tu ? Qu'est-ce que tu en sais ? », Wack ne relevant toujours pas la tête, le visage penché – dissimulé – au-dessus du seau, disant à la fin de mauvaise grâce, furieux : « Je l'sais ! », et Martin rigolant, disant : « Il les a aidés tout à l'heure à rentrer leurs patates. C'est le valet qui le lui a dit : ce n'est que le frère », et Blum : « Et où est le mari ? En balade à la ville ? », et Wack se retournant d'une pièce, disant : « En balade comme toi, spèce de con : 'vec un casque sur la tête ! », et Blum : « T'as oublié de m'appeler sale youpin. Je ne suis pas un con : je suis un youpin. Tu devrais pourtant te le rappeler », et Georges : « Allons ! », et Blum : « Laisse. Si tu savais comme je m'en f... », et Georges : « Alors, comme ça, tu les as aidés à rentrer leurs patates et le valet t'a raconté l'histoire ? »,

cellule N 2

leurs voix se détachant sur, ou plutôt à travers la pluie grise, continue, patiente (comme le multiple et secret grignotement d'invisibles insectes en train de dévorer insensiblement les maisons, les arbres, la terre entière) les étriers et les mors tintant parfois avec un son clair :

simplement des soldats leurs voix lasses monotones aussi s'élevant l'une après l'autre se chevauchant s'affrontant mais comme parlent les soldats, c'est-à-dire comme ils dorment ou mangent avec cette sorte de patience de passivité d'ennui comme s'ils étaient forcés d'inventer d'artificiels motifs de dispute ou simplement des raisons de parler, la grange sentait toujours le drap mouillé le foin, chaque fois qu'ils ouvraient la bouche il s'en échappait un petit jet de buée grise qui s'effaçait presque aussitôt. mais pourquoi voulait-il à toute force tirer des coups de fusil

cellule D 3

Discussion

peut-être parce que c'est la guerre, tout le monde tu parles tout le monde mais lui il est boiteux on n'a pas voulu de lui une sacrée veine je sais pas ce que je donnerais pour l'être moi aussi et ne pas sans doute que ce n'est pas sa manière de penser il a l'air d'aimer les fusils d'avoir envie de s'en servir peut-être qu'il donnerait n'importe quoi pour et l'autre quel autre le type au parapluie tu veux dire l'adjoint au maire ne me raconte pas que dans un patelin de quatre maisons comme ça il y a un maire et un adjoint pourquoi pas aussi un évêque j'ai pas vu d'église alors comme ça elle ne peut pas aller se confesser peut-être que ni curé ni pharmacien ni eau courante Ça rend les choses salement définitives C'est sans doute pour ça qu'il la surveille avec un fusil qu'est-ce que vous racontez putain comme conneries tiens voilà Wack qui se réveille Je croyais que t'étais sourd Je croyais que tu ne voulais pas parler avec un sale youpin comme moi allons je m'en fous tu parles si je m'en fous il peut bien m'appeler comme il bon Dieu arrête Alors qu'est-ce qu'elle a finalement cette carne

– **Le cheval malade**

cellule N 3

Ils regardèrent le cheval toujours étendu sur le flanc au fond de l'écurie : on avait jeté une couverture dessus et seuls dépassaient ses membres raides, son cou terriblement long au bout duquel pendait la tête qu'il n'avait même plus la force de soulever, osseuse, trop grosse avec ses méplats, son poil mouillé, ses longues dents jaunes que découvraient les lèvres retroussées. Il n'y avait que l'oeil qui semblait vivre encore, énorme, triste, et dedans, sur la surface luisante et bombée, ils pouvaient se voir, leurs silhouettes déformées comme des parenthèses se détachant sur le fond clair de la porte comme une sorte de brouillard légèrement bleuté, comme un voile, une taie qui déjà semblait se former, embuer le doux regard de cyclope, accusateur et humide.

cellule D 4

discussion entre les soldats

le vétérinaire est venu il l'a saignée
je sais bien ce qu'elle a moi
Wack sait toujours tout il
oh arrête c'est Martin il y fout des coups de casque sur la tête tout le long des étapes il lui a tapé dessus toute la nuit je l'ai vu faire je parie qu'il lui a cassé quelque chose.
y a pas d'autre moyen de l'empêcher de trotter
s'il lui foutait quelques bons coups de sonnette elle
c'est pas avec des coups de sonnette que
t'empêcheras un cheval de trotter ça fait que le rendre encore plus dingue
en tout cas c'est pas permis de traiter une bête comme ça
c'est pas non plus permis de traiter un type comme ça Soixante kilomètres sans arrêter de

sauter comme une balle il y a de quoi devenir complètement cinglé
on peut quand même faire autre chose que de l'assommer à coups de casque Iglésia a dit
moi j'suis pas jockey j'suis ajusteur
puisque tu es si malin et que tu aimes tellement les gailles pourquoi que tu changes pas
avec lui t'as qu'à la monter toi il demandera pas mieux que de te la filer tu sais il
mais qu'est-ce qu'elle y peut cte pauvre bête si elle trotte
rien mais Martin non plus et c'est pas marrant pour lui alors t'as qu'à lui proposer de changer
j'ai pas à changer de cheval je monte le cheval qu'on m'a donné l'autre c'est le sien
alors ferme ta gueule
oh dis-donc
tu feras bien de la fermer je suis pas un cafard
tant mieux pour toi
tu t'imagines pas que tu me fais peur par hasard non J'ai peut-être pas autant d'instruction
que toi mais tu me fais pas peur tu sais j'aurais qu'à te pousser pour que tu tombes
alors essaye
oh là là t'es même pas capable de te tenir sur tes pattes t'es à moitié crevé tu serais pas seulement
foutu de

noir

Les voix impersonnelles , les uniformes cellule N 4

Ils continuèrent à se disputer, leurs voix même pas hargneuses, avec quelque chose de dolent plutôt, empreintes de cette sorte d'apathie propre aux paysans et aux soldats, et en quelque sorte impersonnelles, comme leurs uniformes raides, conservant encore (c'était à peine l'automne, celui qui avait suivi le dernier été de paix, l'été éblouissant et corrompu qu'il leur semblait voir maintenant, déjà lointain, comme un de ces vieux films d'actualités mal tirés et surexposés et où, dans une lumière corrodante, des fantômes sanglés et bottés gesticulaient d'une façon saccadée comme s'ils avaient été mus non par leurs cerveaux de soudards brutaux ou idiots mais par quelque inexorable mécanisme qui les forçait à s'agiter, discourir, menacer et parader, frénétiquement portés par un aveuglant bouillonnement d'étendards et de visages qui semblait à la fois les engendrer et les véhiculer, comme si les foules possédaient une sorte de don, d'infaillible instinct qui leur fait distinguer en leur sein et pousser en avant par une espèce d'auto-sélection – ou expulsion, ou plutôt défécation – l'éternel imbécile qui brandira la pancarte et qu'elles suivront dans cette sorte d'extase et de fascination où les plonge, comme les enfants, la vue de leurs excréments), leurs uniformes, donc, conservant l'apprêt du neuf et dans lesquels on les avait pour ainsi dire fourrés : non les vieilles tenues déjà portées, usées à l'exercice par des générations de recrues, passées chaque année au désinfectant et juste bonnes, sans doute, pour le maniement d'armes, semblables à ces déguisements râpés, loués ou achetés à crédit chez un fripier et que l'on distribue pour les répétitions aux figurants en même temps que les épées de fer-blanc et les pistolets à amorce, mais (les tenues, l'équipement qu'ils avaient maintenant sur le dos) absolument neufs, vierges : tout (tissu, cuir, acier) de première qualité, comme ces draps impollués que, dans les familles, on garde pieusement en réserve pour en envelopper les morts, comme si la société (ou l'état de choses, ou le sort, ou la conjoncture économique – puisqu'il paraît que ces sortes de faits sont simplement la conséquence de lois économiques) qui s'apprêtait à les tuer les avait couverts (de même que ces jeunes gens que les peuplades primitives sacrifiaient à leurs dieux) de tout ce qu'elle avait de mieux en fait d'étoffes et d'armes, dépensant sans compter avec une prodigalité, un faste barbare, pour ce qui ne serait un jour plus rien que des bouts de ferraille tordus et rouillés et quelques loques trop grandes flottant sur des squelettes (morts ou vivants),

Le wagon de prisonniers

et Georges maintenant étendu dans l'opaque et puante obscurité du wagon à bestiaux, pensant :

cellule D 5

« Mais, comment est-ce déjà ? Une histoire d'os comptés, dénombrés... »,
pensant : « Ouais. J'y suis : ils ont numéroté mes abattis... En tout cas quelque chose dans
ce genre-là. »

Il essaya de dégager sa jambe du corps qui pesait dessus. Il ne la sentait plus que comme
une chose inerte, qui n'était plus tout à fait lui, et qui pourtant s'accrochait douloureusement à
l'intérieur de sa hanche comme un bec, un bec d'os. Une suite d'os s'accrochant et s'emboîtant
bizarrement les uns dans les autres, une suite de vieux ustensiles grinçants et cliquetants,
voilà ce qu'était un squelette, pensa-t-il, réveillé maintenant

D 6

(sans doute parce que le train était
arrêté – mais depuis combien de temps ?),

– **La lucarne – Les uniformes inutiles**

– **L'homme reparaissant malgré l'uniforme**

les entendant se bousculer et se disputer dans le coin où se trouvait la lucarne, l'étroit rectangle
horizontal sur lequel leurs crânes se découpaient en ombres chinoises : des taches d'encre
fluides et mouvantes se confondant et se disjoignant, et par-delà lesquelles il pouvait voir
les fragments du ciel nocturne et inaltérable de mai, les lointaines et inaltérables étoiles
stagnant, immobiles, virginales, apparaissant et disparaissant dans les découpures qui
s'ouvraient et se refermaient entre les têtes, comme une surface glacée, cristalline et inviolable
sur laquelle pouvait glisser sans laisser ni trace ni souillure cette matière noirâtre, visqueuse
vociférante et moite d'où émanaient les voix à présent plaintives et furieuses pour de
bon, c'est-à-dire se disputant maintenant pour des choses réelles, importantes, comme par
exemple un peu d'air (ceux qui étaient à l'intérieur et injuriaient ceux dont les têtes obstruaient
la lucarne) ou d'eau (ceux qui étaient à la lucarne et essayaient d'obtenir de la sentinelle
au-dehors qu'elle aille leur remplir leurs bidons), et à la fin Georges renonça à extirper,
dégager ce qu'il savait être sa jambe de l'inextricable fouillis de membres qui pesaient
dessus, restant là, gisant dans le noir, s'appliquant à faire pénétrer dans ses poumons l'air
tellement épais et souillé qu'il semblait non pas véhiculer l'odeur, le suffocant remugle des
corps, mais suer et puer lui-même, et non pas transparent, impalpable, comme l'est
habituellement l'air, mais opaque, noir lui aussi, si bien qu'il lui semblait essayer d'aspirer quelque
chose comme de l'encre et qui n'était rien d'autre que la matière même dont étaient faites
aussi les taches mouvantes occupant le cadre de la lucarne et dont il lui fallait s'efforcer de
s'emplir (têtes et infimes fragments de ciel) pêle-mêle dans l'espoir de profiter du même
coup de l'un des minces et métalliques rayons qui s'y enfonçaient comme d'étincelants, salutaires
et brefs coups d'épée jaillis des étoiles, et recommencer. De sorte que tout ce qu'il pouvait faire
c'était se résigner à cette fonction pour ainsi dire de filtre, pensant :

D 7

« Après tout, j'ai bien lu quelque part que des prisonniers avaient bu
leur urine... »,

restant sans bouger dans l'obscurité à sentir la sueur noire pénétrer dans ses
poumons puis, dans le même moment, ruisseler sur lui,

noir rouge

de Reixach et les trois cavaliers dans la ville bombardée

tandis qu'il lui semblait toujours voir ce buste raide de mannequin, impassible et
osseux, qui s'avavançait en se dandinant imperceptiblement (c'est-à-dire les hanches épousant
les mouvements du cheval, le haut du corps – les épaules, la tête – aussi droit, aussi immobile
que si on l'eût fait glisser horizontalement sur un fil de fer) devant le fond lumineux de la
guerre, l'éclatant soleil qui faisait briller les vitres brisées, les milliers d'éclats triangulaires
et éblouissants jonchant comme un tapis l'interminable rue déserte tournant lentement

entre les façades de briques aux fenêtres cassées et vides dans le silence éblouissant majestueusement ponctué par le lent duel des deux canons solitaires se répondant, les bruits de départ (celui-ci quelque part sur la gauche, dans les vergers) et d'arrivée (l'obus tombant au hasard sur la ville abandonnée et morte où il faisait s'écrouler un pan de mur dans un nuage de poussière sale et lente à retomber) alternant, avec une sorte de brutale, futile et niaise ponctualité, tandis que les quatre cavaliers avançaient toujours (ou plutôt semblaient se tenir immobiles, comme dans ces truquages de cinéma où l'on ne voit que la partie supérieure des personnages, en réalité toujours à la même distance de la caméra, tandis que devant eux la longue rue tournante – un côté au soleil, l'autre à l'ombre – paraît venir, se déployer à leur rencontre comme un de ces décors que l'on peut faire repasser indéfiniment, le même (semble-t-il) pan de mur s'écroulant plusieurs fois, le nuage de poussière soulevé par l'explosion se rapprochant, s'enflant, grandissant, atteignant la hauteur du pan de mur resté debout, le dépassant, le soleil touchant alors son sommet, la masse gris-noir se coiffant d'une calotte jaune qui se gonfle, montant toujours, jusqu'à ce que le nuage tout entier disparaisse sur la gauche du dernier cavalier, une autre façade basculant au même moment là-bas, dans la partie de la rue que viennent de révéler en pivotant sur elles-mêmes les façades de droite, la nouvelle colonne tournoyante de poussière et de débris (qui semble s'enfler, grossir un peu à la façon d'une boule de neige, mais en puisant au contraire sa matière à l'intérieur d'elle-même par un lent mouvement de volutes se déroulant, se bousculant, se superposant) grandissant au fur et à mesure qu'elle se rapproche – ou que les quatre cavaliers s'en rapprochent –, et ainsi de suite),⁴⁸⁶

Répartition des formes verbales dans les cellules narratives et discursives de chacun des fragments

N = cellule narrative Impér = forme d'impératif

D = cellule discursive Cond = forme de conditionnel

Subj = forme de subjonctif

Fragment « vert clair »	Fragment « noir, vert clair »
Da	D4
« Georges disant [...] Allons » p. 57, 58	« Le vétérinaire [...] pas seulement foutu de » p. 63, 65
2 P pr	
1 Pc	7 Pc
4 pr	36 pr
4 Impér	4 Impér
4 imp, Pqp	1 imp
	3 futur
	2 Cond
Nb	N3

⁴⁸⁶ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 56-69. La Pléiade, tome1, p. 232-242.

« Il fit un pas [...] passionné » p. 58, 59

4 P pr
1 pr
12 imp, Pqp
5 Ps

Db

« aussi vrai [...] t'entends nom de » p. 59

0 Pc
16 pr
4 Impér présent
0 imp
1 futur simple
1 Cond présent

Nc

« épaulant [...] maîtriser » p. 59

5 P pr
0 pr
5 imp
2 Ps
1 subj

Dc

« "Allons !" dit de Reixach » p. 59

0 pr
1 Impér présent
1 Ps

Nd

« Ils regardèrent [...] humide » p. 63.

1 P pr

9 imp, Pqp
1 Ps

D3

« peut-être [...] cette carne » p. 62, 63

2 Pc

20 pr
3 Impér

4 imp
0 futur
2 Cond

N2

« leurs voix [...] coups de fusil » p.62

5 P pr
3 pr
6 imp, Pqp
0 Ps

D2

« et Georges [...] t'a raconté
l'histoire » p. 61, 62

9 pr

2 Impér

0 Ps
8 P pr
5 Pc
1 imp
1 Cond

N1

« Il faisait [...] absent » p. 59

« puis il se tut [...] sable humide » p. 61

4 imp
Dd
« disant : "Laissez [...] les loger" » p. 59, 60

1 P pr
2 imp
1 Ps
D1
« et Blum dit [...] dit Wack » p. 61

1 P pr
6 Impér présent
8 pr
3 Ps

0 P pr
0 Impér
2 pr
2 Pc
2 Ps

Si on totalise le nombre de formes verbales dans chaque fragment on trouve un nombre sensiblement supérieur de formes verbales dans le fragment correspondant aux deux couleurs-thèmes « noir, vert clair » par rapport à l'autre fragment. La proportion de présents de l'indicatif et passés composés est très nettement supérieure dans le fragment accolé aux deux couleurs, celle des passés simples et des impératifs présents, l'étant dans le fragment accolé au « vert clair ».

< inférieur
> supérieur
≈ à peu près égal

Fragment « vert clair »

Fragment « noir, vert clair »

	1 Pc	<	16 Pc
44	29 pr	<	70 pr
		15 Impér pr	
	25 imp, Pqp	≈	23 imp, Pqp
	1 futursimple	<	3 futur simple
	1 Cond pr	<	5 Cond pr
	11 Ps	>	4 Ps
	1 subj	≈	0 subj
	12 P pr	≈	15 P pr
Total	<hr/>		<hr/>
	96		145

Si on répartit les formes verbales des deux fragments, suivant un critère énonciatif entre les formes verbotemporelles appartenant à des cellules discursives ou narratives, on trouve pour chaque catégorie énonciative le relevé suivant :

Formes verbales des cellules discursives

du fragment « vert clair »

	1 Pc
43	[28 pr 15 Impér
	4 imp
	3 P pr
	1 futur
	1 Cond
	4 Ps
	<hr/>
	57

	<
<	[< >
	≈
	≈
	<
	<
	≈
	<

« noir, vert clair »

	16 Pc
76	[67 pr 9 Impér
	6 imp
	8 P pr
	3 futur
	5 Cond
	2 Ps
	<hr/>
	116

Formes des cellules narratives

	7 Ps
	21 imp, Pqp
	0 Pc
	1 pr
	0 Impér
	0 futur
	1 subj
	0 Cond
	9 P pr
	<hr/>
	39

	>
	≈
	=
	≈
	=
	=
	≈
	=
	≈
	≥

	2 Ps
	17 imp, Pqp
	0 Pc
	3 pr
	0 Impér
	0 futur
	0 subj
	0 Cond
	7 P pr
	<hr/>
	29

On constate que c'est dans les cellules discursives, que la proportion de présents et de passés composés, formes privilégiées du discours direct, est nettement supérieure dans le fragment correspondant aux couleurs « noir, vert clair » du plan de montage.

Si nous considérons que les formes d'impératif présent et de présent de l'indicatif font apparaître les mêmes formes désinentielles, nous pouvons intégrer les premières dans l'ensemble des secondes. En effet, nos analyses, conformément aux dires de Simon, privilégient les critères morphologiques au regard des critères sémantiques.⁴⁸⁷

L'amalgame des deux ensembles de formes verbotemporelles ne modifie pas le rapport de supériorité des présents de l'indicatif du fragment correspondant aux couleurs « noir, vert clair » par rapport au fragment accolé au « vert clair » du plan de montage : 76 formes dans le premier contre 43, dans le second.

Il n'en va pas de même pour les formes de passé simple relevées dans les deux fragments, les désinences de celles-ci ne pouvant pas être assimilées phonétiquement avec celles d'autres temps verbaux, à l'exception du « **dit** » des pages 59-61 dont la forme peut être assimilée à un présent de l'indicatif.

A la différence des formes de présent, participe présent, imparfait, qui par leur aspect sécant décrivent des procès ouverts et par conséquent sont aptes à donner l'impression d'étirement, les formes de passé simple par leur aspect non sécant, décrivent des procès saisis globalement, créant plutôt un effet de resserrement. Leur supériorité numérique dans le fragment accolé à la couleur « vert clair », contribue à renforcer l'effet de resserrement déjà créé par l'infériorité quantitative des autres formes verbales par rapport à celles du fragment accolé aux couleurs « noir, vert clair ».

L'impression d'élargissement, rendue par la composition verbotemporelle des cellules discursives que nous venons de considérer, est encore plus forte si nous étendons notre champ d'investigation :

— d'une part au fragment accolé au « noir » monochrome, prolongement du fragment accolé au « vert clair, noir » ainsi qu'au fragment accolé aux couleurs « noir,

⁴⁸⁷ Cf. supra, p. 216. « il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles ». Claude Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier » *Entretiens, Rodez Subervie, 1992*, p. 26.

rouge » qui le suit, soit : « Ils continuèrent à se disputer [...] ruisseler sur lui »⁴⁸⁸, correspondant au « noir » du « plan de montage » et « tandis qu'il lui semblait [...] s'en rapprochent et ainsi de suite »⁴⁸⁹, correspondant au « noir, rouge » du « plan de montage ».

— d'autre part au fragment accolé au « vert clair » entrecoupé de « rouge » qui précède le fragment correspondant « vert clair » monochrome, soit, la cellule narrative Na « Blum aussi avait cette tête de noyé [...] Georges et Blum purent voir qu'il boitait »⁴⁹⁰.

Cette extension de notre champ d'analyse, nous permet de relativiser la supériorité numérique des formes de passé simple relevée précédemment dans le fragment accolé à la couleur « vert clair » du plan de montage, si nous tenons compte de leur répartition dans le texte.

Énoncé de façon soit binaire soit ternaire, le passé simple n'intervient pas plus souvent dans les fragments correspondant aux couleurs « vert clair », « vert clair, rouge » que dans ceux relatifs aux couleurs « noir, vert clair », « noir », « noir, rouge » où il est énoncé avec des formes isolées.

Ainsi, au sein du fragment correspondant aux couleurs « vert clair, rouge », *op. cit.*, p. 56, on lit : « Il se **tut** et **haussa** les épaules »⁴⁹¹, la succession des deux verbes au passé simple a pour fonction d'interrompre le discours qui précède et d'introduire la cellule narrative qui suit.

Cette succession des deux verbes peut être considérée comme une seule unité fonctionnelle au passé simple.

A l'instar de l'exemple précédent correspondant aux couleurs « vert clair, rouge » puis « vert clair », les successions ternaires de la p. 57 doivent être envisagées comme formant une unité :

« Puis elles **s'effacèrent** [...] puis celle-là aussi **cessa** et on **put** entendre celle de de Reixach »⁴⁹².

⁴⁸⁸ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 65-68. La Pléiade, tome 1, p. 239-241.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 68-69. La Pléiade, tome 1, p. 241-242.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 56, 57. La Pléiade, tome 1, p. 232-233.

⁴⁹¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 56. La Pléiade, tome 1, p. 232.

⁴⁹² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 57. La Pléiade, p. 233.

« il **fit** un pas, s'**avança** hors de la porte, Georges et Blum **purent** voir qu'il boitait »⁴⁹³.

Dans le premier exemple, la succession ternaire de verbes au passé simple amène l'évocation de l'intervention de « de Reixach », dans le second, elle ménage l'introduction de la cellule discursive suivante.

Nous pouvons relever plus loin dans l'ensemble de fragments correspondant à la couleur « vert clair », deux autres groupes binaires :

« il **fit** un pas de côté et se **trouva** »⁴⁹⁴, « ils **parvinrent** à le maîtriser. “Allons !” **dit** de Reixach »⁴⁹⁵,

puis deux autres ternaires : « il **leva** les yeux, très vite, et Georges **regarda** [...] il n'**eut** que le temps de le voir »⁴⁹⁶ ;

« “Allez ! **Hurla**-t-il [...]” “Allons, **dit** de Reixach, venez”[...]“venez, **dit** de Reixach ” »⁴⁹⁷, qui comme dans le cas des verbes, des p. 56 et 57, que nous venons d'évoquer, constituent des unités au passé simple.

A ces successions de verbes au passé simple, s'ajoute une seule forme isolée du même temps « ne **bougea** »⁴⁹⁸, dans un fragment accolé au « vert clair ».

Face à ces formes de passé simple nous trouvons dans les fragments accolés aux couleurs « noir, vert clair », « noir » et « noir, rouge » qui leur sont symétriques :

— 6 formes isolées de passé simple

« Blum **dit** »⁴⁹⁹, « Ils **regardèrent** »⁵⁰⁰,

« Ils **continuèrent** »⁵⁰¹, « Il **essaya** »⁵⁰²,

« **pensa**-t-il »⁵⁰³, « Georges **renonça** »⁵⁰⁴,

— 1 groupe binaire

⁴⁹³ *ibid.*

⁴⁹⁴ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 58, La Pléiade, tome 1, p. 233.

⁴⁹⁵ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 59. La Pléiade, tome 1, p. 235.

⁴⁹⁶ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 58. La Pléiade, tome 1, p. 234.

⁴⁹⁷ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 60. La Pléiade, tome 1, p. 235.

⁴⁹⁸ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 59. La Pléiade, tome 1, p. 234.

⁴⁹⁹ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 61. La Pléiade, tome 1, p. 236.

⁵⁰⁰ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 63. La Pléiade, tome 1, p. 237.

⁵⁰¹ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 65. La Pléiade, tome 1, p. 235.

⁵⁰² *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 66. La Pléiade, tome 1, p. 240.

⁵⁰³ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 66. La Pléiade, tome 1, p. 240.

⁵⁰⁴ *ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 67. La Pléiade, tome 1, p. 240.

« dit wack puis il se tut »⁵⁰⁵, qui forme une unité fonctionnelle au passé simple.

Si nous comptabilisons les groupes de verbes au passé simple dans chaque ensemble de fragments nous trouvons :

en « vert clair», « vert clair, rouge» en « noir, vert clair», « noir», « noir, rouge »

– 4 groupes ternaires

3 groupes binaires

1 groupe binaire

1 forme isolée

6 formes isolées

Soit : 8 groupes d'un côté,

7 de l'autre.

La mise en parallèle des groupes de passé simple, relevés dans les deux ensembles de fragments, révèle une équivalence de fréquence de ce temps, de part et d'autre du fragment correspondant à la couleur « bleu pâle » qui en constitue l'axe de symétrie.

Si l'élargissement de notre champ d'analyse nous a permis de constater une équivalence de fréquence du passé simple, temps structurel par excellence dans *La Route des Flandres*, dans la composition de la portion de texte étudiée, la comptabilisation des autres temps verbaux révèle à nouveau en l'amplifiant, le phénomène d'extension que nous avons constaté précédemment.

Le relevé des temps verbaux élargi aux cellules temporelles, Na d'un côté « Blum aussi avait cette tête de noyé [...] Georges et Blum purent voir qu'il boitait »⁵⁰⁶

et N4, D5, D6, D7, de l'autre « Ils continuèrent [...] ou que les quatre cavaliers s'en rapprochent et ainsi de suite »⁵⁰⁷, atteste de l'augmentation des formes verbales des fragments accolés à la couleur « noir », cf. infra, p. 282-283.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 61. La Pléiade, tome 1, p. 236.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 56-57. La Pléiade, tome 1, p. 232-233.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 65-69. La Pléiade, tome 1, p. 239-242.

Répartition des formes verbotemporelles

dans les cellules temporelles :

Na	N4	D5, D6, D7	N4+D5+D6+D7
14 imp, Pqp	47 imp, Pqp	2 imp, Pqp	49 imp, Pqp
8 Ps	3 Ps	1 Ps	4 Ps
17 P pr	41 P pr	2 P pr 1 P pr	44 P pr
3 pr	12 pr	2 pr	14 pr
2 subj	3 subj		3 subj
	1 Cond		1 Cond
	2 futurs		2 futurs
		1 Pc	1 Pc

Répartition des formes verbales du texte élargie aux cellules (Na) et (N4, D5, D6, D7)

Fragments correspondant aux couleurs

« vert clair, rouge » + « vert clair »

	1 Pc	<	
46	33 pr	<	
		13 Impér	<
		39 imp, Pqp	<
	1 futur	<	
	1 Cond	<	
	19 Ps	>	
	29 P pr	<	
	3 subj	≈	

« noir/vert clair », « noir », « noir, rouge »

	18 Pc	
92	83 pr	
		9 Impér
		72 imp, Pqp
	5 futur	
	6 Cond	
	8 Ps	
	59 P pr	
	3 subj	

La comparaison des relevés avant (cf. supra, p. 276-277) et après extension du corpus (relevé ci-dessus), montre, qu'alors que le rapport du nombre de formes de présent de l'indicatif + impératif présent entre les deux ensembles de fragments reste

inchangé, celui qui concerne les formes d'imparfaits, plus-que-parfaits et de participes présents, a nettement augmenté en faveur des fragments du côté droit correspondant aux couleurs « noir, vert clair », « noir », « noir, rouge ».

L'effet d'étirement ayant porté du simple au double les formes de discours direct (ces voix « s'élevant l'une après l'autre se chevauchant s'affrontant »⁵⁰⁸), dans le fragment « noir, vert clair », gagne les fragments voisins accolés aux couleurs « noir » puis « noir, rouge », contaminant à son tour les cellules narratives, ce qu'atteste l'accroissement du taux d'imparfaits, plus-que-parfaits et de participes présents lisible dans le dernier relevé⁵⁰⁹.

A l'extrême limite du passage que nous analysons, le fragment « noir, rouge », correspondant à la p. 69 du texte, est emblématique de ce phénomène d'élargissement :

— d'une part par les figures que le texte métaphorise :

Le nuage de poussière [...] se rapprochant, s'enflant, grandissant, atteignant la hauteur du pan de mur resté debout, le dépassant, le soleil touchant alors son sommet, la masse gris noir se coiffant d'une calotte jaune qui se gonfle, montant toujours [...] la nouvelle colonne tournoyante de poussière et de débris (qui semble s'enfler, grossir un peu à la façon d'une boule de neige, mais en puisant au contraire sa matière à l'intérieur d'elle-même par un lent mouvement de volutes se déroulant, se bousculant, se superposant) grandissant au fur et à mesure qu'elle se rapproche⁵¹⁰.

— d'autre part par l'accumulation de verbes au participe présent, qui comme nous l'avons noté, sont particulièrement aptes à rendre l'impression d'étirement qui va de pair avec la syntaxe paratactique qui accompagne le site du « PDV » simonien faite d'ajouts qui allongent sans cesse la phrase tout en creusant l'épaisseur du point de vue.

Le fragment transitionnel accolé aux couleurs « bleu pâle, vert clair » qui correspond à « Mais Georges eut beau attendre [...] était aussi gris qu'avant »⁵¹¹, centre par rapport auquel s'établissent les oppositions entre les fragments accolés aux couleurs

⁵⁰⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 62. La Pléiade, tome 1, p. 236.

⁵⁰⁹ Cf. supra p., 282.

⁵¹⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 69. La Pléiade, tome 1, p. 241-242.

⁵¹¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 60-61. La Pléiade, tome 1, p. 235-236.

« vert clair, rouge », « vert clair » d'une part et « noir, vert clair », « noir », « noir, rouge » d'autre part, marque une nette rupture entre les deux ensembles.

Introduit par deux passés simples, épuré de tout autres temps, qu'imparfait, plus-que-parfait et participe présent, il se distingue par l'économie des formes employées des fragments qu'il oppose. L'accumulation et la forte fréquence de formes temporelles dans la seconde partie du fragment « Georges essayait [...] était à peu près aussi gris qu'avant », *op. cit.*, p. 61, qui fait face à la répartition clairsemée de la première partie « Mais Georges eut beau attendre [...] où dans l'eau glacée »⁵¹², annonce les oppositions à venir.

L'étirement des fragments accolés au « noir » en opposition aux fragments correspondant au « vert clair », va de pair avec les figures de chevauchement déjà rencontrées lors de nos précédentes analyses (cf. analyse des p. 21-23 du roman). Si les voix se chevauchent et s'affrontent « leurs voix lasses [...] se chevauchant s'affrontant »⁵¹³, ce sont aussi les séquences temporelles qui le font dans le passage étudié.

Elles s'affrontent en s'opposant d'un fragment à l'autre et se chevauchent dans leurs fragments respectifs : temps narratifs chevauchant les temps du discours, à l'intérieur de la cellule D2, cellule D1 chevauchant la cellule N1, pour se continuer dans la cellule D2.

Nous retrouvons dans cette analyse de la structure verbotemporelle d'un ensemble de fragments, plusieurs éléments contenus dans les citations de Maurice Merleau-Ponty concernant le temps dans *La Route des Flandres*.

Le jeu de symétrie entre fragments correspondant aux couleurs « noir » et qui lui sont superposées et fragments accolés aux couleurs « vert clair », « vert clair, rouge » exprime cette « autre expérience de la structure même du temps », à travers le rejet du « temps filiforme », évoquée par le philosophe.⁵¹⁴ L'extension, détension du temps qu'exprime le rapport entre fragments correspondant au « noir » et fragments associés

⁵¹² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 60. La Pléiade, tome 1, p. 235.

⁵¹³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 62. La Pléiade, tome 1, p. 236.

⁵¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours "Sur Claude Simon" », *op. cit.*, p. 143.

au « vert clair », exprime ce « rapport d'un espace-temps à un espace-temps », élément constitutif du « temps magma », du « temps épais »⁵¹⁵.

Par le jeu des correspondances structurelles, un temps n'existe jamais seul, il y a toujours, en aval ou en amont, un autre temps qui lui répond dont le lecteur gardera la mémoire.

« La simultanéité du temps c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles [...] Les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans une vue unique, de sorte qu'en ouvrant l'un on trouve derrière lui un autre présent qui fait éclater le premier - Présent gigogne, mais de plus le passé qui y est inclus le décentre est un autre monde »⁵¹⁶ qui nous renvoie à notre perception du monde comme expérience totale.

Derrière les cellules discursives du fragment résumé « Les soldats, discussion. Wack », il y a les cellules discursives du fragment associé au résumé « Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. Intervention de de R. » du plan de montage, qui en constitue le passé et la forme raccourcie :

« Le rapport présent-passé est rapport d'un temps-espace à un autre qui le déchire »⁵¹⁷.

De même, en reprenant notre dernier exemple, nous pouvons dire que les cellules discursives correspondant à « Les soldats, discussion. Wack », déchirent celles du fragment qui lui est opposé en amont.

Les multiples chevauchements verbotemporels relevés dans le texte ainsi qu'à propos des cellules D1, N1, D2, contribuent à rendre ces « présences sans contours » dont parle Maurice Merleau-Ponty⁵¹⁸.

Ainsi, nous voyons toute cette construction élaborée plus de façon intuitive que concertée devenir signifiante et nous ne pouvons qu'être en accord avec Dominique Viart qui commente la composition du roman en constatant que la préoccupation

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 139-143.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 143.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 139.

formelle qui génère du texte « produit aussi du sens »⁵¹⁹. Sens mis en relief par Maurice Merleau-Ponty qui dans ses « Notes de cours sur Claude Simon » retrouve dans *La Route des Flandres* une donnée phénoménologique profonde que l'auteur du roman perçoit et réussit à faire ressentir à son lecteur par le biais de sa construction romanesque « le monde comme existence totale »⁵²⁰. La perception de cette existence totale « un individu donné est toujours [...] constitué par la somme de ses expériences »⁵²¹, telle que commentée par Dominique Viart trouve son expression à travers la construction romanesque de Claude Simon qui en fait faire l'expérience à son lecteur qui perçoit résonances et harmoniques à travers les strates mémorielles qui s'inscrivent dans la structure de *La Route des Flandres*.

b - Le passé simple à l'œuvre dans des structures signifiantes

Après un bref intermède correspondant aux couleurs « bleu pâle, mauve, rouge », résumé « Georges maudissant les deux de Reixach suicidés », dans le « plan de montage », réapparaît la couleur « noir », celle-ci étant d'abord juxtaposée aux « brun, bleu pâle » puis « brun, vert émeraude ».

Ce nouvel ensemble de fragments, relié par la couleur « noir », qui correspond aux p. 70-74 du roman « Puis, avant même [...] Je dis Tu es très touché ? »⁵²², a une structure particulièrement bien marquée par la répartition des verbes au passé simple.

— Le passé simple, « il **songea** »⁵²³, ouvre le premier mouvement de l'ensemble fragmentaire.

« Puis, avant même que Blum le lui ait demandé il **songea** [...] qui peut être mangé »⁵²⁴.

⁵¹⁹ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, (collection Claude Simon), Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p.64.

⁵²⁰ Merleau-Ponty (Maurice), « Notes de cours sur Claude Simon », présentation et transcription par Stéphanie Menase et Jacques Neefs, dans *Genesis 6*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994.

⁵²¹ Dominique Viart, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, éd. cit., p.65.

⁵²² *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 70-74. La Pléiade, tome 1, p. 243-245.

⁵²³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 70. La Pléiade, tome 1, p. 243.

⁵²⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 70-71. La Pléiade, tome 1, p. 243.

Puis, avant même que Blum le lui ait demandé il songea Quelle heure peut-il bien être, et avant même d'avoir commencé à lui répondre Qu'est-ce que ça peut faire, il se l'était déjà répondu, pensant que de toute façon le temps ne pouvait plus leur être maintenant d'aucun usage, puisqu'ils ne se sortiraient pas de ce wagon avant qu'il ait parcouru une certaine distance, ce qui n'était pas une question de temps pour ceux qui réglait sa marche, mais d'organisation ferroviaire ni plus ni moins que s'il eût transporté en fret de retour des caisses vides ou du matériel avarié, choses qui en temps de guerre viennent après toutes les autres priorités : essayant donc d'expliquer à Blum que l'heure n'était qu'un simple renseignement permettant de se diriger d'après la position de son ombre et non le moyen de savoir si le moment était venu (c'est-à-dire où il était convenu qu'il convenait) de manger ou dormir, car, pour ce qui était de dormir, ils le pouvaient, n'avaient même rien d'autre à faire, dans la mesure, toutefois, où plusieurs membres étrangers, enchevêtrés et superposés n'écrasaient pas l'un des vôtres, ou du moins quelque chose que l'on savait être l'un de ses membres quoiqu'il fût devenu à peu près insensible et, en quelque sorte, séparé de vous, et quant au moment de manger il pouvait être facilement déterminé – ou plutôt décidé – non par le fait d'avoir faim comme cela se passe d'habitude vers midi ou sept heures du soir, mais lorsque était atteint le point critique où l'esprit (pas le corps, qui peut en supporter beaucoup plus) ne peut plus endurer une minute de plus l'idée – le supplice – de posséder quelque chose qui peut être mangé⁵²⁵

— « il **tâtonna** »⁵²⁶, introduit le second mouvement « il **tâtonna** [...] soleil qui s'était caché à ce moment »⁵²⁷.

: il tâtonna donc dans le noir avec lenteur jusqu'à ce qu'il eût réussi à dégager de sous sa tête où il la tenait par précaution (de sorte que la conscience de l'existence du morceau de pain était en quelque sorte enfoncée en permanence dans son esprit) la musette flasque d'où il sortit, à peu près comme s'il s'était agi d'une charge d'explosif, ce que ses doigts avaient identifié (à une certaine rugosité friable, une forme approximativement ovale et plate – trop plate) comme étant ce qu'ils cherchaient et dont il se mit en devoir d'évaluer (toujours par le toucher) le plus exactement possible la forme et les dimensions jusqu'à ce qu'il estimât en avoir une connaissance suffisante pour entreprendre de le rompre en deux parties égales en s'arrangeant (toujours comme s'il se fût agi de quelque chose du genre dynamite) pour en recueillir au fur et à mesure les miettes impondérables dont il devinait la chute dans sa paume par un léger, presque imperceptible chatouillis et qu'il répartit à la fin à peu près à égalité dans chacune de ses mains, incapable au surplus, quand ce fut fait, d'aller au-delà, c'est-à-dire de trouver suffisamment de courage, d'abnégation ou de grandeur d'âme pour donner à Blum le morceau qu'il estimait être le plus gros, préférant tendre vers lui dans le noir les deux mains à la recherche desquelles l'autre avançait l'une des siennes, et après cela essayant alors d'oublier au plus vite (c'est-à-dire de faire oublier à son estomac dans lequel, à l'instant même où Blum avait choisi, quelque chose s'était tordu, révolté, bramait maintenant avec une espèce de fureur sauvage et pleurarde) qu'il savait que Blum était tombé sur la meilleure part (c'est-à-dire celle qui devait bien peser dans les cinq ou six grammes de plus que l'autre), s'efforçant donc de ne plus penser, tout d'abord, qu'aux miettes qu'il faisait maintenant glisser de sa paume dans sa bouche, puis qu'à la pâte gluante qu'il mastiquait le plus lentement possible en essayant encore de se figurer que sa bouche et son estomac étaient celle et celui de Blum auquel il s'appliquait maintenant à faire comprendre que c'était la faute du soleil qui s'était caché à ce moment,⁵²⁸

⁵²⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 70-71. La Pléiade, tome 1, p. 243.

⁵²⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 71. La Pléiade, tome 1, p. 243.

⁵²⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 71-72. La Pléiade, tome 1, p. 243-244.

⁵²⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 71-72. La Pléiade, tome 1, p. 243-244.

— « **pensa** »⁵²⁹, ouvre le troisième mouvement « quoique, **pensa**-t-il [...] basculant sur la droite »⁵³⁰.

, quoique, pensa-t-il, il n'eût jamais vraiment espéré que même avec le soleil ils eussent réussi : « Parce que je savais parfaitement que c'était impossible qu'il n'y avait pas d'autre issue et qu'à la fin nous serions pris : tout cela ne menait à rien pourtant nous avons essayé j'ai essayé continué jusqu'au bout faisant semblant de croire que cela pouvait réussir m'obstinant non pas désespérément mais pour ainsi dire hypocritement trichant avec moi-même comme si j'espérais réussir à me faire croire que je croyais que c'était possible alors que je savais le contraire, errant tournant en rond dans ces chemins entre ces haies toutes pareilles à celle derrière laquelle s'était embusquée sa mort, où un instant j'avais vu luire l'éclat noir d'une arme avant qu'il tombe s'écroule comme une statue déboulonnée basculant sur la droite,⁵³¹

— « nous **fîmes** »⁵³², introduit le dernier mouvement « et alors nous **fîmes** demi-tour [...] je dis Tu es très touché ? »⁵³³.

et alors nous fîmes demi-tour partîmes au galop penchés aplatis sur l'encolure pour offrir moins de cible tandis qu'il tirait maintenant sur nous, entendant les détonations mesquines mortelles et dérisoires dans la vaste campagne ensoleillée comme des pétards, une arme de gosse, et Iglésia dit Il m'a eu, mais nous continuâmes à galoper je dis Tu es sûr où, et lui A la cuisse le salaud, je dis Peux-tu continuer encore, l'insignifiant crachotement s'affaiblissant maintenant puis cessant complètement : sans arrêter de galoper avec à côté de lui ce cheval de main qu'il n'avait pas lâché il passa ses doigts en arrière sur sa cuisse puis les regarda je regardai aussi il y avait un peu de sang dessus je dis Tu as mal, mais il ne répondit pas continuant à passer ses doigts sur la cuisse que je ne pouvais pas voir et les regarder, sans doute les chevaux ont-ils un sens spécial parce que je ne me rappelle pas avoir vu ce chemin à moins que ce ne fût lui, toujours est-il que sans cesser de galoper ils tournèrent à droite tous les trois en même temps et Iglésia fit Oh Oooooooh... ooh làààà... et ils se mirent au pas, on n'entendait de nouveau plus rien que les petits oiseaux, les chevaux soufflaient fort renâclaient tous les trois je dis Alors ? Il regarda encore sa main puis se tortilla sur sa selle mais je ne pouvais pas voir puisque c'était à droite qu'il avait été touché, quand il fut de nouveau de profil il avait seulement l'air préoccupé et endormi plutôt abruti et surtout mécontent il fourragea dans sa poche pour en sortir un mouchoir sale il y avait du sang sur le mouchoir quand il le ramena toujours de ce même air abruti et de mauvaise humeur je dis Tu es très touché ?⁵³⁴

— Le premier mouvement contient un seul verbe au passé simple dont la fonction est de l'introduire.

— Le second mouvement contient six verbes au passé simple également répartis qui le jalonnent.

⁵²⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 72, La Pléiade, tome 1, p. 244.

⁵³⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 72-73. La Pléiade, tome 1, p. 244-245.

⁵³¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 72-73. La Pléiade, tome 1, p. 244-245.

⁵³² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 73. La Pléiade, tome 1, p. 245.

⁵³³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 73-74. La Pléiade, tome 1, p. 245.

⁵³⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 73-74. La Pléiade, tome 1, p. 245.

—Le troisième, à l’instar du premier, contient un verbe introducteur au passé simple.

— Dans le quatrième mouvement : 20 passés simples contre 23 autres formes temporelles rythment l’ensemble.

La succession des deux premiers verbes dans « avant même que Blum le lui ait demandé il songea »⁵³⁵, donne le ton du mouvement qu’elle introduit.

C’est conjointement à un verbe dénotant un procès non encore réalisé, « ait demandé » où la valeur modale du subjonctif est signifiée, que le songe, énoncé par un verbe au passé simple « il songea » est posé dans la modalité indicative.

Cette confrontation modale, installée au début de la séquence temporelle, empreint l’ensemble du premier mouvement, quatre formes de subjonctif et une forme de conditionnel entre lesquelles alternent présent de l’indicatif, imparfait, plus-que-parfait, participe présent le jalonnent. Ces modes verbaux et ces formes sécantes qui, dans le passage, participent à la construction textuelle du point de vue et en creusent l’épaisseur sont, pour ce faire, relayées par le « c’est-à-dire » et les parenthèses qui l’encadrent et qui le suivent. On voit bien ici à l’œuvre le complexe processus d’aspectualisation, que nous avons décrit supra p. 92-123, au cours duquel le focalisateur détaille différents aspects de sa perception et en commente certaines caractéristiques et auquel la syntaxe et la temporalité, ici modes verbaux et formes sécantes, apportent toutes leurs ressources.

Le second mouvement, introduit par le verbe au passé simple « il tâtonna »⁵³⁶, précède une forme de subjonctif « il eût réussi », dont la valeur modale n’est ici pas affirmée.

Cette forme placée dans une subordonnée circonstancielle de temps, introduite par la locution conjonctive, « jusqu’à », perd, par le jeu de la locution, sa valeur modale au profit d’une valeur dont le rôle est essentiellement syntaxique.

⁵³⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 70. La Pléiade, tome 1, p. 243.

⁵³⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 71. La Pléiade, tome 1, p. 243.

On s'attendrait à ce que l'indicatif soit utilisé après les conjonctions ou locutions conjonctives qui actualisent un événement et le subjonctif dans le cas contraire.

Mais les hésitations qui se sont fait jour au cours des siècles montrent le conflit entre valeur modale et rôle syntaxique [...] D'une manière générale on peut dire que, dans les circonstancielles, le jeu du subjonctif est ainsi obscurci par la concurrence entre les valeurs modales (volonté et éventualité) et syntaxiques.⁵³⁷

Cette utilisation du subjonctif, dont la valeur modale est estompée, voire, effacée, redonne la prépondérance aux formes indicatives dans le passage considéré. On y trouve seulement deux formes de subjonctif associées à « jusqu'à ce que » et une forme de conditionnel passé deuxième forme, isolée du tissu narratif par une parenthèse.

Les verbes au passé simple, introduits par « il tâtonna » qui jalonnent le second mouvement, induisent les développements à l'imparfait, plus-que-parfait, participe présent, qui nous renseignent sur l'état d'esprit et les pensées du personnage. Cette utilisation du passé simple où des verbes d'action, prennent le relais d'un verbe de sensation, répond bien aux objectifs de Claude Simon, quand il dit : « J'ai voulu écrire des odeurs, des images, des sensations tactiles, des émotions »⁵³⁸, et quand il déclare à propos de *La Route des Flandres* qu'il s'agit d'une :

« tentative de description de tout ce qui peut se passer [...] dans un esprit »⁵³⁹, ce qui correspond parfaitement à la définition du point de vue simonien tel que décrit supra, auquel à nouveau la syntaxe et notamment les « c'est-à-dire » et les parenthèses qui s'y adjoignent apportent leur concours.

Le « pensa-t-il »⁵⁴⁰ du troisième mouvement introduit une cellule dont le rôle est d'établir la transition entre deux univers, d'une part celui que marque la couleur « brun » du « plan de montage » et d'autre part celui que marque la couleur « vert émeraude ».

Le subjonctif plus-que-parfait « eût espéré », dont la valeur syntaxique est impliquée par la conjonction « quoique », rappelle le second mouvement. Le subjonctif

⁵³⁷ Joëlle Gardes-Tamine « Le subjonctif, les valeurs modales » dans *la Grammaire* Tome II, Armand Colin, 1988, p. 72.

⁵³⁸ « Entretiens avec Mariane Chapsal », *L'Express*, 10 Avril 1962.

⁵³⁹ Lucien Dällenbach, « Attaques et stimuli » (Entretien avec Claude Simon), dans *Claude Simon* par Lucien Dällenbach, Paris, Seuil, 1988, p.170, 181.cf., supra, p. 76.

⁵⁴⁰ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 72. La Pléiade, tome 1, p. 244.

imparfait « eussent réussi », à valeur modale d'éventualité, et le conditionnel présent qui le suit, rappellent les formes du premier mouvement. Les deux passés composés, « nous avons essayé » et « j'ai essayé », annoncent les mêmes formes dans le mouvement suivant.

Il est intéressant de noter à leur propos que les pronoms qui y sont associés redonnent aux temps verbaux qu'ils introduisent toute leur valeur transitoire. Si le « je » de « j'ai essayé » correspondant à la couleur « bleu pâle » du « plan de montage », peut sans ambiguïté être attribué à « Georges », le « nous » de « nous avons essayé » laisse ouverte la question de son attribution.

A « Georges », peut être associé le « Blum », encore empreint de la séquence précédente, de même qu'« Iglesia », personnage et couleur-thème à venir qui y est déjà sous-entendu.

Outre le rôle transitionnel du mouvement entre les deux fragments associés aux couleurs « noir, bleu pâle, brun » et « noir, bleu pâle, vert émeraude », s'y ajoute un rôle d'anticipation du fragment, associé à la couleur « mauve », suivant. Ce rôle d'anticipation est dévolu aux deux présents de commentaire « tombe » et « s'écroule »⁵⁴¹, dénotant la mort de « de Reixach », qui annoncent le fragment « mauve », essentiellement construit avec ces mêmes formes.

Le dernier mouvement de l'ensemble fragmentaire, structuré sur les couleurs « noir, bleu pâle », correspond au moment où la couleur « vert émeraude » vient s'y superposer. Il reprend en la condensant et en l'accélégrant, la structure des mouvements précédents. Le passé simple y rythme des verbes de perception, d'action, de locution, qui, par leur proximité et leur enchaînement, ne laissent pas le temps aux autres formes verbotemporelles d'en faire sentir toute l'épaisseur.

Les actions à peine ébauchées amènent des verbes de locution n'introduisant que de très courts discours. Les sensations, à peine explorées, amènent d'autres perceptions, aussitôt objets d'un discours interrompu par une autre action.

⁵⁴¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 73. La Pléiade, tome 1, p. 245.

Cette succession, condensation de formes de passé simple, répond à une volonté rythmique d'accélération, qui marque une nette opposition avec le lent mouvement de la procession champêtre, introduit par le fragment, associé au « mauve », suivant.

Sous-tendant la structure de ce nouvel ensemble de fragments, nous retrouvons à nouveau les divers éléments constitutifs du « temps », tels qu' esquissés par Maurice Merleau-Ponty à propos de *La Route des Flandres* dans ses « Notes de cours "Sur Claude Simon" »⁵⁴².

« L'épaisseur » du temps est successivement créée au rythme de chaque mouvement.

Dans le premier, « l'épaisseur » du temps est creusée par l'introduction de la modalité subjonctive relayée par les formes sécantes et les parenthèses qui participent à la construction textuelle du point de vue.

Dans le second, les verbes d'action aux temps de l'indicatif prennent le relais des formes subjonctives afin de creuser « l'épaisseur » des verbes au passé simple, à laquelle, les parenthèses viennent, de même que supra, apporter leur concours.

Le troisième mouvement recrée l'effet d'« épaisseur » du temps en conjuguant les deux modalités. Dans sa fonction transitionnelle, en gommant les contours entre les cellules temporelles, il contribue à créer l'impression de « transparence », de perméabilité entre les différents « espaces-temps » du « noyau transtemporel ».

Au quatrième mouvement, le retour des formes de passé simple, qui présentent un aspect condensé de leurs précédentes apparitions, nous rappelle à nouveau une des citations de Maurice Merleau-Ponty :

« La généralité du temps qui n'est pas seulement irréversibilité mais aussi éternel retour »⁵⁴³, composante de la perception de « l'existence totale » à laquelle nous avons fait référence supra.

⁵⁴² Merleau-Ponty (Maurice), « Notes de cours sur Claude Simon », présentation et transcription par Stéphanie Menase et Jacques Neefs, dans *Genesis 6*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 147.

c - Une composition verbotemporelle symétrique signifiante

Afin d'étudier la dernière occurrence de fragment correspondant à la couleur « noir » du plan de montage dans la première partie de *La Route des Flandres*, nous avons schématisé sa structure énonciative et verbotemporelle en symétrie avec celle du fragment accolé au « rose » qui le précède⁵⁴⁴, ainsi que retranscrit le texte qui correspond ci-dessous.

Ce schéma qui oppose les deux fragments, le premier correspondant aux pages 89-91 du roman⁵⁴⁵, fragment accolé à la couleur « rose » : « se rendant compte [...] cette haleine au goût de mort de corruption » :

rose

N 3'

(Corinne) disant ce n'est pas à moi que tu parles, tu n'es pas avec moi

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 comme un aveugle reconnaît, et même pas besoin d'approcher la main pour savoir dans le noir, l'air lui-même sculptant, sentant la tiédeur, l'haleine, respirant le souffle sorti de l'obscur fleur noire des lèvres, le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penché au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner... Mais il lui **attrapa** le poignet avant qu'elle l'ait atteint, attrapant au vol l'autre main, ses seins roulant sur sa poitrine : un moment ils luttèrent, Georges pensant sans même avoir envie de rire

d 1'

D'habitude ce sont elles qui ne veulent pas qu'on allume,

mais il y avait encore trop de lumière dans la nuit elle se pencha sur le côté sa tête glissa de la fenêtre démasquant les étoiles et il put sentir la lueur froide l'atteindre se plaquer comme du lait sur sa figure pensant

d 2'

Bon très bien regarde,

⁵⁴⁴ Cf. schéma n° 1 infra, p. 299.

⁵⁴⁵ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 89-91. La Pléiade, tome 1, p. 257 -258.

sentant son poids le poids de toute cette chair de femme sa hanche
écrasant sa jambe, la hanche luisant phosphorescente
dans l'obscurité il pouvait la voir luire
aussi dans la glace et les deux pommes de pin
de chaque côté du fronton de l'armoire et
c'était à peu près tout

et elle : Continue **D g'** **D 2'**
parle-lui encore,

et lui : A qui ? et elle : En tout **D f'**
cas pas à moi, et lui : Alors à qui ? et elle :
Mais même si je n'avais plus été qu'une vieille
putain décatie tu,

et lui : Qu'est-ce que tu **D e'**
racontes ?

et elle : Parce que ce n'était pas moi **D d'**
n'est-ce pas c'était, et lui :

Bon Dieu je n'ai fait **D c'**
que penser rêver de toi pendant cinq ans, et
elle : Pas à moi, et lui : Alors ça alors je me
demande à qui, et elle : Pas à qui, tu **ferais**
mieux de dire quoi, il me semble que 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, à peu près quelque chose
dans le genre de ce qu'on voit dessiné sur les
murs des cabines téléphoniques ou des toilettes
des cafés je pense que c'est normal je pense que
c'est la chose la plus naturelle mais dans ces
sortes de dessins on ne représente jamais les
figures ça s'arrête en général au cou quand ça
arrive jusque-là quand celui qui s'est servi du
crayon ou du clou pour gratter le plâtre s'est
donné la peine de dessiner autre chose, d'aller
plus haut que,

et lui : Oh bon Dieu mais alors **D b'**
la première venue, et elle : Mais là-bas tu
m'avais sous la main

(et faisant entendre dans **N b'** **N 2'**

le noir comme un rire, quelque chose qui la secoue faiblement, les secoue tous les deux, les deux poitrines soudées, les seins, de sorte qu'il lui semble l'entendre résonner dans la sienne à lui, qu'il rit aussi, c'est-à-dire pas vraiment un rire, en ce sens que cela n'exprime aucune joie : seulement cette espèce de spasme, dur, comme une toux, qui résonne en même temps dans leurs deux corps puis s'arrête quand elle parle de nouveau :) ou plutôt vous puisque vous **D a'** **D 1'** étiez trois, Iglésia toi et comment comment s'appelait..., et Georges : Blum, et elle : ... Ce petit juif qui était avec vous que tu avais retrouvé...

Puis Georges ne l'écoutant plus, ne l'entendant **N a'** **N 1'** plus, enfermé de nouveau dans l'étouffante obscurité avec sur la poitrine cette chose, ce poids qui n'était pas de la tiède chair de femme mais simplement de l'air comme si l'air gisait là aussi sans vie avec cette pesanteur décuplée, centuplée, des cadavres, le cadavre pesant et corrompu de l'air noir étendu de tout son long sur lui sa bouche collée à la sienne, et lui essayant désespérément de faire pénétrer dans ses poumons cette haleine au goût de mort, de corruption,⁵⁴⁶

l'autre aux p. 91-94⁵⁴⁷ : « puis tout à coup l'air entra [...] quelque chose comme des bêtes », fragment accolé à la couleur « noir » se superposant au « brun, bleu pâle », permet d'observer l'utilisation des temps verbaux d'un point de vue compositionnel.

« noir, brun, bleu pâle »

puis tout à coup l'air **N a'** **N 1'**

⁵⁴⁶ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 89-91. La Pléiade, tome 1, p. 257 -258.

⁵⁴⁷ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 91-94. La Pléiade, tome 1, p. 258 -260.

entra : ils avaient de nouveau fait glisser la porte, l'éclat des voix, des ordres rentrant avec l'air,

Georges reconnaît Blum à sa voix. Bataille pour le rejoindre.

Georges réveillé maintenant, pensant :

« Mais ce n'est pas possible, ce n'est pas possible qu'ils en fassent encore monter, nous... »

D a

puis quelque chose de violent, des heurts, une bousculade, des jurons dans l'ombre, puis la porte glissa de nouveau, le loquet de fer se rabattant au-dehors, et ce fut de nouveau le noir seulement peuplé de respirations, ceux qui venaient de monter pressés probablement contre le panneau en train sans doute de se demander combien de temps on pouvait rester là-dedans sans perdre connaissance ou plutôt en train simplement d'attendre

N b

N 2

(pensant sans

doute : il ne doit y en avoir que pour quelques minutes, tant mieux) le moment où ils allaient perdre connaissance, les respirations faisant dans le noir un bruit continu comme des soufflets, puis (sans doute fatigué d'attendre que cela se produisît) l'un de ceux qui venait de

D b

N c

monter parlant, disant (mais sans colère, seulement comme avec une sorte d'ennui) : « Vous

D d

D 2

pourriez peut-être au moins nous laisser la place de nous asseoir, non ? », et Georges :

« Qui est-ce qui a parlé ? », et la voix :

« Georges ? », et Georges : « Oui, par ici, par...

Bon Dieu : alors ils t'ont eu aussi ! Ça alors,

tu...», continuant à parler tandis qu'il essayait

N e

N 3

d'avancer à quatre pattes vers la porte malgré les jurons, sans même sentir les coups qu'ils lui donnaient, puis une main lui **attrapa** la cheville

et il tomba, reçut un formidable coup de pied sur le côté de la figure, en même temps que lui parvenait la voix de Blum plus proche maintenant,

disant : « Georges », puis la voix du Marseillais
disant : « Reste où tu es. Tu passeras
pas ! », et Georges : « Mais enfin quoi c'est un
cop... », et le Marseillais : « Fous le camp ! »,

D f **D 1** **d 1**

et

N g

Georges ruant, essayant de se mettre debout,
puis alors qu'il était à demi relevé, sentant
quelque chose comme environ une tonne
d'acier lui arriver dans la poitrine, pensant dans
une sorte d'éclair

 : « Bon Dieu c'est pas possible,
ils ont fait aussi rentrer les chevaux, ils... »,
puis entendant le panneau de fer sonner contre
sa tête (ou sa tête sonner contre le panneau de
fer – à moins qu'il n'y eût pas de panneau de
fer, que sa tête sonnât toute seule), la voix de
Blum tout à côté maintenant disant sans élever
le ton : « Bande de salauds », Georges pouvant
l'entendre lancer devant lui dans le noir, patiemment
en quelque sorte quoique à toute vitesse,
le plus grand nombre possible de coups
de pied et de coups de poing, Georges essayant
de taper aussi mais pas très bien parce que le
bras ou le pied rencontraient tout de suite
quelque chose de sorte qu'ils n'arrivaient pas
très fort, puis sans doute y avait-il trop peu
d'air pour que l'on pût continuer longtemps à
se battre car peu à peu et comme par une sorte
d'accord tacite entre eux et leurs adversaires
(c'est-à-dire entre eux et ce noir dans lequel ils
essayaient de donner et duquel leur arrivaient
des coups) cela **s'arrêta**, la voix du Marseillais
disant qu'ils se retrouveraient, et Blum disant :
« C'est ça », et le Marseillais : « T'es photographié
», et Blum : « C'est ça, tu m'as photographié
», et le Marseillais : « Fais toujours ton
mariolle, attends qu'il fasse jour, attends qu'on
sorte d'ici », et Blum : « C'est ça : photographie

d 2

fin de N 3 « cela s'arrêta »

», et sans doute n'y avait-il pas assez d'air non plus pour que l'on pût même continuer à s'injurier car cela aussi s'arrêta et Blum dit : « Ça va ? » et Georges tâtant dans la musette, et il y avait toujours le morceau de pain et la bouteille n'était pas cassée, disant : « Ça va, oui » mais sa lèvre avait l'air d'être en bois et alors il sentit que quelque chose coulait dans sa bouche, cherchant à tâtons sa lèvre des doigts et l'explorant avec précaution, pensant : « Bien. J'allais finir par me demander si j'avais fait vraiment la guerre. Mais j'ai tout de même réussi à me faire blesser, à répandre tout de même moi aussi quelques gouttes de mon précieux sang de sorte qu'ensuite j'aurai au moins quelque chose à raconter et que je pourrai dire que tout l'argent qu'ils ont dépensé pour faire de moi un soldat n'a pas été tout à fait perdu, quoique je craigne que cela ne se soit pas passé dans les règles, c'est-à-dire de la façon correcte, c'est-à-dire atteint par un ennemi me visant dans la position du tireur à genou, mais seulement par une chaussure à clous, encore que ce ne soit même pas certain, encore que je ne sois même pas sûr de pouvoir me vanter plus tard de quelque chose d'aussi glorieux que d'avoir été blessé par un de mes semblables parce que ça devait plutôt être quelque chose comme un mulet ou un cheval qu'on a dû fourrer par erreur dans ce wagon, à moins que ce ne soit nous qui nous y trouvions par erreur puisque sa destination première est bien de transporter des animaux, à moins que ce ne soit pas du tout une erreur et qu'on l'ait, conformément à l'usage pour lequel il a été construit, rempli de bestiaux, de sorte que nous serions devenus sans nous en rendre compte quelque chose comme des bêtes,⁵⁴⁸

⁵⁴⁸ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 91-94. La Pléiade, tome 1, p. 258 -260.

Schéma n° 1

Jaune = dominante imparfait, plus-que parfait

Rouge = dominante présent de l'indicatif

Fragment côté rose des p.88-91

fragment côté noir des p. 91-94

Dg' Df' De'Dd' Dc' Db Nb' Da' Na'

Na Da Nb Db Nc Dd Ne Df Ng

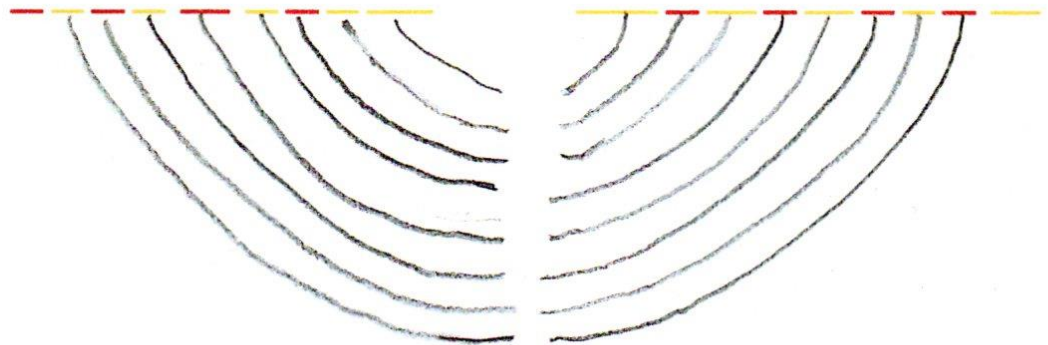


Schéma n° 2

N3'd1' d2'

D2'

N2' D1' N1'

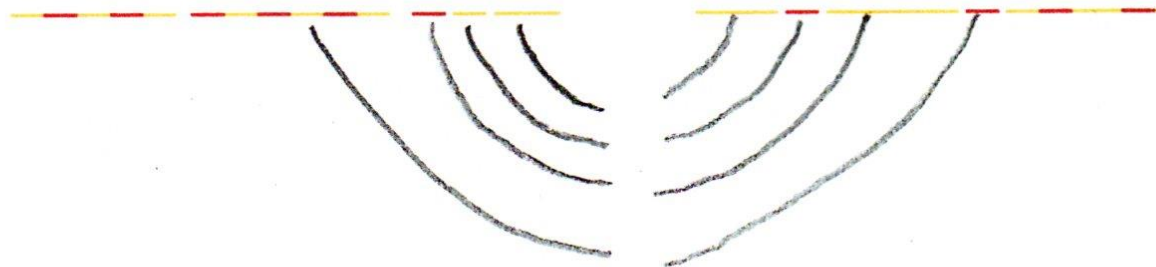
N1

D1

N2

D2 N3 d1

d2



Au centre de notre schéma n° 1, nous trouvons une cellule Narrative Na', Na, correspondant à « Puis Georges [...] rentrant avec l'air »⁵⁴⁹, dont l'attribution à tel ou tel fragment est difficile à déterminer. Il semble que la cellule dominée par l'imparfait, plus-que-parfait et les formes en « ant », chevauche les deux fragments, le passé simple « **entra** » marquant la frontière entre ces deux derniers.

Nous avons attribué :

— La première partie de la cellule dont le contenu se rapporte plus particulièrement à l'univers de « Corinne » : « Puis Georges ne l'écoutant plus [...] cette haleine au goût de mort, de corruption »⁵⁵⁰, au fragment accolé à la couleur « rose ».

— La seconde partie : « puis tout à coup l'air entra [...] rentrant avec l'air »⁵⁵¹, au fragment correspondant à la couleur « noir », l'univers du wagon lui ayant jusqu'ici correspondu.

Notons au passage que le passé simple « **entra** », qui introduit le nouveau fragment, établit par sa médiation la première modification permettant de déterminer la portion de texte appartenant au fragment accolé à la couleur « noir ».

Nous trouvons deux courtes cellules discursives qui encadrent la cellule narrative centrale, « ou plutôt vous puisque vous étiez trois [...] que tu avais retrouvé »⁵⁵², correspondant à Da', dans notre schéma et, « Georges réveillé, maintenant pensant "Mais ce n'est pas possible [...] qu'ils en fassent encore monter, nous..." »⁵⁵³, correspondant à Da, sur ce même schéma.

Ces deux cellules de discours direct l'une à l'imparfait, plus-que-parfait, l'autre au présent de l'indicatif et du subjonctif, se ressemblent sur le plan énonciatif tout en se différenciant par leur temporalité. Nous avons déjà eu l'occasion de relever dans l'écriture du roman, ce jeu de ressemblances dans un système de différences.

La progression dans l'affirmation de l'univers du wagon est à nouveau établie par le passé simple qui, cette fois-ci, est repris par deux verbes « **glissa** », « **se fut** »⁵⁵⁴, le premier dénotant un procès qui amène la venue du second. C'est parce que « la porte

⁵⁴⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 258.

glissa », que « ce **fut** [...] noir », le dernier verbe au passé simple déterminant la perception du focalisateur.

A la cellule narrative, Nb, du fragment « noir », « puis quelque chose [...] d'attendre »⁵⁵⁵, au passé simple, imparfait, participe présent, s'oppose dans le fragment « rose », une cellule narrative, Nb', au présent de narration entremêlé de commentaire, « (et faisant [...] parle de nouveau :) »⁵⁵⁶, établissant à nouveau un jeu de ressemblances (attitude énonciative) dans un système de différences (temps verbaux).

A la courte cellule discursive au présent, Db, du fragment « noir », « (pensant sans doute : il ne doit y en avoir que pour quelques minutes, tant mieux) »⁵⁵⁷, s'oppose la courte cellule discursive à l'imparfait, Db', du fragment « rose », « et lui : Oh bon dieu [...] tu m'avais sous la main »⁵⁵⁸, où l'on retrouve la ressemblance de l'attitude énonciative associée à la différence verbotemporelle.

A partir des cellules temporelles suivantes :

— « et elle Continue parle-lui encore [...] s'est donné la peine de dessiner autre chose, d'aller plus haut que »⁵⁵⁹, pour le fragment « rose »

— « le moment où ils allaient perdre connaissance [...] pensant dans une sorte d'éclair »⁵⁶⁰, pour le fragment « noir » (superposé au « bleu pâle, brun »), c'est un autre système d'alternance et d'opposition qui va se mettre en place.

Les cellules du fragment « rose » ne vont plus alterner les attitudes énonciatives, narration, discours, comme précédemment, mais se succéder en alternant les temporalités.

Cinq cellules discursives se suivent dans une alternance : dominante présent de l'indicatif, dominante imparfait, plus-que-parfait.

Ces cellules (Dc', Dd', De', Df', Dg'), homogènes d'un point de vue énonciatif, qui s'opposent sur le plan verbotemporel dans le cadre du même fragment, s'opposent sur

⁵⁵⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 258-259.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 90-91. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

le plan énonciatif à celles du fragment accolé à la couleur « noir », (Nc, Dd, Ne, Df, Ng), en raison de leur système d'alternance, narration, discours (cf. schéma n°1)⁵⁶¹.

Les cellules du fragment accolé au « noir » qui continuent à alterner narration à l'imparfait, plus-que-parfait et discours au présent de l'indicatif s'opposent dans leur fragment sur les plans énonciatif et verbotemporel et s'opposent réciproquement avec celles du fragment correspondant à la couleur « rose » d'après leur système d'alternance.

Les jeux d'opposition et de symétrie : contrastes, ressemblances, assonances, et dissonances, permettant de nombreux agencements, il est difficile lors de leur analyse de déterminer avec précision les fragments de texte qui d'un pôle à l'autre d'une figure de symétrie s'opposent, d'autant que Claude Simon quand il compose son texte se réfère, selon ses dires, à des personnages ou des thèmes qu'il fait revenir.

Afin d'éviter l'écueil d'une schématisation trop rigide, de ce qui au départ n'a pas été intentionnellement conçu avec les mêmes éléments, nous proposons dans le cadre de notre dernière analyse, un second schéma prenant en compte des ensembles plus larges, simplifiant leur structure, cf. schéma n° 2.

De manière à resituer les termes de la symétrie, nous nous aiderons, parallèlement aux repères verbotemporels et énonciatifs, de repères sémantiques.

Le court passage, fragment accolé au « rose », du haut de la page 90, « Mais il lui **attrapa** le poignet avant qu'elle l'ait atteint, attrapant au vol l'autre main, ses seins roulant sur sa poitrine : un moment ils luttèrent »⁵⁶², est à rapprocher de celui qui semble son homologue dans le fragment correspondant au « noir » (superposé au « bleu pâle, brun »), qui lui fait face, (milieu de la p.92), « puis une main lui **attrapa** la cheville et il tomba, reçut un formidable coup de pied sur le côté de la figure, en même temps que lui parvenait la voix de Blum »⁵⁶³.

Les sèmes d'horizontalité, de lutte, de contact corporel, contenus dans les deux passages, ainsi que l'indétermination du lieu du premier fragment, concourent au sentiment de leur réfléchissement.

⁵⁶¹ Cf. supra, p. 299.

⁵⁶² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

⁵⁶³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

Ces deux passages, contenant le même verbe au passé simple, « **attrapa** », vont nous servir de repère afin d'établir les symétries du schéma n° 2.

Les deux premières oppositions du schéma n° 1 demeurent inchangées dans le schéma n° 2. Da', Na', Na, Da du schéma n° 1 correspondront à D1', N1', N1, D1 du schéma n° 2.

En incluant la courte intervention discursive, Db, du schéma n° 1, entre parenthèses dans le texte, « (pensant sans doute : il ne doit y en avoir que pour quelques minutes, tant mieux) »⁵⁶⁴, dans une seule cellule narrative, N2, correspondant à Nb + Db + Nc, du schéma n° 1, soit « puis quelque chose [...] l'un de ceux qui venait de monter en parlant »⁵⁶⁵, fragment « noir, bleu pâle, brun », nous obtenons face à la cellule narrative symétrique dans le fragment « rose », Nb', du schéma n° 1, appelée N2', dans le schéma n° 2 « et faisant entendre [...] parle de nouveau »⁵⁶⁶, où s'entremêlent présent de narration et de commentaire, une nouvelle opposition verbotemporelle, imparfait, plus-que-parfait dans la cellule N2, face au présent de l'indicatif de la cellule N2', dans un système énonciatif assimilable.

Le regroupement des cellules discursives Dg', Df', De', Dd', Dc', Db', du schéma n° 1, à l'impératif présent, présent de l'indicatif, passé composé, imparfait, plus-que-parfait + 1 conditionnel « continue parle-lui [...] tu m'avais sous la main »⁵⁶⁷, donnant D2' dans le schéma n° 2, s'oppose à la cellule discursive, D2, articulant une forme de présent, de passé composé et de conditionnel présent « Vous pourriez peut-être [...] ils t'ont eu aussi ! Ça alors »⁵⁶⁸.

Si nous considérons la morphologie du conditionnel « pourriez » dans la cellule D2, comme alliant un morphème de futur, « r », et un morphème d'imparfait, « iez », nous retrouvons dans cette cellule, la même proportion de désinences de présent et d'imparfait que dans la cellule D2'.

Sur trois formes temporelles dans la cellule D2, nous trouvons :

2 morphèmes de présent, « est », « ont », 1 morphème d'imparfait, « iez », contre :

⁵⁶⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 258-259.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91-92. La Pléiade, tome 1, p. 258-259.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 90-91. La Pléiade, tome 1, p. 257-258.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

19 morphèmes de présent, entre les désinences de présent de l'indicatif, passé composé et impératif présent

et 5 morphèmes d'imparfait, entre les désinences d'imparfait, de plus-que-parfait et de conditionnel dans la cellule D2', soit la même proportion dans chacune d'entre elles.

Dans cette structure, réfléchissant une même attitude d'énonciation les temps verbaux s'opposent à l'intérieur de leur propre cellule.

Aux deux pôles de notre second schéma nous trouvons les deux cellules narratives N3', N3, contenant « attrapa » qui n'avaient pas la même extension dans notre première analyse.

Ces deux cellules « se rendant compte [...] c'était à peu près tout »⁵⁶⁹, pour le fragment « rose » et « continuant à parler [...] cela s'arrêta »⁵⁷⁰, pour le fragment « noir, bleu pâle, brun », présentent une structure très proche : identité énonciative et de la structure verbotemporelle, présence de deux cellules discursives intégrées.

Dans ce système de ressemblances, subsistent quelques différences. Si les formes de passé simple sont en proportion équivalente, cinq pour la cellule du fragment « rose », quatre pour celle du fragment « noir » superposé, leur répartition diffère. Les cinq formes de passé simple de la cellule du fragment « rose », sont regroupées au milieu de celle-ci, tandis que dans celle du fragment « noir, bleu pâle, brun », trois passés simples en rythment le début et un quatrième la conclut.

La répartition de ces formes verbales, dans cette dernière cellule temporelle, répond à un impératif de progression rythmique, installé dès les premières cellules narratives du fragment.

Nous avons remarqué supra, que la première, (cellule N1), était lancée par un passé simple « **entra** »⁵⁷¹, la seconde par la succession de deux formes de ce même temps « **glissa** », « **fut** », (cellule N 2)⁵⁷², la troisième (cellule N 3), l'est ici selon un rythme ternaire : à « **attrapa** » succèdent « **tomba** » et « **reçut** »⁵⁷³. En réponse aux trois

⁵⁶⁹ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 89-90. La Pléiade, tome 1, p. 257 -258.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92-93. La Pléiade, tome 1, p. 259.

⁵⁷¹ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 91. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁷² *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 258.

⁵⁷³ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

verbes au passé simple qui lancent la cellule temporelle, un verbe du même temps y met fin « cela s'**arrêta** »⁵⁷⁴.

Nous avons analysé précédemment, cf. supra, p. 208-209, la répartition des formes de passé simple de notre cellule N3', celles-ci s'opposant par rapport à l'axe de symétrie décrit par les trois présents de l'indicatif : « sont », « veulent », « allume »⁵⁷⁵. Les oppositions relevées étaient d'ordre phonétique et sémantique.

Les deux cellules discursives, d1 « disant : "Georges [...] fous le camp !" »⁵⁷⁶ et d2 « Bon dieu [...] ils ont fait aussi rentrer les chevaux, ils... »⁵⁷⁷, intégrées à la cellule narrative N3, sont plus riches en formes verbales que les cellules discursives d1' « Georges pensant [...] qu'on allume » et d2' « pensant Bon très bien regarde »⁵⁷⁸, intégrées à la cellule N3', qui leur sont symétriques dans notre schéma.

On trouve deux présents de l'indicatif + deux impératifs présent + un futur + un passé composé, pour les deux premières, contre trois présents de l'indicatif + un impératif présent pour les deux autres.

Il est intéressant de noter que :

— les quatre présents de d1', d2', correspondent à du discours intérieur sans guillemets introduit par le verbe « penser » au participe présent.

— les présents de l'indicatif, impératifs présent, futur et passé composé, de d1, d2, correspondant à du discours direct, sont encadrés par des guillemets et introduits par des verbes de locution au participe présent. Ce qui correspond à de nouvelles oppositions : d'ordre typographique d'une part et au sein des différents types de discours rapportés d'autre part.

En outre, on trouve trois formes de subjonctif dans la cellule N3, contre une seule dans son homologue, N3'. On peut remarquer que les formes de subjonctif en nombre supérieur de la troisième cellule narrative du fragment correspondant à la couleur « noir » marquent le début d'une progression rythmique, puisque neuf nouvelles formes de subjonctif s'inscrivent dans la cellule narrative entrecoupée de brèves cellules

⁵⁷⁴ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 93. La Pléiade, tome 1, p. 259.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p.90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 92. La Pléiade, tome 1, p. 259.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, Minuit, (Collection Double), p. 90. La Pléiade, tome 1, p. 257.

discursives qui la prolonge : « la voix du Marseillais disant qu'ils se retrouveraient [...] comme des bêtes ».

A l'instar des études des occurrences précédentes, l'analyse de la dernière occurrence de fragment accolé à la couleur « noir », dans la première partie de *La Route des Flandres*, opposée dans un système de symétries au fragment qui le précède, a mis en évidence le jeu des formes verbales dans le dispositif scriptural et compositionnel du roman.

La composition verbotemporelle mise en évidence dans cette dernière analyse, entre à nouveau en résonance avec la conception du temps, spécifique à *La Route des Flandres*, si justement évoquée par Maurice Merleau-Ponty⁵⁷⁹, et qui selon nous, tout en sous-tendant l'architecture du roman, en assure la cohérence.

Avant de confronter nos dernières observations aux extraits des « notes de cours » de Maurice Merleau-Ponty, nous nous proposons à nouveau d'évoquer quelques citations de Claude Simon, relatives à la composition de son roman qui entrent en résonance avec ces dernières :

Dans une formule particulièrement percutante, Jean Ricardou a défini le roman moderne comme étant non plus "l'écriture d'une aventure, mais, au contraire : l'aventure d'une écriture", et, de son côté, Olga Bernal a très justement souligné que "si le roman du XIX^e siècle était un roman du savoir, le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir".

Il est d'ailleurs à noter que la formule de Ricardou recoupe celle d'Olga Bernal en ce sens que si l'on sait à l'avance où l'on va il ne peut, bien évidemment, plus y avoir d'aventure, cette aventure dont je crois qu'il faut tout de suite indiquer que si elle se déroule sur deux niveaux (celui du pas à pas et celui du dessin général du trajet), ces deux niveaux, en réalité, fusionnent, comme on sait bien que dans un tableau le dessin d'un membre, [...] d'une assiette est fonction de la composition d'ensemble où selon l'admirable formulation de Baudelaire :

*"Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."*

⁵⁷⁹ Dans ses « Notes de cours "Sur Claude Simon" », op. cit., p.139-147.

faute de quoi, en effet, (faute de cette unité), si le cheminement dont j'ai parlé s'engageait, chaque fois qu'un mot carrefour se présente, dans n'importe laquelle des perspectives qu'il ouvre ce serait alors simplement l'aventure décevante et avortée de la fameuse tentative d'écriture automatique des surréalistes qui [...] n'aboutit qu'à une suite sans fin de parenthèses qui s'ouvrent les unes après les autres sans jamais se refermer.⁵⁸⁰

Un peu plus loin s'agissant de description, Claude Simon explique :

s'il est exact que la description ne découvre que successivement les diverses qualités d'un objet, ce qui a été dit ne disparaît cependant pas de notre mémoire mais y demeure, même confusément, et, outre que le déjà dit peut être rappelé plus ou moins fréquemment à la mémoire, il en reste de toute façon un souvenir ou une impression qui, serait-elle vague, permet néanmoins d'y rattacher ce qui est, par la suite, découvert. Et, le livre refermé, le lecteur peut tout de même [...] tout au moins dans l'ensemble, "saisir tout le champ visuel d'un seul coup."

Comme le peintre et en dépit du fait qu'il n'a à sa disposition, au lieu d'une surface, qu'une durée, l'écrivain peut cependant parvenir à "abstraire de différentes séries" des éléments qu'il assemble en une sorte de mécanique ou de système non pas, bien sûr, optique, mais scriptural.⁵⁸¹

Plus loin encore, à propos de la figure initiale de son roman, Claude Simon, dit :

Ce que j'entends par "figure considérée", c'est, en cours de travail, chaque fois qu'à chacun des mots carrefours plusieurs perspectives, plusieurs "figures" se présentent, avoir toujours à l'esprit, pour le choix que l'on va faire, la figure initiale avec ses quatre ou cinq propriétés dérivées et ne jamais perdre celles-ci de vue, faute de quoi (faute de ce point fixe de la perspective occidentale qui, comme le dit Gaëtan Picon, exprime la volonté de maîtriser le plus grand nombre d'éléments rassemblés, d'en faire une ponctualité intemporelle) il n'y aurait pas de livre, c'est-à-dire unité [...] Tous les éléments du texte sont toujours présents. Même s'ils ne sont pas toujours au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire.⁵⁸²

On a peut-être maintenant commencé à voir l'idée que je me fais du roman, pourquoi je parlais tout à l'heure de ce travail de découverte, quelle est sa nature et pourquoi j'ai dit aussi qu'il

⁵⁸⁰ Claude Simon, « la fiction mot à mot » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), 10/18, UGE, t.2, 1972, p.73-97.

⁵⁸¹ Art. cit., p. 86.

⁵⁸² Art. cit., p. 88-89.

se poursuivait sur deux niveaux qui, en fait, se confondent. Parce que, si cette "aventure d'une écriture", cette exploration, se fait pas à pas et mot à mot, son dessein final (celui qui résulte du "montage" des éléments ainsi découverts) est, lui aussi, une découverte, et, en réalité, celle-ci suit un processus de même nature. [...] On est chaque fois amené à improviser, chaque fois des structures différentes s'imposent, et aucun de mes livres n'est donc construit de la même façon.

Deux fois, par exemple, s'est imposé une composition basée sur la symétrie. Ainsi dans *La Route des Flandres*, [...], s'organise un jeu des éléments autour d'un point central : le roman s'ouvre et se ferme sur la chevauchée mortelle de de Reixach sur la route, le centre exact du livre étant occupé par l'épisode de l'anéantissement de l'escadron surpris par une embuscade, épisode lui-même "cadre" par le début et la fin de la course d'obstacles que dispute et perd de Reixach. Divers épisodes, différents thèmes (comme celui des paysans au cantonnement) apparaissent et réapparaissent de part et d'autre de l'élément central, l'ensemble se présentant un peu comme ces coupes de terrains au centre desquels se trouve un puits artésien et dont les différentes couches superposées (sableuses, argileuses, etc.) décrivant une courbe sous-jacente, toujours présentes, donc, en profondeur, affleurent à la surface de part et d'autre du puits.⁵⁸³

Le rapprochement de cette fin de citation, avec les schémas n° 1 et 2 de notre dernière analyse, figurant les oppositions verbotemporelles et énonciatives des fragments des pages 88-94 du roman, correspondant aux couleurs « rose » et « noir » du plan de montage, s'impose tout naturellement. De même, s'imposent les rapprochements entre les citations de Maurice Merleau-Ponty et celles de Claude Simon.

Nous ne pouvons qu'être frappé par la ressemblance qui s'établit entre le schéma de « coupes de terrains au centre desquels se trouve un puits artésien », auquel fait référence Claude Simon comme figure centrale de son roman, avec nos schémas établissant les symétries verbotemporelles des fragments analysés.

Les multiples recoupements que nous avons établis lors de nos précédentes analyses entre la structure verbotemporelle et thématique du roman, expliquent ces ressemblances.

Si une figure initiale devait guider le « dessin général du trajet » au niveau thématique, il devait en être de même au niveau verbotemporel.

⁵⁸³ Art. cit., p. 92-93.

Dans nos deux schémas, pour reprendre la formule que Claude Simon emprunte à Charles Baudelaire, des « échos » s'établissent d'un pôle à l'autre d'une figure de symétrie, « les couleurs et les sons se répondent » d'après le même dessin.

Selon les cas :

à une cellule narrative, répond une autre cellule narrative,
ou bien, à une cellule discursive répond une autre cellule discursive,
ou encore, à une temporalité répond une autre.

Le même phénomène de mémoire que pour les « diverses qualités d'un objet, ce qui a été dit »⁵⁸⁴, semble s'opérer d'un pôle à l'autre du roman, au niveau des temporalités et des procédés énonciatifs qui les accompagnent.

Temporalités, procédés énonciatifs, font au même titre que les thèmes, partie de ces éléments que « l'écrivain peut parvenir à abstraire de différentes séries »⁵⁸⁵, afin de les assembler en une sorte de « système scriptural »⁵⁸⁶.

Ainsi, une temporalité fait-elle, au même titre qu'un élément thématique, partie de ces « parenthèses »⁵⁸⁷, qu'ouvre l'écrivain à un pôle de son roman, afin de pouvoir la refermer de façon symétrique à un autre pôle.

La métaphore minérale des « couches superposées (sableuses et argileuses) », « sous-jacentes », qui « affleurent à la surface de part et d'autre » d'un « puits artésien »⁵⁸⁸, n'est pas sans rappeler le même type de métaphore employé par Maurice Merleau-Ponty, alors qu'il note le terme « sédimentation », afin d'évoquer la contamination du temps par l'espace.

Cette conception du temps évoquée par Maurice Merleau-Ponty et qui, selon nous, sous-tend l'architecture de *La Route des Flandres*, trouve toute sa place dans les différentes représentations figurées dont nous venons de faire cas.

La simultanéité du temps c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles [...]

Le temps ne doit être pensé à part de l'espace sans lequel il n'y aurait pas de présent. Il est une propriété de cet espace [...] L'espace ne peut être symbole du temps que parce que d'abord il participe à la genèse du temps [...] car le temps est cela : sédimentation et déchirure

⁵⁸⁴ Claude Simon, art cit.

⁵⁸⁵ Ibid

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ Ibid.

sédimentation veut dire que chaque situation nouvelle efface tout, que l'être est toujours complet, et pourtant nous savons bien qu'il y a eu autre chose : le présent déchiré.

La généralité du temps (qui n'est pas seulement irréversibilité, mais aussi éternel retour) [...] il n'y a pas la ligne ou la série du temps, mais un noyau transtemporel, visible ou monde une sorte d'éternité du visible⁵⁸⁹.

Dans ces quelques phrases, se trouvent contenues toutes les composantes du temps, tel qu'il transparaît dans nos figures symétriques. « La simultanéité du temps » se trouve figurée sur nos schémas, par la correspondance d'une cellule temporelle à l'autre, par de-là celles qui les séparent.

Cette correspondance nous renvoie à la « couche sédimentaire » de Claude Simon, d'où « de là notamment sédimentation du temps : le temps espace non symbolisé mais contaminé par l'espace parce qu'ils sont à eux deux le monde »⁵⁹⁰ chez Maurice Merleau-Ponty.

Tous ces « éléments du texte »⁵⁹¹ « sont présents. Même s'ils ne sont pas toujours au premier plan »⁵⁹² et « continuent d'être là, courant en filigrane sous ou derrière celui qui est immédiatement lisible, ce dernier par ses composantes contribuant à rappeler sans cesse les autres à la mémoire »⁵⁹³, ils sont, d'après nous, de même que les thèmes, matérialisés par les différentes temporalités, et correspondent à la « sédimentation du temps »⁵⁹⁴ dont parle Maurice Merleau-Ponty.

La « sédimentation du temps » c'est d'abord ce qui affleure à la surface, « chaque situation nouvelle »⁵⁹⁵, « l'être est toujours complet »⁵⁹⁶, mais aussi, tous les éléments du texte « qui ne sont pas au premier plan qui continuent d'être là, courant en filigrane »⁵⁹⁷, la coupe de terrain du schéma initial, la correspondance qui s'établit entre deux cellules symétriquement opposées dans nos schémas, restés inconsciemment dans la mémoire

⁵⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty, art. cit p. 147

⁵⁹⁰ Art. cit., p. 144

⁵⁹¹ Claude Simon, « la fiction mot à mot » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), 10/18, UGE, t.2, 1972, p.89.

⁵⁹² Ibid., p. 89.

⁵⁹³ Ibid., p. 89.

⁵⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours "Sur Claude Simon" », op. cit., p. 144.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ Ibid.

⁵⁹⁷ Claude Simon, art. cit.

de l'écrivain. Cette « autre chose » qui a présidé au présent de surface, « le présent déchiré »⁵⁹⁸.

Au fur et à mesure que s'est dessiné le texte de *La Route des Flandres*, se sont imposées les figures qui commandent son tracé général, nous laisse entendre Claude Simon. Nous verrons plus loin, p. 402 et suivantes, que ce tracé général était probablement en partie scénarisé au tout début de la genèse du texte. Nous pensons, d'autre part, que ce qui s'est imposé, parallèlement au « dessin général du trajet », est bien une conception générale du temps, telle qu'elle a pu donner au texte son unité. Temps signifiant, comme nous le relevions supra en faisant référence à la lecture qu'en fait Dominique Viart dans son remarquable essai *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*. C'est bien la retranscription d'une perception du temps que permet la disposition symétrique en forme de puits artésien, qui réfléchit tout en la figurant cette « coprésence à soi de l'expérience sensible » mise en relief par Merleau-Ponty, à laquelle participent pleinement la temporalité et la conception du point de vue simonien.

Rappelons ce que nous notions supra, ces couches superposées qui selon l'image de Claude Simon affleurent dans les pages du roman ne sont pas sans évoquer les traces laissées dans la mémoire du lecteur et que celui-ci saura réactiver à la lecture d'un nouveau fragment, d'un nouvel épisode. Ainsi, on voit, ici aussi dans notre dernière analyse, que l'aspect mémoriel et expérientiel des temps de l'arrière-plan du système narratif traditionnel trouve sa référence suivant un autre mode que celui de la référenciation chronologique à laquelle le roman nous avait habitués. Cette composition en strates mémorielles, qui tend à faire partager au lecteur l'expérience scripturale de l'écrivain, implique un nouveau pacte de lecture remettant en cause la relation de la partie au tout, de l'hypothétique arrière-plan à un support structurel d'un autre ordre, liant les éléments qu'il ordonne suivant une autre logique que celle à laquelle il était habitué. On voit bien ici que la conception du temps, émanation de la composition romanesque, est étroitement liée au bouleversement des habitudes qu'elle aura induite chez ses lecteurs, qu'il n'y a pas de conception du temps chez Claude Simon en dehors de l'expérience de l'écriture et de la lecture qui lui fait suite.

⁵⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 147.

B - Etude compositionnelle du *Jardin des Plantes*

Afin de rendre compte de la composition du *Jardin des Plantes*, roman publié en 1997, nous associerons à l'étude micro et macrostructurale du texte, une approche génétique de sa facture qui permettra de mieux comprendre la conception de ce roman qui se présente sous la forme d'un assemblage de deux-cent quatre-vingt-quinze fragments distinctement séparés par des blancs.

1 - Génétique de la composition

Pierre-Marc de Biasi fait état dans *La Génétique des textes*⁵⁹⁹ de deux « grands types d'écriture littéraire »⁶⁰⁰ qui permettent d'établir, à la lecture de leurs manuscrits, un partage entre écrivains. Il y aurait d'une part, ceux qui, ne pouvant s'en passer, travaillent à partir d'un canevas précis, selon le principe d'une « programmation scénarique »⁶⁰¹ avant d'entrer dans la phase de textualisation. D'autre part, ceux qui entrent de plain-pied dans la phase de rédaction sans le préalable d'une phase de planification suivant la méthode d'une « structuration rédactionnelle »⁶⁰². Or, les nombreux commentaires de Claude Simon sur l'écriture de ses romans, qui seraient essentiellement conçus pas à pas suivant un schéma général du trajet élaboré a posteriori, nous amèneraient de prime abord à le ranger sans trop d'hésitation dans la catégorie des écrivains à « structuration rédactionnelle ». Mais quelle n'est pas notre surprise, à la lecture des manuscrits de ses romans, de découvrir que cette catégorisation, qui semblerait s'imposer, ne laisse pas d'être sans cesse remise en question, à tel point qu'on est tenté de créer à son propos une nouvelle classe qui serait

⁵⁹⁹ Pierre- Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 32 .

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 33.

celle des écrivains à structuration rédactionnelle programmée. En effet, dès les premiers feuillets du manuscrit, on est frappé de trouver des listes, des titres, la mention « Parcours, Scénario » comme en-tête de certains brouillons, ainsi que de nombreux sous-plans réunissant dès l'avant-texte plusieurs fragments, les constituant dès leur genèse en entités solidaires qui plaideraient plutôt pour l'appartenance de l'auteur à la première catégorie.

Écriture de fragments, notes (entre notes documentaires et fragments), citations, coexistent sur un même feuillet, de même que coexistent sur un autre, fragments rédigés, sous-plans de Claude Simon, titres et listes. Un double mouvement conjuguant rédaction puis programmation de même que programmation puis rédaction habite le geste d'écriture dès la genèse du texte sans qu'il soit véritablement possible de déterminer lequel de ces deux mouvements précède ou engendre l'autre. C'est cette singularité conceptuelle que nous allons analyser à travers l'étude des premiers feuillets du manuscrit du *Jardin des Plantes*. Dans ceux-ci, on peut trouver d'entrée en creux, dès les premières lignes, l'empreinte de la composition du texte à venir, les traces de la programmation de sa structure. Tout en rédigeant, l'auteur semble inscrire d'entrée de jeu la structure compositionnelle de son roman. Quand ce ne sont pas les listes, titres, sous-titres de fragments qui s'énoncent de façon explicite, ce sont les réseaux sous-jacents qui structurent le texte qui transparaissent de manière implicite à travers les premières lignes rédigées.

Nous avons choisi, pour aborder la composition du *Jardin des Plantes*, de suivre le cheminement de l'écriture du roman afin d'en faire ressortir la structure. Pour cela nous aborderons les premiers feuillets du manuscrit dans l'ordre de leur rédaction, tels qu'ils ont été classés lors de l'élaboration du dossier de genèse par la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

a - Le premier feuillet écrit en 1989 entre programmation et rédaction

Tout d'abord, nous proposons une première entrée dans l'étude de la composition du texte à travers un examen des premiers mots et des premières lignes rédigées, trouvées dans le manuscrit déposé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ce

premier feuillet, à l'instar des incipits, contient en germe tout le devenir du texte – tant sa thématique que sa structure – que nous allons tenter de découvrir et lire en creux.

Si on s'en tient aux premiers mots écrits sur le premier feuillet daté du 22 février 1989 :

« Archivio per la memoria. Tableaux d'une exposition »⁶⁰³ ;

on peut être frappé par l'inscription de la composition du roman dès l'incipit de la genèse du texte, « Archivio per la memoria » renvoie à un tableau de Gastone Novelli, peintre maintes fois mentionné et cité dans le roman :

un tableau d'assez grandes dimensions [...] de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante, dirigée vers la droite et qui se rejoignent en formant une pointe colorée d'un brun rose plus ou moins foncé qui figure le mamelon, d'autres fois seulement indiqué par un petit rond. La plupart des mamelons pointent vers le haut, certains des seins sont ombrés dans leur partie inférieure, l'un d'eux souligné par une sorte de dentelle [...]⁶⁰⁴.

Le fragment qui fait référence au tableau de Novelli dans la version imprimée correspond à la disposition typographique la plus originale du roman. Dans celui-ci, chaque ligne va en diminuant comme épousant la ligne oblique d'un demi cône renversé, une des « deux lignes courbes » mentionnée dans le texte, suivant la disposition des longs fragments inscrits sur les brouillons qui vont aussi en diminuant au fil de l'écriture. Ce premier syntagme du feuillet numéro 1 contient donc en germe toute

⁶⁰³ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18, daté du 22 février 1989.

⁶⁰⁴ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 23-24. La Pléiade, tome 1, p.916-917.

la disposition du texte qui va suivre. Les « archives de la mémoire », qui renvoient au contenu et au sens des énoncés fragmentaires du roman, ramènent en même temps à la forme qu'elles prendront sur la page et dans l'ensemble plus vaste que constituera le livre imprimé, aux fragments de formes discontinues, typographiquement séparés par des blancs. « Archivio per la memoria » fait référence à la représentation d'une œuvre picturale, par là-même à la représentation d'une disposition typographique et plus largement à la composition du roman.

Si « Archivio per la memoria » renvoie aux fragments de forme conique et aux traits obliques, « Tableau d'une exposition » du feuillet 1 évoque déjà tous les fragments inscrits dans des formes rectangulaires, tout en renvoyant à l'ensemble de la composition romanesque. Outre qu'il renvoie au titre d'une œuvre musicale⁶⁰⁵, le syntagme rappelle l'agencement d'un ensemble tout à fait assimilable aux fragments textuels disposés sur les pages de la version imprimée qui font penser à la disposition des tableaux d'une exposition, superposés et décalés sur la surface plane qui les accueille. La composition en fragments détachés du roman semble donc inscrite dès l'incipit du manuscrit du *Jardin des Plantes*, qui paraît hésiter entre deux titres possibles pour une œuvre à venir. On le voit, ces possibles titres contiennent en germe des scénarios génériques et culturels avec leurs codes spécifiques à travers les références picturale et musicale.

Mais qu'en est-il des premières notes, des premières ébauches de fragments, qui relèvent plutôt de la structuration rédactionnelle, sur ce premier feuillet ?

Sur la troisième ligne est écrit :

Bal des Quat'zarts Bain douche à l'aube dans cet établissement qui se trouvait au carrefour de l'ave du Maine et du Bld du Montparnasse. Etendus au soleil on attendait l'ouverture. Fonds de teint. Si je me rappelle bien le porche des Bains douches de céramique 1900 (fd blanc – fleurs mauves jaunes et vert pâle)⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Modeste Moussorgski, *Tableaux d'une exposition*, « dix pièces pour piano », 1874.

⁶⁰⁶ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

On ne retrouve pas dans le *Jardin des Plantes* de trace directe de ces notes ou cette ébauche de fragment. Le lieu précis s'est éclipié : ni « Bal des Quat'zarts » ni « Bains douches » ne sont mentionnés dans le roman. En revanche, la référence au bain s'y retrouve de façon récurrente, à chaque fois associée à des descriptions de nature érotique. On peut relever dans cette citation du feuillet 1 l'intérêt du narrateur pour le porche des bains douches avec ses carreaux de céramique 1900 – bien que le mot carreau n'apparaisse pas – et les couleurs qui y sont afférentes. Si la forme des carreaux n'est pas mentionnée, l'image renvoyée par l'expression ne laisse pas de la faire entrevoir avec les couleurs qui les recouvrent : où le blanc, le vert pâle et le jaune se trouvent associés. Outre les formes des carreaux supposés – polygones – que l'on retrouve dans le *Jardin des Plantes* :

J'entrai dans l'eau transparente vert Nil très pâle [...] sur la paroi émaillée de la baignoire l'eau clapotis renvoyait un lacis mouvant réseau de marbrures jonquille polygones dansant s'étirant se contractant⁶⁰⁷ ;

les couleurs : le blanc que l'on peut inférer de la paroi émaillée de la baignoire, le jaune inhérent aux jonquilles que l'on retrouve dans la marbrure, le vert pâle s'imposent à l'esprit du lecteur. Les couleurs sont ici dans le roman étroitement associées à des formes géométriques puisqu'elles s'y dessinent en s'étirant, se contractant par la médiation des verbes au participe présent. On peut remarquer le travail d'écriture qui aux couleurs et aux formes perçues de façon encore statique ajoute avec l'emploi des participes présents et la valeur aspectuelle qui leur est associée, le mouvement et le rythme. L'étirement et la contraction des polygones se voient par le biais de la valeur sécante du temps des verbes de mouvement dotés d'un dynamisme que la nominalisation des verbes n'aurait pas permis. Le « focalisé », ici, est sujet de verbes dont le temps accentue l'expression subjective des perceptions attribuables au narrateur. Les carreaux supposés du feuillet 1, nous renvoient à la composition du texte à l'instar des polygones du fond de la baignoire qui, comme la critique l'a souligné, évoquent la composition du roman en damier⁶⁰⁸. Le vert pâle, que l'on retrouve dans

⁶⁰⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 23. La Pléiade, tome 1, p.916.

⁶⁰⁸ Isabelle Serça, « *Le Jardin des Plantes*, une "composition en damier" », *Littératures* 40, 1999, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77.

« l'eau transparente vert Nil », nous ramène aussi au-delà des voyages du narrateur à cette même composition :

eau transparente dans la baignoire vert Nil dans son épaisseur soit un vert Véronèse clair me rappelant l'un des timbres du même vert affranchissant cette carte postée à Port-Saïd le 25/6/08, arrivée à Perpignan le 9/07/08 Sur les timbres au format presque carré était représentée en taille douce la pyramide de Guizèh [...] ⁶⁰⁹

La forme carrée ou rectangulaire, analogue à celle du timbre auquel est associée la couleur vert pâle dans ce fragment, suggère de même la conception fragmentaire du roman et sa composition en damier.

Les quelques lignes citées supra, seules traces d'un fragment fantôme qui semble avant tout relever du rédactionnel, nous renvoient à la composition du roman, à travers la mention des céramiques du porche des Bains douches, associées aux couleurs blanc jaune, vert. De ce fait elles sont en même temps programmatiques. A l'instar des deux syntagmes qui ouvrent le premier brouillon, elles annoncent la composition mais aussi certains thèmes récurrents du roman comme l'érotisme et le voyage. Sur ce premier feuillet, l'écriture oscille encore en ces quelques lignes entre rédaction et programmation.

b - L'inscription du thème du départ dans l'avant-texte

On a vu les liens qu'entretient le vert avec le Nil et plus largement avec les voyages en Egypte, aussi on n'est pas surpris de trouver à la suite du pré-fragment « Bains douches » une note peu développée qui fait elle aussi référence aux voyages, plus exactement aux départs :

(départ de Moscou 22h45 heures locales soit 21h45

Mon retour de Moscou à Helsinki le 20 octobre 86 ⁶¹⁰

⁶⁰⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.30. La Pléiade, tome 1, p.921-922.

⁶¹⁰ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

Départ et retour que l'on ne peut véritablement pas rattacher à un départ ou une arrivée précise, ni à un fragment particulier du roman si ce n'est peut-être celui de la page 153 « Ton putain d'avion ! [...] effet de lumière. »⁶¹¹, tant les voyages et notamment les parcours en avion jalonnent le *Jardin des Plantes*. Le seul départ identifiable est bien celui correspondant aux pages 142 et 153, mais l'écart entre les fragments – séparés par 10 pages et 18 autres fragments – brouille la compréhension de la situation des personnages du premier fragment de la page 153 et ne permet pas d'affirmer s'il s'agit d'un départ ou d'une arrivée et lequel des deux personnages du dialogue part ou a attendu l'autre.

Ton putain d'avion !

Comme flottant entre deux eaux, à la façon de quelque monstre marin aveugle et très vieux, quelque cétacé blanchi émergeant de la préhistoire, vaguement phallique, son avant aux contours imprécis est apparu, sortant lentement des ténèbres au milieu des rafales de neige [...] C'est tout juste si à travers l'épais vitrage on a perçu que le bruit des réacteurs cessait. De l'autre côté de la table son visage éclairé d'en-dessous par la petite lampe qui faisait paraître plus saillantes encore ses pommettes. Elle n'avait pas touché à sa tasse de thé. Eclat brillant au coin des yeux en amande tremblotant. Mais peut-être effet de lumière.⁶¹²

De la première partie du fragment on pourrait induire qu'il s'agit d'une arrivée d'avion sur le tarmac d'un aéroport sous la neige, celui de Moscou serait tout à fait approprié à cette météorologie⁶¹³, de la seconde partie rien ne nous permet d'induire qui des deux personnages voyage ou a voyagé, ni s'il s'agit d'un départ ou d'une arrivée. Le « Ton putain d'avion » qui introduit le fragment, énoncé ainsi, est énigmatique. Il pourrait aussi bien être interprété comme un reproche, émis par celui ou celle qui accueille, à l'adresse du voyageur ou de la voyageuse, s'il s'agit d'une arrivée. Ou bien être interprété comme un reproche à celui ou celle qui part, ce qui amènerait à réinterpréter l'arrivée de l'avion autrement, une approche de l'appareil vers le lieu d'embarquement des passagers en vue d'un départ.

⁶¹¹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 153. La Pléiade, tome 1, p.1010-1011.

⁶¹² *Ibid.*, Minuit, p. 153. La Pléiade, tome 1, p.1010-1011.

⁶¹³ Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable que Mireille Calle-Gruber, dans sa biographie *Claude Simon Une vie à écrire*, pages 364 et 366, nous apprend que l'écrivain était à Moscou le 20 octobre 1986 reçu par Mikhaïl Gorbatchev conjointement avec les autres participants du forum d'Issyk-Koul et qu'il sera hospitalisé à Helsinki le 30 octobre.

Afin de lever ces ambiguïtés interprétatives une rétrospection est nécessaire et il est indispensable de rattacher ce fragment à celui de la page 142 :

Elle a dit : « Tiens ! voilà ton putain d'avion ! » (Your bloody plane). Nous étions assis à la cafétéria sur le balcon qui domine le hall.⁶¹⁴

Ce fragment qui met en scène les deux personnages dans un dialogue sans décrire l'arrivée de l'avion permet de comprendre sans ambiguïté la situation : le personnage féminin reproche son départ à celui qui est compris dans le pronom de première personne du pluriel. En peu de mots, la situation du fragment de la page 153 aurait été clairement établie s'il était suffisamment proche de celui-ci, mais son éloignement et les dix-huit autres fragments, qui font office de rupteurs, brouillent la référence anaphorique rendant le fragment de la page 142 énigmatique à sa première lecture, de même que les « Ton putain d'avion » des pages 144 et 149 énoncés isolément. La lecture aurait été trop claire sans doute, puisque ces deux fragments qui devaient se suivre selon un premier plan de montage⁶¹⁵ seront séparés par la suite⁶¹⁶.

Il est intéressant de compléter notre analyse de la genèse de ces fragments en observant la première rédaction du fragment de la page 142, lisible dans le manuscrit du roman sur le feuillet 68/499 daté du 2 octobre 1991. Ce premier brouillon développe une description du personnage féminin que nous ne retrouvons pas dans la version imprimée :

Le putain d'avion

Elle dit : Tiens voilà ton putain d'avion.

Son beau visage aux yeux légèrement écartés, aux pommettes hautes, sa façon de se tenir très droite, sa lèvre inférieure qui tremble un peu. Ils sont assis à la cafétéria de l'aéroport, dans une pénombre tiède, éclairée par deux petites lumières. Il ne répond pas.⁶¹⁷

Claude Simon, qui écrit plus tard le fragment correspondant à la page 153 du roman, va réintroduire à ce moment la description du personnage en l'introduisant

⁶¹⁴ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 142. La Pléiade, tome 1, p.1003.

⁶¹⁵ Feuillet 365/499, SMN, Ms 18, 1^{er} mars 1996.

⁶¹⁶ Selon un plan de montage lisible sur le feuillet 368/499 daté du 8 mai 1996.

⁶¹⁷ Feuillet 68/499, SMN, Ms 18, daté du 2 octobre 1991.

après la description de l'arrivée de l'avion dans la tempête de neige se dirigeant vers l'aire d'embarquement et il brouillera, par le montage fragmentaire, toutes les pistes permettant d'identifier clairement la situation de départ et les protagonistes.

S'il n'est pas possible d'affirmer qu'en 1989, Claude Simon projetait de relater ce souvenir précis et que celui-ci correspond bien au départ de Moscou un 20 octobre 1986, il n'en est pas moins vrai que l'idée de relater un départ ou pour le moins un trajet en avion était déjà inscrite dans la programmation du texte à venir et que ce fragment est rédigé avant ceux concernant le voyage en URSS et le forum d'Issyk-Koul qui ouvriront le roman dans la version imprimée. Le thème du départ et du voyage qui lui est associé, semble primer en ce début de rédaction sur la satire que sera la relation du forum en Union soviétique dans l'incipit du *Jardin des Plantes*.

Si le souvenir n'est pas précisément identifiable par le lecteur du fragment du feuillet 68, il peut néanmoins identifier le départ d'un « il » qu'il attribuera au narrateur et induire que le « elle » peut être attribué à une relation féminine qui regrette son départ. L'écriture du second fragment introduit une suite de descriptions qui prend le pas sur ce qui pourrait relever de l'anecdote autobiographique. Le dialogue et la réplique, ne seraient que de simples générateurs d'écriture ce qui expliquerait le brouillage de la situation inductrice initiale, l'auteur faisant le choix de développer les éléments descriptifs qui prévalent sur les éléments factuels. Notons que la description est structurée en deux parties, la première, celle de l'arrivée de l'avion sous la neige, est construite autour du passé composé quand la seconde, décrivant la femme interlocutrice du narrateur, l'est autour de l'imparfait, plus-que-parfait, trace de l'élaboration en deux temps du fragment. Initialement la description de l'arrivée de l'avion devait suivre le dialogue, en attestent les plans de montage lisibles sur les feuillets 365 et 366. L'auteur, lors de l'écriture du fragment de la page 153, choisira d'en inverser l'ordre en choisissant de les souder, à cette fin il choisira une temporalité qui estompe les contours des deux sous-fragments initiaux.

Nous avons déjà vu à plusieurs reprises⁶¹⁸ que les sources historiques ou autobiographiques qui apparaissent sur les brouillons tendent à s'effacer ou à s'opacifier au cours des différentes réécritures, aussi nous comprenons mieux qu'à l'aune de ce premier feuillet, des dates et des lieux précis soient notés et qu'il soit difficile par la suite de les rattacher à un fragment ou passage précis du roman. Même si la source devra s'effacer par la suite, la thématique du voyage, particulièrement développée dans le roman, s'inscrit d'évidence une fois de plus sur ce premier feuillet. Mais au-delà du voyage, le fragment de la page 153 du roman met bien en évidence une thématique qui lui est souvent associée, celle de la relation amoureuse, le plus souvent accompagnée de scènes érotiques, thématique que nous avons déjà rencontrée avec les bains ainsi que les formes et couleurs qui font le lien entre les divers thèmes.

c - la représentation du corps : son inscription dans la genèse du *Jardin des Plantes*

Cette thématique réapparaît sur le feuillet sous une forme toute nouvelle chez Claude Simon mais qui ne sera pas véritablement reprise dans la version imprimée, sinon par analogie ou de manière indirecte, celle de l'homosexualité :

Stanislas. Louarre. Ses fesses à nu dans la pénombre du dortoir la nuit d'été (ou de printemps). Ma seule tentation charnelle <homosexuelle> avec celle du jeune garçon se baignant tout nu sur une plage près de Yalta (plage de galets)⁶¹⁹

De ces deux souvenirs, le premier a été la source de l'écriture d'un fragment dont on retrouve la trace dans le manuscrit sur un brouillon daté du 11 juillet 1991⁶²⁰ et dans

⁶¹⁸ Cf. supra, p. 166.

⁶¹⁹ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

⁶²⁰ Feuillet 37/499, SMN,, Ms 18, 11 juillet 1991.

un plan de montage daté du 31 janvier 1994 qui indique qu'il devait être inséré dans la troisième partie du roman, mais ce fragment disparaîtra des plans suivants et de la version imprimée, sauf à considérer le fragment « Chemise aux plis froissés [...] s'arrondissant au-dessus de la raie d'ombre »⁶²¹ comme sa transposition. Nous avons déjà rencontré supra, p. 197, cette thématique en relation avec la problématique de la transgression lors du parallèle Proust/Dostoïevski et de l'évocation du fragment évoquant Charlus et Jupien⁶²². On voit à travers ce projet de fragment qui n'a pas été suivi, la volonté de l'auteur d'explorer à travers l'écriture toutes les formes pouvant exprimer la sensualité sans les tabous qu'il ne cessera de critiquer chez ses prédécesseurs. Nous l'avons déjà vu supra, p. 183, à propos de Stendhal et ce n'est pas un hasard si nous retrouvons cet auteur et la citation le concernant un peu plus loin dans le feuillet.

Nous en restituons, le début, ainsi que des passages non cités supra page 182 :

Choses dignes d'être écrites, les passions, les sentiments nobles (même lorsqu'elles <ou ils> sont ignobles. Comme chez Julien Sorel : ce sont ~~des~~ sentiments de passion ou de « l'esprit » du « cœur » le corps semble n'y jouer aucun rôle ou n'en être que complément négligeable. Les beaux passages comme les jolies femmes sont « charmants » « émeuvent le cœur » (ou l'âme) c'est peu voilà tout.⁶²³ ;

et à propos du *Rouge et le Noir*, un peu plus loin : « tout cela est sec comme le style. Nulle part la moindre sensualité ». La nécessité de représenter les corps et de faire une part belle à l'écriture de la sensualité s'affirme dès le début de la rédaction du roman. L'avant-texte y revient sans cesse à travers de nombreuses références aux romanciers des XVIII^e au début du XX^e siècle. Ce souci de la référence littéraire se retrouve un peu plus bas sur ce premier feuillet à travers une liste de romans avec pour certains des commentaires y afférant :

La Philosophie dans le boudoir 1795

Le Rouge et le Noir 1830

Mme Bovary 1856

⁶²¹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 113.

⁶²² Cf. supra, p. 197.

⁶²³ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

Ulysse écrit entre 1914 et 1921

Entre temps *Nana* ... 1880 mais Nana est une pute et présentée sous un aspect répugnant (eaux sales, coulisses de théâtre, crasse dans le luxe)

Ds *Le Voyage au bout de la nuit* 1932 passages érotiques mais aussi grossiers

argotiques supprimés à la demande de l'éditeur⁶²⁴

Cette liste semble établir l'inventaire des textes littéraires susceptibles de faire l'objet de citations et commentaires, critiques pour la plupart, laudateurs pour les autres. L'écriture simonienne s'installe dès l'avant-texte dans une posture critique en regard d'une littérature du passé et qui s'affirme selon la formule de l'auteur suivant des similitudes mais surtout des contrastes et oppositions aux styles antérieurs. On a vu lors de l'étude du point de vue simonien comment Simon affirme sa reconnaissance envers le style de Dostoïevski et sa distance envers Stendhal. Le premier feuillet fait donc plus état d'oppositions qu'il ne développe de convergences, celles-ci trouveront leur place dans le manuscrit un peu plus tard avec Dostoïevski puis avec Proust. On voit bien que dès son origine, la référence littéraire mais aussi picturale est au centre du roman. La réflexion sur une écriture qui redonne au corps et à la sensualité toute sa place habite le projet du *Jardin des Plantes*. Corps, érotisme et sensualité omniprésents dans l'avant-texte sous forme de listes, titres d'ouvrages, réflexions, citations et commencements de fragments entre programme et rédaction, inscrivent la thématique sensitive au centre du réseau qui va innover l'écriture du roman.

La réflexion sur l'écriture du corps va même au-delà de la sensualité et de l'érotisme puisqu'en ce début de rédaction on trouve une référence littéraire relative à l'attitude corporelle de personnages simoniens et non des moindres, puisqu'il s'agit de l'emblématique colonel de *La Route des Flandres* flanqué de son condisciple. C'est donc chez Paul Valéry que Claude Simon va rechercher une citation qui sera partiellement reprise dans le roman en ce tout début de rédaction :

< A propos du colonel de *La Route des Flandres*> « Valéry » On rapproche souvent le « simple » du « classique » ce qui peut être démontré aussi faux qu'on le voudra ; mais qui cependant est permis par le vague de l'un et l'autre terme. Voici une très petite histoire qui illustre assez bien cette

⁶²⁴ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

question <Remarque : elle ne l'illustre pas du tout> Un des premiers hommes de cheval qui fut jamais, étant devenu vieux et pauvre, reçut du Second Empire une place d'écuyer à Saumur. Là vint le visiter un jour son élève favori, jeune chef d'escadron brillant cavalier. Baucher lui dit : « je vais monter un peu pour vous » On le met à cheval : il traverse au pas le manège, revient ... L'autre ébloui regarde s'avancer un Centaure parfait « Voilà, lui dit le maître. Je ne fais pas d'esbroufe. Je suis au sommet de mon art : marcher sans une faute.

Pièces sur l'Art. Gallimard 1936 – « Autour de Corot » page 163.⁶²⁵

La reprise partielle de cette citation dans la version imprimée vient expliquer la posture des deux officiers qui chevauchent de concert vers l'abattoir dans *La Route des Flandres*, scène reprise dans *Le Jardin des Plantes*, tels deux héritiers du savoir-chevaucher de l'escadron de Saumur :

Les hanches des deux officiers absorbent si parfaitement les mouvements de leurs montures que leurs dos restent absolument droits et rigides [...] Valéry raconte qu'un fameux écuyer de Saumur [...] lui dit « je vais monter pour vous », fais amener un cheval, se met en selle, traverse au pas le manège dans toute sa longueur, revient, saute à terre et dit : « Voilà. Je ne fais pas d'esbroufe. Je suis au sommet de mon art : marcher sans faire une faute ».⁶²⁶

On a déjà vu à quel point les personnages de Claude Simon pouvaient se situer dans une généalogie dostoïevskienne à travers l'analyse des notes et ébauches de fragments de l'avant-texte. On voit, à nouveau, que la référence littéraire est toujours présente à l'esprit de l'auteur et génératrice d'écriture, pouvant même, comme ici, venir nourrir l'ironie simonienne. La citation de Valéry, les commentaires relatifs à Stendhal et plus particulièrement aux personnages du *Rouge et le Noir*, la liste des lectures de Sade à Céline, inductrices pour les unes, présentes en filigrane pour les autres, participent d'entrée à la construction du texte. A l'état de notes en ce premier feuillet, certaines vont se développer pour générer un fragment, d'autres vont s'éclipser tout en continuant de manière indirecte à innover le texte. La composition du roman est déjà en gestation dès les premières lignes du feuillet, comme nous l'avons vu avec les deux titres ainsi que les principales thématiques qui vont se développer – corps et sensualité,

⁶²⁵ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

⁶²⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 71-72. La Pléiade, tome 1, p.951.

voyages – et qui sont déjà inscrites dans l’avant-texte. L’examen des second et troisième feuillets va nous permettre de confirmer cette impression donnée par le premier.

d - le second feuillet rédigé en 1990. Une liste à vocation programmatique

Près d’un an et demi après la rédaction du premier feuillet du dossier de genèse du *Jardin des Plantes* constitué et conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Claude Simon rédige le second daté du 30 août 1990. On y retrouve sur la première ligne le premier syntagme écrit sur le feuillet de 1989 « Archivio per la Memoria » suivi de « Tableaux d’une exposition », signe de l’importance programmatique de ces syntagmes repris à l’identique malgré la distance temporelle qui sépare les deux moments de rédaction. L’indication « Titres des toiles de Baj et de Novelli » fait suite aux deux syntagmes avant que soient listés neuf titres d’œuvres de Baj après la mention « Exposition “The Alan Gallery-New York 1962” » :

Excited woman
Imagine with the heavy Franc...
Man happy with his social position
Profile with orange
Excited person
Little monument
Person facing his destiny
Little portrait with fruit
General

Et seize titres de tableaux de Novelli :

Interpretation of Erotomania
One of the rooms in the museum
Utt
Sister Caroline
They Thought of Everything
In The Folds(Dans les plis replis)

Almi
Alienometro
The road of recovery
Autres titres de Novelli
Un Goccio de Vita..... Une goutte de vie
 Plutôt la terre que le ciel
 Merde sur ma merde
 Déchirures
Raccattaro in terra Recueil en terre
 Dont on use jamais
 Le grand blasphème⁶²⁷

On retrouve dans la version imprimée des éditions de Minuit, p. 145, une liste qui reprend les titres de sept des œuvres d'Enrico Baj exposées en même temps que les toiles de Novelli à la Allan Gallery :

Profile with Orange
Man happy with his social position
Excited Person
Little portrait with Fruit
General
Excited woman
Person Facing his Destiny⁶²⁸

De même, p. 20-21, on retrouve deux listes séparées par un fragment qui reprennent une grande part des titres de tableaux de Novelli, écrits sur le feuillet 2, répartis suivant leurs lieux d'exposition :

Titres de quelques-unes de celles qu'il exposa à Rome
(Galleria La Salita)

Un goccio di vita (Une goutte de vie)
Piuttosto terra che cielo (Plutôt la terre que le ciel)
Strappo (Déchirure)

⁶²⁷ Feuillet 3/499, SMN, Ms 18, daté du 30 août 1990.

⁶²⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 145. La Pléiade, tome 1, p.1005.

Raccattato in terra (Ramassé par terre)
La Grande Bestemmia (Le Grand Blasphème)
Interpretation of erotomania⁶²⁹
Autres titres (The Allan Gallery- New York) :

One of the rooms in the Museum
Sister Caroline
In the folds
The road to recovery⁶³⁰

On peut remarquer, au sujet de ces listes, une réorganisation complète de leur agencement dans le roman : leur ordre d'apparition d'une part, puisque les titres des tableaux d'Enrico Baj n'apparaissent qu'en second à la page 145, quand ceux de Novelli apparaissent dès la page 20. Leur ordonnancement d'autre part : les tableaux de ce dernier sont rangés dans un autre ordre et classés en deux parties distinctes suivant leur lieu d'exposition : la Galleria La Salita à Rome pour les premiers, The Allan Gallery à New York pour les seconds, redonnant à la nature même de l'exposition tout son sens. Ce ne sont pas des titres de tableaux pris individuellement qui sont énoncés là mais bien des titres de tableaux disposés les uns par rapport aux autres suivant un certain ordonnancement comme c'est le cas des tableaux disposés sur les murs d'une galerie d'art en tenant compte de leur taille, leurs couleurs, motifs, formes, de manière à composer une exposition en vertu de rapports qu'ils entretiennent entre eux, contrastes, oppositions, similitudes. La première liste établie sur le brouillon en 1990, sans doute de mémoire, lors du premier jet, a été reprise par l'écrivain en possession des catalogues des diverses expositions, lui permettant de les reclasser suivant les critères de « qualité » qui ont présidé à leur affichage, mais surtout à leur ordonnancement dans le roman. Il est intéressant de remarquer que sur le feuillet de 1990, le premier titre mentionné dans la liste des tableaux de chacun des peintres est porteur d'une forte connotation érotique « excited woman » pour Baj, « interpretation of Erotomania » pour Novelli, comme si en faisant appel à sa mémoire, l'écrivain recherchait tout d'abord des œuvres et des titres d'œuvre entrant en résonance avec

⁶²⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 20. La Pléiade, tome 1, p.914.

⁶³⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 21. La Pléiade, tome 1, p.914.

cette thématique. Thème et forme semblent se conjuguer dans l'avant-texte afin de programmer le livre à venir, forme géométrique des cadres des tableaux, leur agencement lors de leur exposition, mais aussi contenu thématique permettant de tisser des liens entre les différents ensembles. Le tableau, ici, à l'orée du texte, s'affiche déjà comme analogue du fragment textuel.

D'autre part, la disposition des titres dans les listes permet d'opérer des glissements d'un fragment à l'autre du roman. *The road to recovery*⁶³¹ permet de relier la liste des tableaux de Novelli par ses similitudes paronymiques et sa syntaxe averbale au fragment suivant commençant par « road of discovery ».

Road of discovery longue côte pavée
trois volants bas squalé buisson de
poussière sale marron crépitant
comme suspendu au-dessus du sol
houle de muscles entre mes cuisses
galop la jument emballée l'air se bri-
sant comme du verre mille mor-
ceaux mille triangles dégringolant
déflagrations si violentes que les
vitres tremblaient étoiles jaunes cli-
gnotant s'allumant et s'éteignant
[...]⁶³²

On voit bien ici que le glissement paronymique – puisque le glissement n'est pas à rechercher entre les signifiés « en voie de rétablissement » et « route d'exploration », mais entre les formes phoniques – permet le passage d'une forme à l'autre. D'une part part le cadrage de la liste énumérative et le fragment textuel de forme rectangulaire, mais aussi la forme du tableau évoquée par un titre et le contenu coloré décrit par le texte du fragment suivant. Le glissement d'un fragment à l'autre se fait sur l'identité phonique et syntaxique et partiellement sémantique au niveau des deux syntagmes « road to recovery » et « road of discovery ». Dans chacun, la préposition change et le dernier mot varie en fonction de sa première syllabe, mais cela suffit à modifier

⁶³¹ Cf. supra, dernière citation à la page précédente.

⁶³² *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 21. La Pléiade, tome 1, p.914-915.

complètement le sens de l'ensemble. Le glissement sémantique s'opère à partir de la proximité phonique et syntaxique. On peut remarquer que la séquence averbale initiée par la liste des titres de tableaux du premier fragment se prolonge par le développement averbal et paratactique du début du fragment suivant « Road of discovery [...] s'allumant et s'éteignant »⁶³³, continué par les verbes au participe présent et les formes sécantes qui figent la scène et facilitent la variation thématique. On passe du dernier tableau de la liste de Novelli à la chevauchée du cavalier sur la route avant de pénétrer, via l'éclat de l'air comparé à celui du verre, dans l'univers de *L'Invitation*. Ce dernier thème après la transition averbale relayée par une temporalité sécante s'installe de façon stable à partir du passé simple « je crus » :

Je crus bien que les vitres allaient
voler en éclats J'ai dit à Brodski J'ai
horreur des feux d'artifice Les invi-
tés se pressaient aux fenêtres de la
galerie cravates blanches décolletés
diadèmes épaules nues poitrines
nues satin soie faille Nous étions [...] ⁶³⁴

Le nouveau thème, tel un nouveau tableau, se voit doté d'une autre temporalité : au passé simple « je crus », succèdent un passé composé et un présent de discours direct, temps absents de la partie transitionnelle du fragment.

A la la page précédente, p. 20, on retrouve, à l'autre extrémité de la liste des tableaux de Novelli, un phénomène transitionnel analogue :

Titres de quelques-unes de celles qu'il exposa à Rome
(Galleria La Salita)

Un goccio di vita (Une goutte de vie)
[...] Interpretation of erotomania ⁶³⁵

⁶³³ *Ibid.*, Minuit, p. 21. La Pléiade, tome 1, p.914-915.

⁶³⁴ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 21. La Pléiade, tome 1, p. 915.

⁶³⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 20. La Pléiade, tome 1, p.914. Cf. supra, p. 326.

La transition s'opère à partir d'un terme à la racine commune « gouttait » pour le fragment précédent la liste, « goccio » ou « goutte » pour le premier tableau de Novelli exposé à Rome : « Un goccio di vita (Une goutte de vie) ». ⁶³⁶

Le fragment qui précède la liste n'est pas celui qui la précède directement mais il est situé juste avant un court fragment que nous qualifierons de transitionnel.

robinets de la baignoire vieux modèle en
cuivre jaune aux branches en étoile ter-
minées par une boule comme les perles d'une couronne L'un mal fermé
Gouttait dans le silence Gloup faisant
Naître à la surface plane de l'eau de faibles
Ondulations rides se propageant concen-
triques s'agrandissant eau d'un vert très
pâle rondelle de vidange en cuivre aussi
ondulant au passage comme montant
et descendant ⁶³⁷

On voit déjà dans ce fragment comment la goutte permet d'instiller des glissements d'une image à l'autre, du robinet décrit, à la surface plane de l'eau à l'origine des ondulations qui vont permettre d'établir une nouvelle transition avec le fragment annonçant le premier tableau de la liste des Novelli :

Peintures presque toutes construites sur un système d'horiz-
ontales et de verticales formant comme un damier les lignes
s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond
d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondula-
tions se déformant ⁶³⁸

Initiée par la goutte, l'ondulation se communique sur le fragment transitionnel suivant avant de revenir à son état naissant dans le titre du premier tableau exposé

⁶³⁶ *Ibid.*, Minuit, p. 20. La Pléiade, tome 1, p. 914.

⁶³⁷ *Ibid.*, Minuit, p. 20. La Pléiade, tome 1, p. 913- 914.

⁶³⁸ *Ibid.*, Minuit, p. 20. La Pléiade, tome 1, p. 914.

Galleria La Salita : « Une goutte de vie ». De l'espace des bains nous sommes passés à celui des tableaux de Novelli presque insensiblement par glissements successifs. A la longue expansion qui suit « robinet » succèdent les formes sécantes dont plusieurs participes présents qui font le lien avec le fragment suivant en estompant les contours. Ici, les glissements sémantiques qui s'opèrent sont métaphorisés par le texte se déformant au gré des ondulations qui le forment et le parcourent.

Si les glissements sont métaphorisés, il en est de même de la composition du roman représentée par la structure en damier, construite à l'instar des toiles de Novelli sur « un système d'horizontales et de verticales ». Notons l'absence de ponctuation qui, tout au long du texte en ces pages 20 et 21, facilite les glissements en n'opérant aucune coupure et en laissant le lecteur libre d'opérer les associations et liaisons qui y sont virtuellement inscrites.

Les listes présentes en ce début de manuscrit nous ramènent aux « Bains » du premier feuillet, à la couleur vert pâle éminemment transitionnelle qui évoque le voyage et l'érotisme, aux carreaux de céramique, polygones et formes géométriques qui composent le texte, donc aux fragments typographiquement distincts et décalés. Une fois encore, sur le deuxième feuillet rédigé en 1990, nous pouvons constater à quel point la structure du roman et ses thématiques s'inscrivent au début de sa genèse reflétant l'aspect programmatique de ces premières inscriptions.

e - Entre programmation scénarique et structuration rédactionnelle : du feuillet 3 rédigé en 1990 à l'écriture d'un fragment « C'était l'Inde »

Le dossier de genèse du roman fait état d'un troisième feuillet daté du 27 novembre 1990, soit trois mois après le précédent. Le feuillet 3 commence par trois syntagmes ou titres encadrés, se succédant tel une ébauche de sous-plan de montage :

Le Temps Différent

.....

Liste d'hôtels (n° de chambres)

.....

TOESCA ANDRE BAY

.....

« Le Temps différent » pourrait renvoyer à de nombreux fragments, tant le thème du temps est transversal dans le roman et cette question sous-jacente à la plupart d'entre eux. Cependant, parmi les fragments ébauchés dans ce feuillet, l'un d'entre eux semble plus particulièrement s'y rattacher, celui concernant le voyage en Inde que nous nous proposons d'examiner dans le détail un peu plus loin. Quant à la liste d'hôtels et des numéros de chambre, si on ne la retrouve pas comme telle dans le roman, elle se rattache à la thématique du voyage et aux fragments relatant une scène dans une de ces chambres, scènes érotiques par exemple, ou descriptions de panorama urbain, paysage, ciel perçu à partir d'une de ses fenêtres. On peut considérer cette liste, dont la fonction programmatique ne fait aucun doute, comme génératrice d'écriture de nombreux fragments.

« TOESCA, ANDRE BAY » pourrait renvoyer à un projet de fragment qui ne sera pas repris dans le roman, ces deux noms qui se succèdent ont en commun de renvoyer à des connaissances de Claude Simon qui se fréquentaient à Paris lors de rencontres qui réunissaient critiques littéraires, éditeurs et écrivains à la fin des années cinquante autour de Jérôme Lindon.

Le feuillet présente ensuite deux brèves ébauches de fragment : la première correspond à l'un de ceux qui relatent la captivité de « S. » et sa vie au camp, la seconde correspond à un tout premier jet de celui correspondant au récit du « Désir attrapé par la queue »⁶³⁹. Les thèmes de la guerre et de l'occupation très présents dans le roman entrent donc dans le manuscrit après ceux de l'érotisme et du voyage pour être repris par la suite. Suit un sous-plan qui ramène aux thèmes rencontrés sur le premier feuillet de 1989 :

Le bal des Quat' Zarts

⁶³⁹ Cf. supra, 166-181.

Les bains douches Maine (Montparnasse)

~~Lecture des notes à Stanislas~~

Chambre d'hôtel

Les boîtes d'allumettes à l'hôtel de Toronto.⁶⁴⁰

On peut déjà remarquer le souci de Claude Simon d'ordonner ses idées, ses projets de fragment, ce n'est pas le premier sous-plan que nous rencontrons depuis les premiers brouillons du roman et pourtant, nous sommes au tout début de sa rédaction, en ce troisième feuillet. Si les premières lignes présentes dans le manuscrit renvoient à la composition du texte, d'évidence ces petits plans préliminaires aux plans de montage du roman témoignent d'un souci précoce d'ordonnement et donc de préoccupations compositionnelles au début de sa genèse et plaideraient particulièrement pour rattacher Claude Simon au type d'écriture à programmation scénarique. L'ordre dans lequel doivent se succéder les fragments fait déjà partie des préoccupations initiales de l'écrivain. On retrouvera par la suite de ces sous-plans qui formeront des sous-ensembles solidaires dans les plans de montage des différentes parties du roman⁶⁴¹. Même s'ils n'ont rien de définitif, ces sous-ensembles commencent à se constituer et témoignent de l'importance donnée à l'agencement des fragments. Si les trois premiers projets de fragments ne sont pas repris par la suite, on a vu à propos du second « Les bains douches », en quoi il allait trouver des prolongements dans l'écriture du texte. Quant au troisième « ~~Lecture des notes à Stanislas~~ », il va avoir une postérité assez rapidement dans le manuscrit et plus tard dans la version imprimée. « Stanislas » qui fait référence au collègue dans lequel Claude Simon a effectué sa scolarité secondaire renvoie aux épisodes de l'enfance et de l'adolescence de « S. », on en retrouvera trace, dès le feuillet suivant⁶⁴².

On s'attachera tout particulièrement à la genèse du fragment qui correspond à celui qui se termine par « c'était l'Inde » dans la version imprimée, page 252⁶⁴³. Nous

⁶⁴⁰ Feuillet 3/499, SMN, Ms 18, daté du 27 novembre 1990.

⁶⁴¹ On peut noter à ce sujet qu'il existe une version cartonnée de plan de montage du *Jardin des Plantes* et que sur celle-ci les regroupements de fragments solidaires sont fixes et qu'il n'est possible de déplacer que ces sous-ensembles. Mireille Calle-Gruber *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 124-126.

⁶⁴² Cf. infra, p.349-358.

⁶⁴³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 251-252. La Pléiade, tome 1, p. 1085-1086.

l'annoncions ⁶⁴⁴, « Le temps Différent », qui ouvre le feuillet pourrait correspondre à l'ébauche du fragment suivant :

L'Inde ~~les attendait~~ <l'attendait> insolite (réveil/somnolence tropical(e)
(et avant cela...) (tiédeur insolite. Nuit. Fantôme d'Hamlet <vêtu de lin> et...
Le jour commençait à se lever les femmes assises au carrefour – temps autre
Heure <indécise> équivoque autre mesure du temps
Quelque chose d'un peu effrayant

Arbres aux feuillages inconnus oiseaux aux cris inconnus, ravage réveil de la nature
Tente – terrain vague – gratte-ciel tente d'apparat – couleur

TIEDEUR⁶⁴⁵

En effet « temps autre » et « autre mesure du temps » lisibles sur le brouillon plaident en faveur d'un traitement de la sensibilité à l'écoulement du temps dans le fragment. L'arrivée sur un sol étranger, la découverte d'une autre civilisation avec les atmosphères, rites et rythmes qui lui sont propres vont être l'occasion de décrire une expérience perceptive particulièrement sensible. Sensibilité au temps, mais aussi au climat, à la température et l'humidité de l'atmosphère, aux formes, aux êtres et à la luminosité dans toute leur singularité. Le mot « tiédeur » qui apparaît deux fois, dont une occurrence en caractères d'imprimerie, est associé à « insolite », qualificatif qui justifie à lui seul la description de la sensation afin de pouvoir la faire partager au lecteur. Quant au « fantôme d'Hamlet », encore peu perceptible, il va devenir le centre de la focalisation au cours des différentes réécritures. Si l'heure est « indécise », « équivoque », lors de ce premier jet, les suivants viendront en préciser les contours. Il est intéressant d'observer comment les premiers énoncés vont générer les futures réécritures. On retrouve dans le dossier de genèse un brouillon rédigé quatre mois plus tard (13 avril 1991) qui reprend le fragment ébauché :

Suite : l'Inde arrivée

Tiédeur <matrice> C'était l'Inde on aurait dit comme un fantôme

⁶⁴⁴ Cf. supra, p.332.

⁶⁴⁵ Feuillet 3/499, SMN, Ms 18, daté du 27 novembre 1990.

Immobile

Debout dans la nuit

Le rond-point du carrefour

Lueur <matrice> [suaire] apparition dans la lumière des phares D'autres femmes accroupies, drapées elles aussi

(le contact rêche de l'étoffe de son pantalon)⁶⁴⁶

Notons la mention du terme « arrivée » juxtaposé à « l'Inde ». Si nous gardons en mémoire que chez Claude Simon les montages de fragments se font selon des rapports de similitude, ils se font aussi selon des rapports de contraste et d'opposition. Nous avons rencontré⁶⁴⁷ un départ, celui-ci en annonçait d'autres mais il appelle par ailleurs son opposé : une « arrivée ». Nous avons relevé la double mention du mot « tiédeur » sur le feuillet rédigé en novembre 1990. On voit, sur celui daté du 13 avril 1991, apparaître le terme « matrice »⁶⁴⁸ superposé au même mot confirmant à nouveau l'importance de la sensation ressentie, génératrice d'écriture. La mention du terme métatextuel « matrice » écrit par l'auteur en regard de certains mots – c'est aussi le cas pour lueur – montre jusqu'à quel point Claude Simon, maître de son art, est conscient des phénomènes textuels et lexicaux qui engendrent son écriture. Les deux termes « tiédeur » et « lueur » sont donc posés dans ce dernier feuillet comme « matrices ». Deux sensations sont donc sélectionnées pour être prioritairement travaillées par l'écriture. Autre élément placé au centre de ce feuillet, le personnage du fantôme personnifiant l'Inde, complété par le nom d'Hamlet, que nous avons déjà rencontré sur le feuillet précédent. Sa posture par deux fois énoncée : « immobile » « debout », le constitue en centre focal, les autres personnages en présence n'apparaissent qu'ensuite en arrière-plan de sa silhouette qui se dessine dans la nuit. La réécriture du fragment, lisible sur un brouillon écrit deux jours après, le 15 avril 1991, réorganise l'ordre des sensations énoncées, replaçant la « lueur » en principale matrice du fragment :

De loin, dans la lumière <blafarde des phares> ils la virent ~~qui se tenait debout comme une apparition~~ immobile au centre du rond-point dont la voiture approchait comme une sorte d'apparition, comme si dans la tiédeur tropicale, la voiture roulait toutes vitres ouvertes et ils pouvaient sentir cela : l'air comme mou, comme si la voiture et ses occupants étaient enfermés

⁶⁴⁶ Feuillet 9/499, SMN, Ms 18, daté du 13 avril 1991.

⁶⁴⁷ Cf. supra, p. 317-320.

⁶⁴⁸ Ibid.

[sans se mouvoir] (ce n'était pas encore l'aube, tout juste comprenait-on qu'elle n'allait plus tarder) dans [les ténèbres visqueux] de quelque ventre, de quelque matrice originelle aux lourdes <et surprenantes> senteurs de fleurs inconnues, exotiques ~~rouge-sang~~ et monstrueux ~~rouge-sang~~, aux noms inconnus, qui en pourrissant exhalaient un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort s'était matérialisé <dressé> tenue là vaguement incroyable pour les accueillir à même < la matérialisation même >, de ce continent lui-même vaguement fabuleux, sous la forme de ce fantôme enveloppé dans un linceul (attendant quoi, ~~dans la nuit~~ debout pour quoi ?

Ses pieds enveloppés dans les plis d'autres linceuls blafards

Se tenaient trois ou quatre autres assises <dressées aussi> sur leurs talons et si elles non plus ne tournaient même pas la tête lorsque la voiture contourna le rond-point, s'engagea de nouveau sous la voûte des feuillages poussiéreux immobiles dans l'air immobile et par la vitre arrière, ~~il la vit~~ s'éloigner peu à peu diminuer

Incrédule, les yeux aux paupières brûlantes somnolent encore à demi au sortir de longues heures d'avion il la vit peu à peu diminuer, s'éloigner, toujours debout ~~très-droite~~ enveloppée dans ce suaire de morte, macabre. C'était l'Inde.⁶⁴⁹

Si d'un point de vue macrostructurel, il s'agit d'une arrivée, au regard des autres arrivées et départs du roman, d'un point de vue microstructurel, le lecteur suit le double mouvement d'une approche suivie d'un éloignement. Nous le relevions, c'est à partir de la sensation visuelle, à la lueur des phares, que s'initie le mouvement qui nous rapproche de la silhouette qui se dessine dans la nuit. Avant d'être désignée et nommée – « ce fantôme », « L'Inde » – l'apparition est d'abord approchée sous la forme d'un pronom complément « la virent » auquel sont attribués deux caractérisants qui suffisent à la représenter : « debout », « immobile ». Progressivement, perceptions visuelles d'abord, puis tactiles et olfactives ainsi que les pensées y afférant, sont représentées creusant l'épaisseur du point de vue tout en retardant la définition du focalisé. Après un verbe de vision au passé simple, la perception représentée du « fantôme » est creusée par une série de verbes à l'imparfait et au participe présent, redoublée par une série de comparaisons et de parenthèses qui l'expansent en représentant les pensées concomitantes. La « matrice » – commentaire métatextuel sur le feuillet 9 – accolée à « tiédeur » et à « lueur », se retrouve incorporée à travers le syntagme « matrice

⁶⁴⁹ Feuillet 11/499, SMN, Ms 18, daté du 15 avril 1991.

originelle »⁶⁵⁰ au texte du feuillet 11, engendrant la sensation de tiédeur et les senteurs qui y sont associées. L'écriture du fragment sur le nouveau brouillon s'élabore largement sur le mode de l'expansion syntaxique et lexicale. Expansions que l'on retrouve pour la plupart dans le fragment de la version imprimée que nous allons examiner.

Dès les premiers segments du fragment composé d'une longue phrase de dix-neuf lignes suivie de la très brève « C'était l'Inde », on constate des déplacements de syntagmes, des substitutions et des ajouts : « Dans le pinceau blafard des phares, ils la virent de loin, debout, drapée de blanc, immobile au centre du rond-point dont la voiture approchait [...] »⁶⁵¹. Dans ce segment de la version imprimée, on peut remarquer l'ajout de « drapée de blanc » qui reprend le sème de luminosité estompé par l'expression « pinceau blafard », qui s'est substituée à la « lumière blafarde » des phares du brouillon précédent.

Suivant le projet de l'auteur, tel qu'il apparaît sur le folio 9, la « matrice » « lueur » se devait d'engendrer le fragment, l'ajout de la couleur « blanc » semble bien correspondre à cette intention initiale. Le « de loin », qui ouvrait le segment dans le brouillon inscrit sur le feuillet 11, rejeté après le verbe de perception dans la version imprimée, a pour effet de replacer la première mention de la lueur, même estompée, au début de l'axe syntagmatique remettant le sème de luminosité dans une position mieux appropriée à sa fonction matricielle. La suite de la longue phrase révèle d'autres modifications opérées lors de l'écriture de la dernière version du texte :

comme une sorte d'apparition, comme si dans la tiédeur tropicale (l'auto roulait toutes vitres ouvertes et ils pouvaient sentir cela : l'air mou, épais, comme si la voiture et ses occupants étaient enfermés (ce n'était pas encore l'aube, tout juste comprenait-t-on qu'elle n'allait pas tarder) dans les ténèbres viscérales de quelque ventre de quelque matrice originelle aux lourdes senteurs de fleurs inconnues, aux noms inconnus, qui en pourrissant exhalaient un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort) s'était dressée pour les accueillir la matérialisation même, insolite,

⁶⁵⁰ Ibid.

⁶⁵¹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 251. La Pléiade, tome 1, p. 1085.

vaguement menaçante, de ce continent lui-même fabuleux, sous la forme de ce fantôme enveloppé dans les plis d'un linceul [...] ⁶⁵²

Notons que la parenthèse qui s'ouvre après « tiédeur tropicale » et se ferme après « subtil parfum de décomposition et de mort », encadre le segment engendré par la « matrice » « tiédeur » qui a pour effet de retarder l'apparition du « fantôme », et que cette « tiédeur », qui initialement dans le folio 9 était la matrice première, est syntaxiquement seconde de par l'inscription de sa manifestation entre les parenthèses. S'il n'est pas dans les habitudes du lecteur des romans de Claude Simon de sauter les parenthèses mais bien au contraire d'en apprécier le contenu, cette ponctuation peut faciliter par sa fonction démarcative la lecture de cette longue phrase, tout en permettant au lecteur de ressentir l'atmosphère décrite en partageant l'expérience du temps qui lui est contiguë. Un temps « épais » comme l'est « l'air mou », et ce n'est pas un hasard si l'adjectif « épais », lors de la réécriture, viendra s'ajouter au précédent qui verra l'adverbe de comparaison qui l'introduit disparaître :

et ils pouvaient sentir cela : l'air comme mou, comme si la voiture et ses occupants étaient enfermés [sans se mouvoir. ⁶⁵³

Le redoublement adjectival prend le pas sur le système comparatif qui limite le développement syntaxique à la sensation tactile. Quant à l'adjectif « viscéral », qui se substitue à « visqueux », il entre plus en résonance que ne le faisait l'autre adjectif avec « matrice » dont on a vu l'importance dans la genèse du fragment : « dans [les ténèbres visqueux] de quelque ventre, de quelque matrice originelle » ⁶⁵⁴.

On pourrait s'étonner de la biffure dans le texte imprimé « aux lourdes senteurs de fleurs inconnues, aux noms inconnus, qui en pourrissant exhalaient un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort) » ⁶⁵⁵ de « surprenantes » ⁶⁵⁶ qui redouble la qualification de « senteurs » et de celles d'« exotiques » et « monstrueux » qualifiant

⁶⁵² *Ibid.*, Minit, p. 251- 252. La Pléiade, tome 1, p. 1085.

⁶⁵³ Feuillet 11/499, SMN, Ms 18, daté du 15 avril 1991.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Le Jardin des Plantes*, Minit, p. 251-252. La Pléiade, tome 1, p. 1085.

⁶⁵⁶ Feuillet 11/499, SMN, Ms 18, daté du 15 avril 1991.

« fleurs » qui sur le folio 11 participaient à l’allongement des expansions : « aux lourdes <et surprenantes> senteurs de fleurs inconnues, exotiques ~~rouge-sang~~ et monstrueux ~~rouge-sang~~, aux noms inconnus. »⁶⁵⁷

Mais sans doute, pour des raisons rythmiques, le rapprochement et le redoublement des sonorités de « fleurs inconnues », « aux noms inconnus » a-t-il prévalu sur l’étirement de l’axe syntagmatique. La réécriture de la suite du segment va de même plutôt vers le resserrement que l’extension, ainsi le « tenue là » juxtaposé à « dressée » sur le brouillon « un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort s’était ~~matérialisé~~ <dressé> tenue là vaguement incroyable »⁶⁵⁸, disparaît de la version imprimée avant que ne reprenne l’étirement sur l’axe syntagmatique avec l’ajout de l’adjectif « menaçante » et du syntagme « les plis d’ » devant « un linceul » absents du folio 11. Ces ajouts, qui relancent le mouvement d’extension syntagmatique, sont relayés par une suite de questions se rajoutant au segment initial lisible dans l’avant-texte : « attendant quoi ? ouverture d’un marché ? servante ? debout pourquoi ? »⁶⁵⁹.

Les deux questions ajoutées dans la version imprimée « ouverture d’un marché ? servante ? » participent au vaste mouvement d’ajouts qui va parcourir le geste de réécriture de la phase d’éloignement qui structure la deuxième partie du fragment. Cette deuxième partie va connaître des ajouts, dont un particulièrement long, dans la version imprimée. Le principal ajout est inséré dans la longue mise entre parenthèses qui développe la voûte des feuillages :

(des feuillages dont on devinait qu’ils ne tombaient jamais, ne connaissaient aucun automne, aucun printemps, et qui se succédaient, pareils et monotones dans la lueur des phares, révélés l’un après l’autre, comme aplatis, comme de successifs praticables d’un décor découpé dans du carton)⁶⁶⁰.

On retrouve la très simonienne parenthèse tout en expansions qui commence par un redoublement des relatives qui complètent « feuillages » enchâssant une succession de propositions juxtaposées et de comparaisons qui creusent l’épaisseur du point de vue focalisé sur le narrateur tout en effaçant tout repère temporel « les feuillages ne

⁶⁵⁷ Feuillet 11/499, SMN, Ms 18, daté du 15 avril 1991.

⁶⁵⁸ Ibid.

⁶⁵⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 251-252. La Pléiade, tome 1, p. 1085.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, Minuit, p.252. La Pléiade, tome 1, p. 1085.

connaissaient aucun automne, aucun printemps ». Conjointement à la description d'une atmosphère et des sensations qu'elle engendre, la narration à travers cette accumulation de procédés qui s'enchaînent sur l'axe syntagmatique associés à une temporalité sécante, convie bien le lecteur du fragment « C'était l'Inde » à une expérience du « Temps différent » telle qu'annoncée en ouverture du folio 3. L'écriture du premier jet du fragment « C'était l'Inde », avec ses annotations métatextuelles « matrice » qui accompagnent la rédaction pas à pas du texte plaiderait plutôt pour un type d'écriture littéraire à structuration rédactionnelle s'il n'y avait ces nombreuses notes, ces titres et sous-titres qui l'accompagnent et qui le joutent venant tirer conjointement l'auteur vers le type d'écriture à programmation scénarique.

f - Les thèmes carrefours inscrits dans la genèse

On connaît la pratique de l'écriture de Claude Simon à partir des mots carrefours exposée dans la préface à *Orion aveugle*⁶⁶¹. Or, à l'instar de cette préface, le folio 4, que nous citons ci-dessous, contient une longue note comprise entre deux ébauches de fragments qui fait état de réflexions de l'écrivain sur les correspondances entretenues entre les thèmes les plus récurrents de son roman :

Guerre, coït, maladie (hôpitaux), guerre, révolution.

Comme l'envers du monde. La face cachée sous son aspect extérieur d'urbanité policée. Dans les deux premiers cas : le corps sous les vêtements et des [illisible] encore sous la peau (la peau comme un vêtement de la chair : rouge membranes bleuâtres comme à l'étalage du boucher

Autre entrée : l'intérieur : le cou : petite [illisible] roses ou mauves : en les écartant les parois du p [illisible] du cou rouge vif, la chair comme irritée. A la guerre : l'agression le meurtre, le code moral pour ainsi dire inversé : retourné du tout au tout, comme un gant.

Le bruit des explosions comme une agression aussi, démunie, scandaleux. La révolution : le monde (la société) sens dessus dessous, renversé (comme une femme tombant : la renverse ou plutôt dont on relèverait les jupes sur la tête (Goya + les quatre fers en l'air

⁶⁶¹ Claude Simon, *Orion aveugle*, Editions Skira, 1970.

Histoire : « Dans le langage le plus familier, il se dit pour un objet quelconque qu'on ne peut ou ne veut nommer : elle est tombée si malheureusement qu'on a vu toute son histoire (Littré p. 2028)⁶⁶²

Ces notes, à propos desquelles Claude Simon écrit en marge « naturellement ne pas expliciter tout cela », se situent après la première rédaction d'un fragment reprenant le souvenir de la première confrontation avec les symptômes d'une grave maladie lors d'un séjour dans une chambre d'hôtel :

Sang dans le lavabo en se lavant les dents. L'émail blanc ~~impitoyable~~ de la cuvette.

Le sang non le liquide mais un caillot comme un morceau de mou de veau etc.... Même choc qu'à l'annonce de l'alerte. « eh bien voilà. Maintenant montrent [illisible]. Reste stupide : le regarde glisser insensiblement sur la surface lino = brillante

Plus tard l'hématurie nocturne (lumière jaune), puis la clinique, la salle d'opération (A ce moment il commence à gémir, ...régulièrement à chaque expiration , effroi == douleur mêlée. Puis il commence à crier

Femme gémissant dans un plaisir

Rythmiquement. Se mettent peu à peu à respirer

..... Les petits coups, par le nez.
tandis qu'il la branle.⁶⁶³

Sur ce brouillon, les principaux éléments des fragments de la version imprimée sont déjà là, amenés directement lors d'une phase de textualisation sans préalable scénarique explicite : du sang sur l'émail du lavabo « en se lavant les dents » sous la forme d'un caillot « comme un morceau de mou de veau » qui rappelle au narrateur le « choc » ressenti à l'annonce de la première alerte vécue lors de la campagne des Flandres, puis la clinique où il a été soigné pour son hématurie, la salle d'opération et ses gémissements de douleur qui amènent par glissements les gémissements de plaisir lors d'un orgasme dont il décrit les prémises. Si aucun plan explicite ne laisse préfigurer l'écriture du fragment on entrevoit bien les liens qu'il entretient avec ce qui le précède.

Les notes qui le suivent théorisent à grands traits les analogies opérées lors de l'écriture de ce premier jet : à la fois retour réflexif sur le déjà écrit et *modus operandi* des correspondances intra et inter-fragmentaires à venir. La maladie appelle la guerre

⁶⁶² Feuillet 4/499, SMN, Ms18.

⁶⁶³ Ibid.

qui ramène à la douleur du corps qui ravive le souvenir du plaisir. Ces notes théorisent, en les inventoriant, les correspondances générées par les diverses manifestations de « l'envers du monde » qui vont être à l'œuvre dans la composition romanesque.

Si le rôle de la douleur qui appelle les gémissements de plaisir est une des manifestations de la réversibilité commentée dans la note, celle-ci met surtout en évidence l'intérêt de l'auteur pour tout un ensemble de thèmes qui sont « la face cachée du monde » et qu'il souhaite mettre en lumière tout en révélant leurs correspondances. Parmi ces thèmes, on retrouve le plus emblématique de son œuvre, ressassé de livre en livre et repris deux fois en début de notes : la « guerre », qui encadre « coït » et « maladie ». Ces notes mettent en évidence le réseau transversal qui parcourra le roman en multipliant les carrefours qui permettent de bifurquer d'un thème à un autre tout en continuant à relever de « ce code moral pour ainsi dire inversé ». Ce monde caché comme sous la peau, la chair et le réseau veineux qui véhicule ses propres « transits »⁶⁶⁴. Guerre, maladie et sexualité entrent en résonance : pour peu qu'un des thèmes soit évoqué, l'un des deux autres le prolonge. Cet ensemble de notes est tout à la fois explicatif et programmatique. Les multiples souvenirs de guerre appellent tout naturellement ceux des expériences sexuelles qui renvoient aux maladies. L'envers du monde, où figure ici la sexualité, n'est pas très loin de son endroit puisqu'on l'a vu supra, les correspondances entre érotisme et voyage sont fréquentes : thèmes qui nous renvoient aux couleurs et aux formes géométriques et indirectement à la composition picturale de Novelli et romanesque de Claude Simon. Thèmes comme mots et couleurs sont carrefours de signification et générateurs des développements descriptifs et narratifs, semble ici rappeler l'écrivain. L'agression de la maladie nous rend aussi démunis que le bruit des explosions, de même l'ordre du monde est renversé comme peut le faire la révolution, qui appelle dans *Le Jardin des Plantes* le souvenir de la guerre d'Espagne. Ainsi, un thème en appelle ou en engendre un autre, de même qu'un terme peut encore jouer le rôle de carrefour de sens, comme ce même verbe « renverser » appelle l'exploration du champ sémantique d'« Histoire » avec la mention de la citation du Littré. De même que la préface à *Orion aveugle* pouvait servir de guide de lecture, ces notes révèlent ici encore la conscience métatextuelle de l'écrivain.

⁶⁶⁴ Feuillet 4/499, SMN, Ms 18.

On peut relever que la note à caractère métatextuel est générée par l'écriture du fragment qui la précède. Ici, le mouvement d'écriture, qui relève du type « structuration rédactionnelle », génère une note du type scénarique qui théorise le déjà écrit pour mieux relancer le processus d'écriture.

On retrouve dans la version imprimée, p. 309-310⁶⁶⁵, le fragment ébauché en amont des notes, structuré en trois moments, répartis sur trois paragraphes distincts :

La première fois, il est en train de cirer ses houseaux, un pied sur le banc rustique de bois brut que les cavaliers ont construit ainsi qu'une table dans la clairière [...] Dès qu'il est à portée de voix, le brigadier crie : Alerte ! S. s'immobilise, la boîte de cirage à la main. Il regarde au fond du petit cratère qu'ont creusé les passages de la brosse dans le cirage rouge le métal de la boîte qui brille comme une lune d'argent.

La seconde fois, onze ans plus tard, il s'immobilise aussi, penché au-dessus du lavabo, sa brosse à dents dans la main droite, le verre dans l'autre. Il regarde glisser lentement sur la paroi émaillée et concave un caillot rouge foncé, comme un petit morceau de foie de veau, et qui laisse derrière lui un sillage rose [...]

La troisième fois, quarante ans plus tard, il a juste le temps en sortant de l'ascenseur de courir jusqu'à la porte de sa chambre, tâtonner avec sa clef pour trouver la serrure, se déboutonner à la hâte et, avant même qu'il ait eu le temps d'écarter le slip déjà rougi, sentir le jet tiède d'urine rouge qu'il regarde éclabousser la cuvette des WC [...]⁶⁶⁶

Le premier paragraphe narre l'épisode de la première alerte relative à l'attaque de l'armée allemande lors de la campagne des Flandres, le second l'épisode, onze ans après, de la découverte du caillot de sang dans le lavabo, le troisième et dernier paragraphe, le souvenir quarante ans plus tard de l'hématurie qui amène « S. » à être hospitalisé. Comme sur l'ébauche de fragment inscrite sur le feuillet 4, le fragment avec ses trois épisodes est intégralement rédigé au présent de l'indicatif avec une temporalité qui unifie et maintient la continuité formelle des trois paragraphes. La référence à la douleur ressentie lors de l'opération, lisible sur le quatrième feuillet du manuscrit, ne suit pas le troisième paragraphe du fragment de la page 310, mais apparaît bien en amont dans le roman, pages 85 et 86⁶⁶⁷. Dans ce fragment qui développe le souvenir de l'opération, le cri de douleur est figuré par la reprise de la

⁶⁶⁵ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.309-310. La Pléiade, tome 1, p. 1127-1128.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, Minuit, p.309-310. La Pléiade, tome 1, p. 1127-1128.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, Minuit, p.85-86. La Pléiade, tome 1, p. 962.

lettre A sur quatre lignes superposées : « AAAAAAAAAAAAAA » qu'on retrouve plus loin, p. 245⁶⁶⁸, à la fin du long fragment relatant la vie du peintre Gastone Novelli au moment où le narrateur commente les lignes de A inscrites sur ses toiles.

On voit bien ici, comment les lignes inscrites en germe sur les premiers brouillons trouvent leur inscription dans les versions à venir. Le cri, qui initialement apparaissait sous la forme d'un syntagme, se retrouve lors des réécritures figuré de manière à établir des analogies avec les tracés de lettres inscrites sur les toiles du peintre italien. Claude Simon recourt le plus largement au pouvoir métaphorique des mots et des signes, il utilise toutes les possibilités offertes par la langue pour tisser des liens entre ses fragments et leur diverses composantes : thématique, sémantique, sémiotique, verbotemporelle. Quant au gémissement de plaisir de l'avant-texte « Femme gémissant dans un plaisir rythmiquement. Se mettent peu à peu à respirer [.....] Les petits coups, par le nez »⁶⁶⁹, on le retrouve dans la version imprimée un fragment au-dessus de celui qui contient les quatre alignements de A, p. 85 : « Elle a commencé à respirer plus vite d'abord seulement par les narines puis commençant à gémir puis »⁶⁷⁰. On peut remarquer que le déplacement des énoncés du brouillon bien en amont dans la version imprimée a entraîné un changement de leur temporalité. Chaque occurrence de gémissement, que ce soit de douleur ou de plaisir, s'inscrit dans un fragment alternant des formes d'imparfait/participe présent avec en plus des formes de présent de l'indicatif et de passé composé pour le second. La réorganisation des énoncés, lors des réécritures, s'accompagne d'un changement de cotexte verbotemporel en fonction de l'emplacement du fragment dans la composition générale du roman. Quelle que soit sa manifestation : retranscription sonore du cri entre signe graphique et onomatopée, ou syntagme qui le représente, l'énoncé s'inscrit bien dans un contexte compositionnel qui le configure.

La note à caractère scénarique, induite par la rédaction préalable, génère comme elle vient de le théoriser l'écriture d'un nouveau fragment dont la thématique partage des traits communs avec celui qui la précède. Le cri de douleur génère tout

⁶⁶⁸ *Ibid.*, Minuit, p.245. La Pléiade, tome 1, p. 1080.

⁶⁶⁹ Feuillet 4/499, SMN, Ms 18, daté du 23 mars 1991.

⁶⁷⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.85. La Pléiade, tome 1, p. 962.

naturellement celui de son antonyme, à la thématique de la maladie succède celle de l'amour.

Une annotation « gravures galantes du XVIII^e "L'escarpolette" » annonce l'ébauche de fragment qui suit sur le feuillet 4 :

G. vue sous sa jupe. La petite Marinette (environ 7 ou 8 ans) fille des Granges aux Aloës qu' après <avec> S. nous aurions entraînée dans cette « petite maison » construite au bout du jardin près du portique de la balançoire Suzanne et moi lui relevant sa misérable robe noire et lui passant la main entre les cuisses, touchant son con, Suzanne m'envoyant un peu plus tard une carte postale aux Planches où elle avait écrit de sa maladroite écriture d'enfant « maintenant Marinette porte des culottes » :

Carte postale (« Les troubles de Limoges » envoyée par mon oncle Paul et où l'on pouvait voir une barricade de fortune avec une table retournée⁶⁷¹

Si on considère la référence à la gravure galante ainsi que les deux dernières lignes qui évoquent la carte postale « Les troubles de Limoges » comme indépendants de l'ébauche de fragment qui correspond à l'anecdote de « la petite Marinette », on peut faire le constat que cette anecdote, au centre du fragment, est encadrée par deux annotations renvoyant à des images génératrices. On a déjà rencontré ce phénomène supra, p. 112, avec la gravure galante de *L'Amant surpris* ou *La Fille séduite* dans *La Route des Flandres* et les cartes postales *d'Histoire*, ces dernières étant plus particulièrement emblématiques du processus d'engendrement de l'écriture à partir d'une image. On l'a noté, ce procédé déplace la référenciation en dehors du texte, mais en ce qui concerne la gravure galante, confère à l'anecdote une valeur généralisante qui suggère un genre stéréotypé. Si la balançoire, qui connote l'escarpolette des gravures et indirectement la référence au genre, a disparu de la version imprimée du fragment page 296⁶⁷², au profit d'un terme générique « jeux d'enfants » qui l'efface ou plutôt l'estompe, l'anonymation des personnages initialement nommés dans le brouillon plaide pour une autre scène de genre « les premiers souvenirs d'éveil à la sensualité » :

⁶⁷¹ Feuillet 4/499, SMN, Ms 18.

⁶⁷² *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.296. La Pléiade, tome 1, p. 1117-1118.

« S. et sa jeune cousine[...]attirent la fille du métayer dans la « petite maison » pour les jeux des enfants [...] »⁶⁷³.

En attestent les transformations qui s'opèrent entre le brouillon et le roman : « Marinette » devient « M...tte », la fille du métayer, quant à « Suzanne », elle devient la « jeune cousine ». Ce fragment fait bien sûr écho à toutes les scènes ou analogies érotiques du roman, plus particulièrement aux premières expériences de « S. ». La carte postale qui suit sur le brouillon n'est plus associée au fragment « M...tte » dans la version imprimée, on n'en trouve d'ailleurs pas de trace explicite, sinon que là encore, on pourrait trouver trace du projet de rédaction d'un fragment illustrant « le monde (la société) sens dessus dessous, renversé (comme une femme tombant : la renverse ou plutôt dont on relèverait les jupes sur la tête (Goya + les quatre fers en l'air »⁶⁷⁴ où la « barricade de fortune avec une table retournée »⁶⁷⁵ filerait la métaphore amorcée par la mésaventure de Marinette.

Ici encore, si notre hypothèse est la bonne, on voit à nouveau comment se tissent les liens intra et extra-fragmentaires qui donnent à l'ensemble son sens et son unité. Les carrefours de signification, que sont les mots ou les thèmes qui sont étroitement imbriqués, voient leur travail de dissémination facilité par la temporalité simonienne qui par sa plasticité permet soit d'estomper les contours fragmentaires ou thématiques, soit au contraire d'en accentuer les contrastes. L'image suscitée par la carte postale « Les troubles de Limoges » devait sans doute générer l'écriture d'un nouveau fragment qui initialement suivait celui centré sur « Marinette ». On voit deux carrefours possibles au sein de l'ébauche centrale : le mot « carte postale » dans « Suzanne m'envoyant un peu plus tard une carte postale » ou la situation de la fillette avec sa robe relevée qui enclenche le basculement thématique : les deux mondes de l'envers entrant en correspondance, la sexualité, la guerre, le glissement de l'une à l'autre facilité par une temporalité qui à la lecture du brouillon devait s'articuler sur les formes sécantes.

La suite du feuillet 4 nous ramène à la tuberculose de « S. » et aux suites de l'opération sur deux parties d'ébauche de fragment qui après réécritures trouveront

⁶⁷³ *Ibid.*, Minit, p.296. La Pléiade, tome 1, p. 1117.

⁶⁷⁴ Feuillet 4/499, SMN, Ms 18.

⁶⁷⁵ Feuillet 4/499.

leur place dans la version imprimée aux pages 129 pour la première et 111 pour la seconde.

Ici aussi, la note à caractère scénarique, commentée supra, continue à générer ses effets. Le mouvement de type rédactionnel prend le relais afin de structurer la suite du feuillet.

Malades entrevus par la porte = chambres ouvertes linoleum brun rouge dans le couloir (usé : trame grise odeur d'éther. <Bruissement des jupes empesées des sœurs.> Cette fois ça y est !..

A insérer

Tuberculose (suite)

La visite à la clinique après l'opération. C'est l'été. Femmes aux bras dorés. Le corsage violet <mauve>. Buissons de poils noirs aux aisselles. Odeur de soleil et de grand air de campagne (foins ?). Tennis il est dans un monde d'au-delà.⁶⁷⁶

Il est intéressant de noter que c'est la seconde partie du brouillon qui interviendra en premier à la page 111 de la version imprimée. De cette seconde partie ou – peut-être déjà fragment autonome sur le brouillon – à l'érotisme diffus, il ne reste dans la version définitive que cette caractéristique :

Parfums odeurs d'été l'air qui entrait dans la chambre de la clinique avec les visiteurs Elles à la peau dorée vivantes se tenant gênées au pied du lit hâte sans doute de repartir Un moment l'odeur d'éther de formol chassée l'une en robe mauve sans manches bras de bronze buissons touffus noirs sauvages débordant des aisselles A la jonction du bras et du sein la chair dorée drue formait trois petits plis en éventail puis disparue et de nouveau l'éther⁶⁷⁷.

Le fragment réécrit de la version imprimée apparaît plus comme un fragment érotique autonome que narration d'un souvenir de séjour en clinique, suite à une opération, comme pouvait le suggérer la première lecture du brouillon initial. Ici, le glissement thématique, qui ailleurs s'opérait d'un fragment à l'autre, s'opère au sein même du fragment. Le thème de la maladie s'efface presque complètement au seul profit de l'érotisme qui émane de la scène décrite. L'éther de la première partie du

⁶⁷⁶ Feuillet 4/499.

⁶⁷⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.111. La Pléiade, tome 1, p. 980.

brouillon glisse dans la seconde et se mélangeant aux « parfums d'odeur d'été » se met au service de la sensualité qui émane du fragment. Les portes qui, dans cette même première partie du brouillon, ouvraient sur la vision des autres malades dans leur chambre, permettent dans la dernière version de faciliter, par leur ouverture, la circulation du désir et de la sensualité, encore contraints dans l'avant-texte. Les corps et les effluves circulent librement dans le fragment de la p. 111 de la version imprimée, quand dans celui de la p. 129⁶⁷⁸ et son prolongement p. 312-313⁶⁷⁹, seuls subsistent les pas feutrés des religieuses avec le « bruissement » de leurs « jupes empesées »⁶⁸⁰ qui devient, sur « le linoléum brun rouge »⁶⁸¹ des couloirs, « le froissement de leurs lourdes jupes ».

écoutant les premiers bruits à l'intérieur de la clinique, les pas feutrés des religieuses sur le linoléum brun rouge des couloirs, le froissement de leur lourdes jupes, grincer la porte de la tisanière⁶⁸².

On peut remarquer que les deux fragments, dans la version imprimée, diffèrent quant à leur ponctuation. Alors qu'il est non ponctué dans le fragment de la p. 111, comme pour laisser libre cours à la sensualité véhiculée par l'énoncé en lui ôtant l'obstacle d'une segmentation contraignante, le texte du fragment de la p. 129, qui prend place après un fragment régulièrement ponctué, partage avec ce dernier cette caractéristique. La position des deux fragments, dans l'économie compositionnelle du roman, oriente les choix de l'auteur quant à leur ponctuation respective. Si le dernier fragment est régulièrement ponctué, à l'instar de celui qui le précède, et de ce fait en épouse le rythme, tout en ménageant une continuité inter-fragmentaire, celui de la p. 111, par sa non ponctuation, communique au long fragment composé d'une seule phrase qui le suit, le souffle qui lui donne sa fluidité. Ajoutons que dans les deux cas, les fragments se développent dans la même temporalité que ceux qui partagent les caractéristiques de leur ponctuation. Construit avec des verbes à l'imparfait et au

⁶⁷⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.129. La Pléiade, tome 1, p. 993 .

⁶⁷⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.312-313. La Pléiade, tome 1, p. 1130 .

⁶⁸⁰ Feuillet 4/499.

⁶⁸¹ Feuillet 4/499 et *op. cit.*, p.129.

⁶⁸² *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.129. La Pléiade, tome 1, p. 993 .

participe présent, le fragment non ponctué de la p. 111 est suivi d'un autre fragment sans ponctuation forte qui partage les mêmes temps. Il en est de même pour le fragment de la p. 129, qui partage les mêmes caractéristiques temporelles avec celui qui le suit directement. Dans l'un et l'autre cas, temporalité et ponctuation permettent de maintenir des éléments de continuité lors des changements de thème d'un fragment à l'autre.

g - une énonciation en gestation

Le souvenir de la clinique et du corps médical en amène un autre du même type. Le 23 mars 1991, Claude Simon inscrit sur le même feuillet, à la suite du brouillon précédent, le premier jet d'un fragment relatant le souvenir de ses crises d'otite à Stanislas avec la visite du médecin, fragment repris dans le roman aux pages 37⁶⁸³ et 249 - 251⁶⁸⁴. Le souvenir des douleurs liées à la tuberculose de l'adulte déclenche celui des douleurs couplées aux soins subis à l'adolescence.

La jonction avec le fragment précédent est réalisée par une note qui renvoie à la campagne des Flandres « avec étonnement = indignation. Il réalise <soudain> qu'on cherche à <veut> le tuer ». ⁶⁸⁵ On voit ici, une fois de plus, le réseau « envers du monde », auquel appartiennent les différentes notes ou pré-fragments du feuillet, faciliter les glissements d'un avant-texte à l'autre. L'angoisse de l'agression – commune aux diverses expériences narrées – permet de faire le lien entre les deux expériences de la douleur physique :

Avant moi passait un élève des classes supérieures. Je crois que le docteur des ponctions à l'aide d'une seringue très longue aiguille que je regardais avec terreur ensuite dans le haricot taché de sang.

⁶⁸³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.37. La Pléiade, tome 1, p. 926 .

⁶⁸⁴ *Ibid.*, Minuit, p.249-251. La Pléiade, tome 1, p. 1083-1085.

⁶⁸⁵ Feuillet /499, SMN, Ms 18.

Qui tirait le lobe de l'oreille dans laquelle il plaçait des cornets de métal froid pour ensuite nettoyer le pus que de longues aiguilles à l'extrémité entourée d'une mèche de coton. Sa lampe frontale, ses moustaches de phoque.

Des chaises en bois sans style, au siège recouvert d'un vert olive rangées ~~le long~~ tout le long des quatre murs (vert aussi d'un vert olive) ? ou gris ?), le seul ornement consistait en un mauvais tableau < Saint Sulpicien > d'environ deux mètres ... de haut représentant la crucifixion : ciel gris sombre – au pied de la croix... la vierge et Sainte Madeleine (ne me souviens pas d'un Saint Jean < coins enfoncés au pied de la croix pour la fixer leurs têtes écrasées par les maillets collerettes < femmes ? collerette > Plancher nu soigneusement encaustiqué. Le tableau, le carrefour (il ne passait alors Bld Raspail que de rares voitures)

Les chaises, le parquet, le miroir, la souffrance, ma terreur du docteur⁶⁸⁶

Avec la mention « Tapé » pour cette partie de fragment.

Ces différentes parties de l'ébauche de fragment du bas du feuillet 4 prennent la forme de courtes notes qui ressemblent à des transcriptions des traces d'une mémoire défaillante. Mémoire qui cherche à reconstituer le décor de la scène vécue ainsi que les sensations et micro événements qui la parcourent, avec ses trous, ses hésitations, hypothèses que l'on retrouve dans une syntaxe paratactique faite de repentirs, reprises, rectifications. Les phrases y sont brèves, parfois averbales « sa lampe frontale ses moustaches de phoque », les notations elliptiques « je crois que le docteur des ponctions à l'aide d'une seringue ». On ne sait encore qui de l'auteur (s'agit-il d'une note ?) ou du narrateur (s'il s'agit d'un premier jet du fragment qui intègre l'interrogation) s'interroge sur la couleur des murs : « vert olive ? ou gris ? ... ». Certaines notations, sans équivoque possible, renvoient à la réflexion métatextuelle de l'auteur « femmes ? collerette », où l'on voit bien que l'écrivain s'interroge sur la possibilité de bifurquer sur le mot carrefour « collerette ». Comme on le verra plus loin, Claude Simon bifurque dans la version définitive sur le mot « calice » qui par glissement analogique permet d'introduire l'épisode de l'otite qui fait suite à la communion dans la chapelle de Stanislas à partir du champ sémantique du terme qui glisse dans le roman « "Calice terme de botanique enveloppe extérieure en forme de coupe qui enferme la corolle et

⁶⁸⁶ Feuillet 4/499.

les organes sexuels de la fleur” (littre) »⁶⁸⁷ du sens botanique pour sa connotation sexuelle au sens ecclésiastique pour ramener le récit au décor de Stanislas.

Ce brouillon de fragment qui oscille entre deux énonciations – auctoriale et narrative – est particulièrement intéressant, dans la mesure où il permet de suivre l’écriture en gestation, entre textualisation avec une énonciation attribuable au narrateur et programmation qui relèverait plutôt d’une énonciation rattachable à l’auteur. Le commentaire métatextuel oscille encore dans l’avant-texte en cet entre-deux, avant de s’effacer définitivement lors des différentes réécritures ou avant de s’intégrer au texte, en étant pris en charge par la voix du narrateur.

Mais nous allons le voir, la réécriture du fragment, en comblant les trous laissés par la mémoire, en puisant dans l’imagination de l’auteur, par la dynamique de la langue, usant de ses ressources, va enrichir la syntaxe de la phrase et par là-même, construire le site du point de vue⁶⁸⁸ à partir des composantes linguistiques qui en creusent l’épaisseur :

Parfois il cessait de marcher <restait debout> près de l’une des fenêtres tandis que la douleur continuait à <mugir> dans son oreille, il contemplait sans le voir le carrefour que formait la rue où se trouvait le collège traversant en oblique le boulevard où les voitures venaient alors montant ou descendant de part et d’autre du terre-plein central. Il n’y avait ~~on ne voyait aussi~~ < que quelques passants sortant par grappes <groupes> à intervalles réguliers de la bouche du métro et en se dispersant. De l’autre côté du boulevard la façade grisâtre et toujours close des Dames de Sion semblait comme un <visage> aveugle muré sur quelque chose d’inexorable< que la conjonction des trois mots (couvent, Dames et Sion) conférait quelque chose de majestueux inhumain gourmé, orientaliste austère> gourmé et sévère

Le seul ornement de la pièce consistait en un grand tableau peint à l’huile d’environ deux mètres de haut représentant la crucifixion. Le ciel était presque noir. Au pied de la croix se tenaient trois personnages (deux femmes et un homme) des postures d’affliction

~~Le visage était enveloppé dans~~ Le voile qui enveloppait le visage était d’un bleu dur, comme du métal

~~Au pied de la croix~~ Pour caler les pieds des coins de bois avaient été enfoncés sans doute à coups de maillets car les têtes étaient écrasées et faisaient comme une collerette rabattue.

⁶⁸⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.37. La Pléiade, tome 1, p. 926.

⁶⁸⁸ En référence au site du PDV d’Alain Rabatel.

(l'odeur d'encaustique, le carrefour le tableau,<chaises>, le parquet comme un miroir, la terreur du docteur.... Tirait sur le lobe de l'oreille où <et> il enfonçait de petits cornets de métal froids pour ensuite nettoyer le pus à l'aide d'une longue aiguille à l'extrémité entourée d'une mèche de coton. Le cliquetis des aiguilles rejetées dans le haricot de métal émaillé. L'aveuglante lampe frontale du docteur, sa moustache jaune de phoque la douleur affreuse la religieuse qui le tient par l'épaule <les épaules> les larmes le long de ses joues⁶⁸⁹

La réécriture du fragment en date du 12 avril 1991 fait apparaître l'ampleur des modifications apportées. Tout d'abord, si nous examinons la première partie de la réécriture, on s'aperçoit qu'elle développe le mot « carrefour » et la parenthèse qui lui est juxtaposée sur le feuillet 4 : « Le tableau, le carrefour (il ne passait alors Bld Raspail que de rares voitures) »⁶⁹⁰.

Ce qui semble correspondre à des éclats de souvenirs dans le premier brouillon donne lieu à une description focalisée lors de sa réécriture.

Le personnage focalisateur est situé : « Parfois il cessait de marcher <restait debout> près de l'une des fenêtres », la scène itérative est précisément focalisée par un personnage à l'arrêt, debout, donc en bonne position pour « contempler » le paysage perçu à travers la fenêtre. Le focalisateur étant posé, la contemplation va donner lieu au développement du focalisé et des pensées qui lui sont associées, élargissant par là-même le point de vue et son corollaire linguistique : l'axe syntagmatique qui en est le principal support. Le sensitif s'associe au visuel, la description de la douleur ressentie accompagne celle de la vue à travers la fenêtre, vision qui engendre la rêverie sur l'onomastique à partir du nom de l'édifice perçu : « Sion » et son association avec « Dames » et « couvent » va déclencher l'expansion adjectivale : « majestueux inhumain gourmé, orientaliste, austère, sévère »⁶⁹¹.

Examinons la suite de la réécriture en la comparant au premier brouillon :

Le seul ornement de la pièce consistait en un grand tableau peint à l'huile d'environ deux mètres de haut représentant la crucifixion.⁶⁹²

⁶⁸⁹ Feuillet 9/499, SMN, Ms 18, 13 avril 1991.

⁶⁹⁰ Ibid.

⁶⁹¹ Feuillet 9/499.

⁶⁹² Feuillet 9/499.

le seul ornement consistait en un mauvais tableau < Saint Sulpicien> d'environ deux mètres ... de haut représentant la crucifixion⁶⁹³.

L'évaluatif « mauvais » et le caractérisant « Saint Sulpicien » fortement connoté, qui trahissent le jugement de l'auteur sur la piètre qualité de la peinture, ont laissé place à des classifiants mieux à même de traduire la description plus neutre prise en charge par le narrateur.

Si on examine le segment suivant sur les deux brouillons :

Le ciel était presque noir. Au pied de la croix se tenaient trois personnages (deux femmes et un homme) des postures d'affliction

~~Le visage était enveloppé dans~~ Le voile qui enveloppait le visage était d'un bleu dur, comme du métal⁶⁹⁴

ciel gris sombre – au pied de la croix... la vierge et Sainte Madeleine (ne me souviens pas d'un Saint Jean⁶⁹⁵ ;

on peut constater que le brouillon initial qui hésitait encore sur le nombre des personnages figurant sur la toile « (ne me souviens pas d'un Saint Jean » – notant l'incomplétude de la mémoire de l'écrivain – verra celle-ci reconstituée lors de la réécriture, de même qu'elle sera complétée par maints détails transcrits par les expansions et les comparaisons qui participent à la construction de l'expression linguistique du point de vue narratif : « le voile qui enveloppait le visage était d'un bleu dur comme du métal ».

Pour caler les pieds des coins de bois avaient été enfoncés sans doute à coups de maillets car les têtes étaient écrasées et faisaient comme une collerette rabattue.⁶⁹⁶

< coins enfoncés au pied de la croix pour la fixer leurs têtes écrasées par les maillets collerettes < femmes ? collerette>⁶⁹⁷

⁶⁹³ Feuillet 4/499.

⁶⁹⁴ Feuillet 9/499.

⁶⁹⁵ Feuillet 4/499.

⁶⁹⁶ Feuillet 9/499.

Ici, lors de la réécriture, plusieurs compléments circonstanciels « pour caler les pieds », « à coups de maillets », un complément de nom « de bois », viennent préciser le souvenir de l'auteur du premier brouillon, tout en participant à la construction du point de vue narratif déjà présent dans le fragment initial, en renforçant son épaisseur.

Quant à la « collerette », encore sujette aux interrogations de l'auteur, objet d'un commentaire métatextuel dans le brouillon initial, elle s'intégrera, sans jouer de la polysémie du terme, dans une très simonienne comparaison qui participe à l'expansion générale de l'axe syntagmatique et par voie de conséquence du point de vue narratif.

Le segment relatif aux actions du médecin du premier brouillon :

Je crois que le docteur des ponctions à l'aide d'une seringue très longue aiguille que je regardais avec terreur ensuite dans le haricot taché de sang.

Qui tirait le lobe de l'oreille dans laquelle il plaçait des cornets de métal froid pour ensuite nettoyer le pus que de longues aiguilles à l'extrémité entourée d'une mèche de coton. Sa lampe frontale, ses moustaches de phoque⁶⁹⁸ ;

segment qui précédait la description de la rue et du carrefour, se voit déplacé sur le brouillon suivant en seconde position, laissant opérer l'analogie entre les « coins de bois » qu'on enfonce avec des maillets pour maintenir la croix et « les petits cornets de métal » enfoncés dans l'oreille.

Tirait sur le lobe de l'oreille où <et> il enfonçait de petits cornets de métal froids pour ensuite nettoyer le pus à l'aide d'une longue aiguille à l'extrémité entourée d'une mèche de coton. Le cliquetis des aiguilles rejetées dans le haricot de métal émaillé. L'aveuglante lampe frontale du docteur, sa moustache jaune de phoque la douleur affreuse la religieuse qui le tient par l'épaule <les épaules> les larmes le long de ses joues.⁶⁹⁹

De même que supra, sur ce segment, les expansions viennent compléter, lors de la réécriture, le point de vue narratif suivant le même phénomène d'extension de l'axe

⁶⁹⁷ Feuillet 4/499.

⁶⁹⁸ Feuillet 4/499.

⁶⁹⁹ Feuillet 9/499, SMN, Ms 18, 13 avril 1991.

syntagmatique. La « lampe frontale » sera qualifiée d'« aveuglante », les moustaches du médecin seront de couleur « jaune », le métal du haricot « émaillé », de même, on entendra le « cliquetis » des aiguilles lorsqu'elles seront « rejetées ».

D'autres souvenirs viennent s'adjoindre au second brouillon, creusant plus encore la profondeur du point de vue : « la religieuse qui le tenait par l'épaule <les épaules> les larmes le long de ses joues ». ⁷⁰⁰

On voit encore la description se préciser et le point de vue, par voie de conséquence, se creuser lors des réécritures qui mènent à la version imprimée. Ce qui était encore hésitation sur le second brouillon, « qui le tient par l'épaule < les épaules> » ⁷⁰¹, sera fixé et enrichi : « la religieuse qui lui tient la tête comme dans un étau » ⁷⁰². La partie du corps, objet de l'enserrement, est précisée, une comparaison vient compléter le souvenir en prolongeant l'axe syntagmatique. Lors de la version définitive, l'accomplissement de la disjonction des deux instances d'énonciation est réalisée. Sur cette dernière version, les hésitations encore lisibles dans les commentaires métatextuels des brouillons ont disparu, le point de vue narratif, fort de ses expansions syntagmatiques, est construit. En attestent la présence des expansions concernant le mobilier, encore hésitantes ou absentes sur les premiers brouillons.

« Des chaises en bois sans style, au siège recouvert d'un vert olive rangées ~~le long~~ tout le long des quatre murs (vert aussi d'un vert olive) ? ou gris ?) » sur le second brouillon laisse place à une version enrichie d'expansions sur la version définitive qui a gommé les hésitations de l'auteur encore perceptibles précédemment :

« Des chaises de bois sans style, aux sièges recouverts d'une moleskine vert olive, étaient rangées, se touchant presque, tout le long des quatre murs peints d'un gris vert » ⁷⁰³.

« Le parquet comme un miroir » ⁷⁰⁴ du premier brouillon, auquel vient se rajouter « l'odeur d'encaustique » ⁷⁰⁵ dans le second, préfigurent une version définitive très largement développée. « Le parquet comme un miroir » des brouillons est prolongé par

⁷⁰⁰ Feuillet 9/499, SMN, Ms 18, 13 avril 1991.

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 250. La Pléiade, tome 1, p. 1084.

⁷⁰² Feuillet 4/499.

⁷⁰³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 250. La Pléiade, tome 1, p. 1084.

⁷⁰⁴ Feuillet 4/499.

⁷⁰⁵ Feuillet 9/499, SMN, Ms 18, 13 avril 1991.

une relative redoublée d'un complément de nom lui-même expansé dans la version définitive « où se reflétait légèrement bleuâtre la lumière du jour gris provenant des fenêtres ». Quant à « l'odeur d'encaustique » si elle n'est pas directement enrichie par des expansions, elle se rattache par inférence à d'autres développements au sein même du fragment :

sur le plancher nu luisant comme un miroir, ciré avec ce soin maniaque des concierges ou des recluses, et dont l'odeur mêlée aux relents d'éther ou de fumigations qui flottait dans les couloirs semblait, sévère et monacale, l'émanation même de quelque puissance à l'irrésistible cruauté, vindicative et incompréhensible⁷⁰⁶.

Une grande table au plateau nu, sans utilité apparente mais également cirée avec le même soin maniaque⁷⁰⁷.

Le plancher, synonyme du « parquet » expansé plus loin dans ce même fragment, dédouble le développement qui lui est adjoint, y ajoutant la trace d'une mémoire olfactive où se mélangent à la fois les odeurs d'encaustique que l'on peut inférer à partir de l'adjectif « ciré » et les effluves plus caractéristiques de l'univers médical. Ces expansions conjuguent dans une même expérience mémorielle et sensitive deux mondes associés à l'enfance ainsi que les pensées qu'elles ont suscitées ou suscitent encore. « L'émanation même de quelque puissance à l'irrésistible cruauté, vindicative et incompréhensible »⁷⁰⁸ appartient tout autant au narrateur qui se remémore qu'au personnage de l'enfant dont il évoque les pensées associant la perspective temporelle à celle du point de vue. La voix narrative s'est progressivement construite, nous l'avons vu, en se dissociant progressivement de celle de l'auteur encore prégnante sur les brouillons préparatoires. Ce qui pouvait encore relever d'une écriture partiellement scénarique sur les premiers brouillons, s'estompe au fur et à mesure des réécritures, même si parfois, la phrase simonienne, à travers ses hésitations, reprises, repentirs, en garde l'indélébile trace.

⁷⁰⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.250. La Pléiade, tome 1, p. 1084.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.250. La Pléiade, tome 1, p. 1084.

Le mot « collerette », qui sur le brouillon faisait l'objet d'un questionnement métatextuel de l'auteur sur sa capacité à générer un carrefour thématique, n'amène pas sur la version définitive la bifurcation virtuellement programmée. Celle-ci s'opèrera à partir du terme « calice », que l'on retrouve dans le roman, en amont du premier fragment rappelant le souvenir des crises d'otite à Stanislas :

Les deux corps siamois enlacés ou plutôt soudés ou plutôt l'unique corps à deux têtes et huit membres encore multipliés au cours de leur marche titubante chutant quand à reculons elle cogne des talons et des mollets contre le sommier tombant alors à la renverse les cuisses repliées l'autre corps s'inclinant rampant mains tenant comme une coupe calice ses deux
[...]

Agenouillé appris à tenir les mains sous la nappe de la table de communion les extrémités des doigts écartés de façon à former comme un petit plateau ou plutôt dépression une petite coupe pour recueillir si par accident le prêtre la laissait échapper entre le calice où il la saisissait et ma bouche Ceci est mon Corps qu'il déposait comme une pilule un cachet sur la langue tendue [...] Présence Réelle surtout ne pas mâcher attendre qu'il (IL ?) se dissolve sous l'effet acide de la salive Avec un mugissement de vagues la douleur venait battre contre le tympan c'était quelque chose de furieux acharné impitoyable méchant elle m'avait réveillé au dortoir bien avant que sonne la cloche elle s'élançait à chaque battement du sang enfonçait comme un coin se ruait et se retirait de nouveau [...] j'ai encore dû attendre la fin de l'étude du matin pour aller à l'infirmerie le docteur ne viendrait qu'à neuf heures il ressemblait à un phoque il avait de grosses moustaches jaunes tombantes une aveuglante lampe électrique sur le front je savais qu'il introduirait dans mon oreille ce petit cornet de métal et que quand il commencerait à fouiller avec ses longues aiguilles je ne pourrais pas m'empêcher de crier Fructis ventris tui sur le dos des cuisses me serrant la tête « "Calice terme de botanique enveloppe extérieure en forme de coupe qui enferme la corolle et les organes sexuels de la fleur" (Littre) »⁷⁰⁹

La connotation sexuelle du terme est déjà inscrite deux fragments au-dessus de celui qui introduit l'épisode des crises d'otite et reprise à la fin de ce dernier dans le cadre de la définition du Littré. Le mot carrefour permet, à partir de sa polysémie, d'amener les souvenirs du collège Stanislas. Le passage se fait à travers l'analogie entre la position des corps à la fin du fragment précédent et la position des mains formant une figure analogue dans le dernier fragment. Deux communions diamétralement opposées,

⁷⁰⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.37-38. La Pléiade, tome 1, p. 926.

programmées bien en amont dans le manuscrit, interagissent donc en ce lieu du texte. Le questionnement métatextuel, nous le voyons, n'a pas été vain, puisqu'il permet pour le moins de relier deux fragments, voire d'en générer un nouveau, à partir d'un terme inducteur. La voix auctoriale, audible sur le manuscrit, agit en profondeur, opérant tel un scénariste discret, les bifurcations génératrices des scènes à venir. Le « collerettes », « femmes ? collerettes », trace de l'interrogation de Claude Simon sur le brouillon, a généré le segment avec les têtes des coins de bois enfoncés au pied de la croix pour la maintenir, dans le fragment de la page 250. Mais il a aussi généré le « calice » dont la polysémie générera, plus tard sur le manuscrit, la rédaction du segment érotique cité supra et celui de la communion dans la chapelle de Stanislas qui introduira les segments rédigés sur les feuillets 4 et 9, qui à leur tour généreront le fragment des pages 37-38 du roman.

2 - Une architecture inscrite dans la genèse

a - Les archives : références pour une typographie singulière

La composition du texte à laquelle nous avons fait référence – « qui en filigrane renvoie au travail pictural sur le signe [...] tentative du peintre pour refonder une langue nouvelle, élémentaire à partir des débris des anciennes »⁷¹⁰ – est déjà inscrite dans l'avant-texte dès les premiers brouillons. Ce que nous montrent les premières lignes des feuillets initiaux, c'est qu'elles scénarisent d'entrée la facture compositionnelle du roman jusqu'à son écriture même. Écriture fragmentaire, épousant la disposition typographique de l'avant-texte. Avec ses décrochages dus à la mise en page des idées disparates qui viennent à l'esprit de l'écrivain, aux associations qu'elles suscitent, retranscrites un peu plus loin dans la page, voire dans la continuité typographique à la suite de l'idée qui l'a amenée. Épousant parfois⁷¹¹ la disposition en cônes renversés des

⁷¹⁰ Brigitte Ferrato-Combe, « Simon et Novelli : l'image de la terre » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 115.

⁷¹¹ Cf. p. 23-25.

énoncés retranscrits sur les brouillons, laissant dans la marge grossir les énoncés qui les suscitent, la typographie de la version imprimée mime le geste d'écriture saisi dans sa genèse. De même, la disposition typographique du roman mime la genèse du geste du peintre Novelli à l'origine de ses toiles. Si l'on revient aux premiers mots lus sur le manuscrit « Archivio per la memoria. Tableaux d'une exposition »⁷¹², on voit bien que l'architecture générale, jusqu'à son inscription typographique, était déjà programmée. Le premier mot « archivio » n'est pas neutre et c'est bien, tout d'abord, dans les archives de l'écrivain, que l'on retrouve l'architecture du *Jardin des Plantes*, telle qu'elle se manifesterait dans sa dernière version. L'archive, qui contient les états premiers de l'œuvre en gestation, fournit de toute évidence à l'écrivain d'importants éléments générateurs à travers les formes qu'elle propose. Les mots écrits en marge, les notes, ou les citations qui à l'origine semblent correspondre à des notes documentaires sont susceptibles de générer un fragment dans son entier, quand c'en n'est pas un simple passage. Et c'est le plus souvent sous la forme de fragments autonomes que ces dernières figureront dans le roman, faisant entendre une voix distincte de celle du narrateur. Nous avons fait référence supra à la citation de Valéry reprise à la page 72 du roman⁷¹³, celle-ci s'intègre à un fragment dont elle occupe la partie centrale, mais certaines, telles celle de Churchill page 22⁷¹⁴ ou de Stendhal extraite de *Lucien Leuwen* page 43⁷¹⁵, sont restituées telles quelles, inscrites entre guillemets, occupant un espace bien délimité par le blanc typographique sur les quatre côtés du rectangle formé par le texte.

Parmi les multiples citations, reprises dans la version imprimée et isolées du reste du texte par les blancs typographiques en aval et en amont du fragment qu'ils délimitent, on peut citer : plusieurs extraits des carnets de Rommel, de la correspondance de Flaubert et de Proust, de *Madame Bovary* et de *La Recherche*, une ordonnance du tribunal soviétique condamnant le dissident Brodski ainsi qu'un extrait d'article du *Leningrad Soir* concernant ce même personnage, des extraits du journal de marche du régiment auquel appartenait Claude Simon pendant la campagne des

⁷¹² Feuillet 1/499, SMN, Ms 18, 22 février 1989.

⁷¹³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.72. La Pléiade, tome 1, p. 926.

⁷¹⁴ *Ibid.*, Minuit, p. 22. La Pléiade, tome 1, p. 915.

⁷¹⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 43. La Pléiade, tome 1, p. 931.

Flandres. Ces divers écrits, à peine retouchés, sont repris du manuscrit dans lequel ils figurent en attente d'être utilisés lors de la phase rédactionnelle. Au-delà de leur sens, c'est aussi leur forme fragmentaire à l'état de note qu'ils inscrivent dans le roman.

Repris tels quels des balbutiements d'un langage littéraire à l'état naissant, des premières idées couchées sur le papier, d'énoncés exogènes destinés à entrer en résonance avec la voix narrative, ces écrits préliminaires, tout en s'intégrant à la prose simonienne, impriment la forme dans laquelle ils s'inscrivent au roman.

b - Les toiles de Novelli une référence compositionnelle

Le fragment citationnel est l'analogue formel sur le plan typographique du fragment mimant la forme des toiles de Novelli. Les lignes de « A », reprises sur cinq lignes à la page 27 du roman⁷¹⁶, forment un rectangle analogue à ceux que forment les énoncés extraits de Proust, Flaubert, Churchill, Rommel, du journal de marche du régiment de Simon et du *Leningrad Soir*. De même, les cônes des pages 23-25⁷¹⁷ qui encadrent les énoncés simoniens sont les analogues formels des seins tracés sur la toile de Novelli intitulée *Archivio per la memoria*. On voit ici se rejoindre les préoccupations scripturales des deux artistes. Si le peintre italien interroge le signe dans ses toiles, à la recherche d'un langage capable de régénérer l'ancien, compromis par la chute d'une civilisation qui a sombré dans l'abomination, Claude Simon de son côté est dans une perpétuelle recherche de formes, capables de régénérer un langage toujours menacé de péremption. D'évidence, la prise en compte de la composition pour interroger le sens du récit est déjà inscrite au tout début de la genèse du roman de Claude Simon, comme elle devait l'être pour celle de la peinture de Novelli. Le terme « archive », écrit en italien au tout début de la genèse du texte de Claude Simon, est directement relié au syntagme « per la memoria », l'associant d'entrée à la composition picturale de Novelli, reliant dès son origine l'écriture du *Jardin des Plantes* à celle du peintre. L'un et l'autre sont à la recherche d'une écriture à même de décrire le chaos du monde, préalable descriptif, en

⁷¹⁶ La Pléiade, tome 1, p. 919.

⁷¹⁷ La Pléiade, tome 1, p. 916-917.

l'absence duquel, toute tentative de construction resterait vaine. Les deux créateurs se rejoignent en plus d'un point, la mise en espace du texte de Simon avec sa disposition en damier, analogue à celle de Novelli, n'est pas le moindre et Brigitte Ferrato-Combe relève très justement d'autres points de convergence tels « l'analyse de la réflexion sur le signe, la lettre, le langage, et le mélange des langues »⁷¹⁸, réflexion menée parallèlement dans deux domaines artistiques qui ne laissent pas de se rejoindre dans notre roman. La critique, qui a cherché à confronter le texte de Simon aux toiles de Novelli, a aisément pu rapprocher la présentation du texte de l'écrivain sur la page de la disposition des signes du peintre sur la toile. Un même morcellement et quadrillage de l'espace de la page semble présider à la composition du roman, de même qu'à celle des toiles : fragments de texte pour le premier, lettres, dessins ou fragments de phrases pour les secondes. On le notait supra, les cônes délimités par les lignes obliques qui séparent les deux colonnes du texte évoquent les seins ou même les phallus représentés sur la toile du peintre décrite dans le cône, colonne de gauche de la page 24 du roman. Lorsque plus loin le texte retrouve une disposition en damier, il fait référence à la composition en damier des toiles de Novelli. Lorsque le texte de Simon est disposé en colonnes, celles-ci sont reliées par des rapports analogiques, une colonne commentant l'autre par le biais de l'explicitation ou de l'image, à l'instar des différentes parties des tableaux de Novelli. Brigitte Ferrato-Combe cite dans son article⁷¹⁹ un extrait du texte ayant servi de préface au catalogue de l'exposition *Gastone Novelli paintings* concernant le tableau *Seconde salle du musée* :

Si on tente d'analyser cette peinture importante, on note qu'elle est composée d'une partie droite semblable à la *Première salle du musée*, [...] tandis que la partie de gauche du tableau est remplie comme d'un carrelage de couleurs vives [...] dans les compartiments desquels on voit apparaître une sorte d'alphabet, de répertoire de formes, fragments ou éléments de corps pour la plupart féminins [...] Si on l'observe longuement, il apparaît que cet échiquier constitue comme une « explication », un commentaire bariolé et organisé de la partie droite du carré [...]

Et naturellement cette « explication » est elle-même incompréhensible.⁷²⁰

⁷¹⁸ Brigitte Ferrato-Combe, « Simon et Novelli : l'image de la lettre dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon*.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p.,103-104.

⁷²⁰ Claude Simon, « Novelli et le problème du langage », préface du catalogue de l'exposition *Gastone Novelli paintings*, 1962.

Outre qu'il témoigne de l'intérêt porté par Claude Simon à la peinture de Gastone Novelli, cet extrait nous permet, si on applique l'analyse qui y est développée à propos des toiles du peintre italien aux textes disposés en colonnes dans le *Jardin des Plantes*, de retrouver des rapports de similitude entre les deux écritures : picturale et littéraire.

Si on reprend la lecture des deux colonnes en forme de cône, pouvant figurer des formes de sein ou de phallus en érection, p. 23-25, on est saisi par l'analogie entretenue entre les deux fragments situés en vis-à-vis dans le roman. Dans la colonne de gauche, est développée une description minutieuse du tableau *Archivio per la Memoria* faisant assez tôt apparaître les motifs sexuels (seins et phallus), que l'on retrouve figurés par la disposition typographique du texte. En symétrie se trouve un fragment qui développe l'épisode de la chevauchée du régiment de Simon à travers la campagne avec en arrière fond la description des explosions des bombes lâchées telles des éjaculations. D'un côté la thématique sexuelle est clairement développée, de l'autre elle est suggérée à travers la thématique guerrière faisant se confondre en un même fragment les thèmes de l'envers du monde théorisés sur le feuillet 4 : « Guerre, coït, maladie (hôpitaux), guerre, révolution. Comme l'envers du monde. La face cachée sous son aspect extérieur d'urbanité policée »⁷²¹. Le développement de la colonne de gauche peut être lu, de même que Simon pouvait le faire à propos des toiles de Novelli, comme un commentaire de la première, si l'on tient compte des réseaux analogiques relatifs à « l'envers du monde », installés dès le début de la rédaction du roman. Il en va de même des autres occurrences de colonnes juxtaposées dans le roman. L'occurrence des pages 73-74 fait se confronter plus qu'elle les fait se confondre, selon un très simonien système d'oppositions, deux nouveaux fragments. Celui de gauche reprend un souvenir lié à l'enfance du narrateur, épisode heureux renvoyant aux plaisirs de la contemplation de la nature éprouvés dans l'enfance lors de vacances dans le Jura, celui de droite fait référence à un épisode particulièrement tragique de la guerre d'Espagne représenté sur une photographie, le corps d'un supplicié pendu à un arbre. Souvenir heureux de l'enfance d'un côté dont un contrepoint malheureux se développe en vis-à-vis sur la colonne de droite, tel un commentaire ironique du premier. Janus bifrons simonien, la disposition en deux colonnes renouvelle la présentation des deux passages de la vie, les

⁷²¹ Feuillet 4/499.

commencements et les fins. Les deux colonnes rédigées dans une même temporalité, alternance d'imparfaits, plus-que-parfaits, confrontent deux moments opposés d'une existence, relatés dans deux espaces typographiques distincts dans une temporalité qui unifie les contours. De même page 24, les deux fragments en forme de cône qui se font face alternent des formes de passé composé et de participe présent, alliant dans une temporalité commune les thématiques qui se confrontent dans l'espace de la page.

La réflexion sur les signes entreprise par Novelli, qui accompagne celle concernant leur disposition sur la toile, semble tout autant intéresser Claude Simon lors de l'écriture de son roman. En témoigne la reprise de la lettre « A » alignée sur la page, à l'instar des toiles du peintre italien. Brigitte Ferrato-Combe remarque dans son article que les lignes de « A », motif récurrent de Novelli, sont reliées par Simon dans son roman, p. 235-243, aux contacts que le peintre a entretenus avec les Indiens guarani. L'intérêt du peintre pour leur culture l'aurait amené à élaborer un dictionnaire de leur langue. Le son « A », selon lui, serait perçu comme « le son originaire, archaïque, essentiel, comme une origine du langage, comme un signe élémentaire qui correspond à de multiples phonèmes, de multiples significations »⁷²². Rappelons-nous l'usage que fait Claude Simon du signe « A », du son qu'il est censé retranscrire et des multiples significations qu'il lui attribue dans son roman, entre cri de douleur et de plaisir, les alignements de la lettre sont enserrés dans un cadre proche des toiles de Novelli. Cette similarité dans le traitement de la lettre est un élément supplémentaire qui plaide en faveur de la proximité des démarches artistiques mais aussi de deux vies auxquelles le texte de Simon fait souvent référence. Les expériences de chacun présentent des parallélismes que l'on retrouve dans le roman. La douleur des crises d'otite ressenties dans l'enfance de « S », ou celle de l'adulte lors de son opération, font écho à la torture subie par le peintre pendant sa déportation, le camp de prisonnier où est détenu le brigadier Simon fait écho au camp d'extermination qu'a connu Novelli. La peur de mourir a été vécue par les deux hommes lors d'expériences relatées dans le roman : la condamnation à mort de Gastone Novelli par les Allemands, la chevauchée à découvert sur la route pendant la campagne des Flandres par l'écrivain. Deux séries d'expériences dont l'une est vécue au

⁷²² Brigitte Ferrato-Combe, art cit., p. 108.

paroxysme de l'atrocité amènent chaque artiste à reconsidérer son rapport au langage. La présentation du travail du peintre par Claude Simon dans son article met en relief l'intérêt qu'il lui porte :

Après la guerre dit avec pudeur Novelli (il ne dit pas l'enfer, le néant, la mort de Dieu et de l'homme, le « degré zéro » de tout, l'univers des camps et du meurtre), « il était nécessaire de recomposer une esthétique, de reconstruire une civilisation...⁷²³

Si les expériences vécues par l'écrivain ne sont inscrites que sur des parallèles avec celles vécues par Novelli et ne relèvent pas d'un même degré d'atrocité, Claude Simon est sensible à la nécessité de recomposer une esthétique comme a pu l'exprimer le peintre.

Sa remise en question du langage littéraire entreprise par d'autres voies et selon des motivations parallèles peut se lire dans les références à la vie et l'œuvre du peintre italien dans *Le Jardin des Plantes*. Nous partageons l'analyse de Brigitte Ferrato-Combe qui considère que l'écriture de Claude Simon va à l'encontre d'une approche linguistique attachée à l'arbitraire du signe, et qu'elle est sensible à son aspect graphique et phonétique. L'auteur a déjà habitué son lecteur à l'introduction d'une typographie nouvelle dans ses romans provenant de différents supports d'écrit tels affiches, billets de banque, fragments de journaux jouant sur leur aspect graphique, rappelons pour seul exemple le pictogramme en forme de V qui dessine un col de veste dans *La Bataille de Pharsale*⁷²⁴. La critique relève très justement que le « A » du *Jardin des Plantes* est une sorte de hiéroglyphe qui vaut à la fois comme dessin, son et signe alphabétique. Nous le notions supra, il participe à la déstabilisation du lecteur, qui se demandant dès les premières lignes du roman comment entreprendre la lecture du roman en fonction de la disposition typographique des fragments, se demande aussi comment lire le signe « A » qu'il a sous les yeux. Sans doute l'écrivain cherche-t-il à déclencher la rêverie cratylienne de son lecteur comme la peinture de Novelli semble l'avoir déclenchée chez lui :

⁷²³ Claude Simon, « Novelli et les problèmes du langage », art., cit.

⁷²⁴ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Les Editions de Minuit, 1969, p.21. La Pléiade, tome 1, p. 576.

L'image sonore et graphique d'un mot finit (ou commence) par ne faire qu'un avec l'objet qu'elle désigne. Ils le savent bien les censeurs pudiques qui recommandent de parler de la « poitrine » d'une femme et non des « seins », mot dans lequel le S initial a déjà un frou frou de soie, le E blanc évoque la transparence de la peau sous laquelle court le réseau translucide des veines bleutées, le N sinueux semble dessiner les douces ondulations, le I rouge-rose se dresse comme un mamelon.⁷²⁵

On le voit, du signe à la typographie du texte, avec le soin accordé à la disposition des fragments sur la page, il n'y a qu'un pas à franchir, puisque la rêverie à laquelle s'adonne l'écrivain à partir d'un mot trouve sa transcription dans *Le Jardin des Plantes* à travers la disposition typographique des fragments, notamment ceux des pages 23-25 qui figurent les parties sexuelles si souvent occultées. On retrouve bien ici la critique menée par Simon dans l'avant-texte, notamment à travers celle de Stendhal, emblématique de la pruderie qu'il réproche. Le signe linguistique par son graphisme, de même que la disposition typographique des fragments sur la page, participent bien à la construction d'un sens qui se fraye une place à travers la motivation du signe, semble bien indiquer l'écrivain dès les premières pages de son roman, comme le laisse présumer le premier syntagme du manuscrit « Archivio per la memoria »⁷²⁶.

Mais ce premier syntagme contient aussi en germe l'usage qui sera fait du mélange des langues dans le roman et qui rejoint la question centrale posée par l'écriture de Simon qui se demande sans cesse comment dire, qui se traduit ici par un comment dire en langue étrangère. Au-delà de la trace du texte conservé dans les archives de l'écrivain comme état primitif de l'écriture littéraire, ce que semblent signifier ces énoncés – en allemand pour les carnets de Rommel, en italien et en anglais pour les titres de tableau et les inscriptions qu'ils contiennent, en espagnol au frontispice de la bibliothèque de Salamanque ainsi que dans d'autres langues suivant les nombreuses occurrences du roman – c'est la perpétuelle interrogation de l'écrivain sur le comment dire qui se traduit nécessairement par un comment lire pour le lecteur.

Le roman s'ouvre sur une tentative de formulation en langue étrangère « m'efforçant dans mon mauvais anglais »⁷²⁷, qui sera suivie d'une autre cette fois-ci appliquée dans trois langues différentes « vodka forbiden strictly forbiden strengt

⁷²⁵ Claude Simon, « Novelli et le problème du langage », art., cit.

⁷²⁶ Feuillet 1/499, SMN, Ms 18.

⁷²⁷ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

verboten pericoloso sporgersi je ne sais pas comment ça se dit en russe) »⁷²⁸, formules que l'on retrouve un peu plus loin insérées dans un nouveau fragment cette fois appliquées à la pornographie « strengt verboten Comme vodka stictly forbidden pericoloso absolument défendue »⁷²⁹. Après avoir introduit la langue étrangère comme obstacle potentiel à la communication des idées, soulignant la difficulté d'être compris, les langues sont exhibées ironiquement sous l'angle du cliché, de la formule toute faite, à l'appui d'une dénonciation de l'usage du langage corrompu dont use la délégation d'intellectuels invités au forum d'Issik-Koul. Ailleurs, la présence de la langue participe avant tout à l'expression de la polyphonie énonciative, de la pluralité des voix exprimant la diversité et la complexité d'un monde donné à voir et à entendre plus qu'à être compris. Le mélange des langues dans le roman est surtout analogue à celui inscrit sur les toiles de Novelli, où l'on trouve maints enchevêtrements de fragments de textes en anglais, italien, français, de lettres isolées de tout contexte lexical. Ces énoncés ou ces signes échappant à toute langue déterminée, parfois inscrits sur des lambeaux de journaux ou d'affiches, voire tracés sur un mur partiellement effacés, trahissent à leur tour la faillite d'un langage discrédité et la tentative de reconstitution d'une langue nouvelle. Ce à quoi semble répondre l'écrivain dans son roman, en reconstruisant un langage littéraire à partir de la remise en question d'une syntaxe, d'une ponctuation, d'une temporalité et d'une mise en page périmée.

La composition en damier, qui nous ramène à la réflexion sur le signe et le langage à l'instar du peintre italien, nous renvoie parallèlement à une esthétique scripturale toute simonienne faite d'oppositions, similitudes, contrastes, associations que nous nous proposons d'examiner.

⁷²⁸ *Ibid.*, Minuit, p. 15. La Pléiade, tome 1, p. 910.

⁷²⁹ *Ibid.*, Minuit, p.18. La Pléiade, tome 1, p. 912.

3 - Une composition en damier

a - Une temporalité délinéarisée et structurée en damier

Nous avons vu que la structure textuelle du *Jardin des Plantes* était génétiquement programmée dès l'apparition du premier syntagme du manuscrit et vu supra comment la temporalité chez Claude Simon a pu s'émanciper des schémas syntaxiques et compositionnels linéairement orientés.

Nous venons d'examiner les raisons qui ont présidé aux choix compositionnels de Claude Simon, nous allons observer la composition verbotemporelle des fragments du *Jardin des Plantes* dont l'agencement reflète tout autant que la typographie, la disposition en damier du début du roman.

Les premières pages du roman en forme d'incipit structurel instaurent un nouveau pacte de lecture. Chaque fragment typographiquement délimité semble avoir acquis une autonomie qui modifie, nous l'avons relevé supra, la relation des temps verbaux de la partie au tout mais aussi aux autres parties que sont les autres fragments.

L'observation des cinq premières pages du roman permet de discerner au premier regard de très courts fragments parfois d'une ligne « m'efforçant dans mon mauvais anglais »⁷³⁰ ou deux très courtes :

« mais il m'avait quand
même reconnu »⁷³¹ ;

parfois un mot « coincé ! »⁷³² ou un syntagme « mouton noir »⁷³³, auxquels s'opposent en vis-à-vis ou les encadrent, des fragments un peu plus longs – trois ou quatre lignes – ou nettement plus longs – jusqu'à trente-huit lignes – étalés sur une longueur espaçant un à une dizaine de mots. On est de même frappé par la quasi

⁷³⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

⁷³¹ *Ibid.*, Minuit, p.14. La Pléiade, tome 1, p. 909.

⁷³² *Ibid.*, Minuit, p.14. La Pléiade, tome 1, p. 909.

⁷³³ *Ibid.*, Minuit, p.12. La Pléiade, tome 1, p. 908.

absence de ponctuation sur les cinq pages – quelques rares parenthèses, trois points d’interrogation et un point d’exclamation.

Quant aux temps verbaux, on observe que les formes non sécantes sont rares mais néanmoins présentes et regroupées dans un nombre limité de fragments, isolés entre eux par les blancs typographiques déniaient au passé simple sa fonction de support logique d’un hypothétique récit. Présent dans seulement quatre fragments sur vingt-cinq il y joue un rôle essentiellement rythmique :

Second mari de
La plus belle femme
Du monde je le
poussai
du coude
lui montrai m’ef-
forçant dans mon
mauvais anglais il
prit un air ennuyé
moue agacée il
haussa les épaules
dit Oui j’ai lu ça
Boooh Ce n’est pas
Compromettant J’ai dit Sapristi signer un
Pareil tissu d’âneries vous trouverez que ce⁷³⁴

Le fragment fait suite à deux courts fragments ne comportant que des formes uniques : un participe présent pour le premier, trois plus-que-parfaits pour le second. Séparé de ce dernier par un long blanc typographique de huit lignes, notre fragment comportant des formes non sécantes est juxtaposé à un long et large fragment alternant des formes sécantes dont une seule conjuguée : l’imparfait « Appelaient ».

⁷³⁴ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.11-12. La Pléiade, tome 1, p. 907.

Aspect non sécant d'un côté, vis-à-vis de formes sécantes, et précédé de ces mêmes formes ou formes uniques dans les autres fragments, le fragment avec ses cinq passés simples, singulièrement rythmé, contraste fortement avec son entourage direct.

Son rythme se trouve dynamisé par le resserrement typographique qui implique une lecture rapide de l'énoncé. Suivis par deux passés composés dont le premier correspond à un discours direct précédant deux présents du même type, ces passés simples isolés de toute trame narrative, constituent une sorte d'îlot verbal autonome – avec sa propre scansion – qui se démarque des fragments qui l'entourent. Sur la page suivante, on trouve un autre fragment très court qui ne présente que des formes de passé composé :

A la fin je me
suis levé de ta-
ble et suis sorti⁷³⁵

Ce fragment présente les mêmes caractéristiques contrastives vis-à-vis des fragments qui l'entourent que celui présentant les cinq formes de passé simple. Juxtaposé à un fragment composé de formes sécantes, il ne se coordonne pas plus avec le cotexte extra-fragmentaire, est porteur d'une temporalité et d'une scansion qui lui est propre. Le fragment est isolé par les blancs typographiques tel un texte miniature sur la page comme le serait un petit tableau des autres toiles, sur un pan de mur, lors d'une exposition.

Les plus courts fragments – entre une et trois lignes – présentent tous une même unicité sur le plan verbotemporel, ce sont toujours des formes sécantes ou uniques qui les composent : participe présent pour le premier « m'efforçant dans mon mauvais anglais »⁷³⁶, plus-que-parfaits pour le second et le cinquième fragment :

peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu
L'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute

⁷³⁵ *Ibid.*, Minuit, p. 13. La Pléiade, tome 1, p. 908.

⁷³⁶ *Ibid.*, Minuit, p.11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

espéré⁷³⁷

sur la scène les deux Harlem
Brothers avaient interrompu
Leur numéro comique⁷³⁸

un imparfait pour le septième

me regardaient tous.⁷³⁹

Seul le fragment huit avec absence de verbe « mouton noir » y déroge, sans pour autant partager les traits de nos fragments à dominante passé simple. Ressemblant à des pièces réduites d'un damier aux cases pluridimensionnelles, ils semblent tantôt faire fonction de soubassement aux plus grands ou agir comme le feraient les jointures de pièces aux dimensions disparates. Tels des miniatures étirées en longueur sur la page, comme le feraient des cadres filiformes sur la surface plane des murs d'une galerie de tableaux, nos très courts fragments ménagent des pauses au lecteur, sortes de ponctuation de page redoublant celle du blanc typographique qui sépare les fragments de dimension supérieure.

La composition en damier, métaphorisée par le texte, va de pair, nous venons de le voir, avec la disposition des toiles sur les pans de mur d'une galerie, ce qu'annonçait de façon programmatique le deuxième syntagme « tableaux d'une exposition », inscrit sur le premier feuillet du manuscrit. Vecteurs de polysémie compositionnelle en gestation – comme les mots carrefours repérés très tôt par la critique peuvent contenir en germe un développement rédactionnel – nos premiers syntagmes : « Archivio per la memoria », qui renvoie à une composition picturale précise, « tableaux d'une exposition », qui appelle l'analogie entre la disposition formelle des toiles sur les surfaces planes d'une galerie et celle des fragments sur la page, l'image du Jardin des

⁷³⁷ *Ibid.*, Minuit, p.11. La Pléiade, tome 1, p. 907.

⁷³⁸ *Ibid.*, Minuit, p. 12. La Pléiade, tome 1, p. 908.

⁷³⁹ *Ibid.*, Minuit, p. 12. La Pléiade, tome 1, p. 908.

Plantes devait finir, au cours de la rédaction, de structurer l'ensemble au point de fournir le titre définitif de la version imprimée.

Les pièces du damier, telles que nous les avons déjà rencontrées dans le roman ou le manuscrit sont multiples – fragments ou morceaux de fragments en langue étrangère, citations, fragments narratifs, dialogues, syntagmes nominaux, listes, inscriptions de différentes nature, reproductions de motifs picturaux (lignes de lettres A), interview, scénario – inscrites dans des quadrillages de différentes dimensions, différentes formes, parfois en italique ou en majuscules d'imprimerie. Certains des choix énonciatifs ou scripturaux vont nécessairement influencer sur la composition verbotemporelle des fragments malgré leur émancipation de cadres trop rigides, d'autres laissent à l'écrivain toute latitude dans le choix de leur temporalité et de leur disposition dans la structure compositionnelle du roman.

On sait que Claude Simon est particulièrement sensible à la périodicité des thèmes et des personnages dans certains de ses romans, comme nous l'avons vu à propos de *La Route des Flandres*. Les différents « page à page » et plans de montage que nous avons pu consulter dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, témoignent à nouveau d'un même souci de périodicité présidant à la disposition des fragments et sous-fragments dans la composition romanesque. Le lecteur du manuscrit du *Jardin des Plantes* pourrait s'étonner de ne pas retrouver sur les premiers feuillets, les fragments de l'incipit de la version imprimée du roman mais les considérations compositionnelles de Claude Simon, autorisent, voire impliquent ce surprenant choix d'inscrire en ouverture de son livre des énoncés rédigés assez tard lors de sa genèse, environ quatre années après la rédaction des premiers brouillons⁷⁴⁰. Le principe de périodicité qui préside à l'organisation de ses romans explique sans doute la place de ces fragments dans la version imprimée. On retrouve dans le roman au tout début de la quatrième et dernière partie du roman pages 319-329, des énoncés reprenant l'épisode de l'invitation qui ouvre le roman, disposés de manière plus classique selon la disposition d'une narration continue sur une dizaine de pages. On pourrait considérer ce choix de réécriture d'une même suite de

⁷⁴⁰ « L'invité par erreur » apparaît dans le manuscrit sur les feuillets compris entre 156/499 et 161/499 rédigés entre le 10 avril 1993 et le 28 avril 1993.

souvenirs à l'autre extrémité du roman comme un commentaire a posteriori de l'incipit. D'autres fragments reprenant « l'invité », s'inscrivent entre l'incipit de la première partie du roman et celui de la quatrième partie de façon plus ponctuelle dans une temporalité qui tient compte du cotexte selon un principe de périodicité.

b - la périodicité un principe à l'œuvre dans la composition du roman

Un premier « page à page », daté du 18 mai 1994, puis un second en date du 8 mai 1995 préfigurant les plans de montage du manuscrit, font apparaître les fragments de « l'invité par erreur » en tout début de première partie selon une disposition, plus particulièrement pour le second, qui semble correspondre globalement à celle qui sera retenue pour la version imprimée du *Jardin des PLantes*.

Nous présentons les fragments relatifs à « l'invité par erreur » en caractères gras.

Inventaire 1^{ère} partie

1)- Bribes en désordre = (Frounzé<Pornographie> Aïtmatov

Pornographie (Eluard [illisible]Caillois) Terrasse et

2)- Appartement à Frounzé . Réveil à Dehli.

Charabia de conneries

Dieu fécondant (Karnac) Cris d'oiseaux étranges

3)-Mme de Rénal – **Kirghistan (matin du monde)**

Stadtmitte « En style de roman »

« Maintenant, à la fin ..effroyable et guerres, Churchill

4)- Titres de peintures de Novelli. Caillois « froid comme le marbre » 10mai.

Offensive allemande. Titres de peintures de Baj.

5)-Ton putain d'avion « ... baronne épousera comte « (Flaubert) »

6)- Citation Churchill (reportée de la page (3) (9) jument, ruisseau, ridicule

(en marge : Hollande et Belgique vus d'avion)

7)- ~~jument (suite)~~ en marge « j'avais oublié la statue »

8)-Train quittant Paris (gare de l'Est) Flandres

Au contraire Moscou ~~Aïtmatov Messidor~~

9)- Schwitters – [illisible] – Le miroir à employer

10)-Enterrement à Barcelone – Le Miroir – L'après-dîner » à Cambridge

- 11)- fin du miroir – **j'étais furieux. Miller – L'interprète**
- 12)- Caillois – Santiago – Benarès
- 13)- Tactique de Rommel : taper d'abord – Le Jura, les Planches
- 14)- Gorbatchev – humanisme et prolétariat – Sauf la pornographie**
- Pour troisième partie Mort de Rommel – Les deux généraux
- 15)- Se baignait étang aux eaux glacées – La jument saute <Courre à la Meuse>
- 16)- Cette Espagnole ! » – Le nouveau jardin
- 17)- Le jardin – Les oiseaux « Raimonde »
- 18)- Mlle Raimonde – Hirondelle venue s'assommer –Chicago –
<Titre tableau Dubuffet>
- Sète : le bordel
- 19)- Le bordel – Sète – Le « commandante », les filles
- 20)- La fille. Commandante ? – Une nuit il neigera.
- Frounzé** – (en marge titre des tableaux de Dubuffet.)
- 21)- Frounzé – Ustinov – Mayor⁷⁴¹**

Page à page 1^{ère} partie refaite hiver 94/95

- 1)-La « résolution ». Miller. Arrivée à Frounzé.**
- 2)- Frounzé – Aïtmatov**
- 3)- Brosser les dents – Frounzé –**
(réveil Inde Oiseaux). Elixir
- 4)- Salle de bains –Gorbatchev. Frounzé. Stardmitte. Gorbatchev.**
- 5)- Gorbatchev. Pornographie. Comédie des deux interprètes.**
- 6)- **Verre à dents – corps nu.** Dieu fécondant. Novelli. **Baignoire**
- 7)- Peintures de N. Titres – Verge d'Aaron. Côte pavée. Brodski
- 8)- Maintenant à la fin ... (Churchill). La jument. Eau mi-mollet- **La baignoire**
- 9)- Description tableau Novelli (seins). La jument
- 10) – La jument saute. Brodski Feu d'artifice Peinture Novelli
- 11)- AAAA Toiles de novelli Marché tranchéev de chemin de fer. Courre à la Meuse
- 12)- Courre à la Meuse. Façade hôtel Colon (vieille photo)
- 12bis)- Colon- Funérailles Faune, kinéphotographies. Eau vert Nil. Timbre.
- 13)- café au bord du Nil
- 14)- deux corps soudés. Karnac. Dieu fécondant. Feu d'artifice. **Les deux interprètes**
- 15)- Mayor Brodski à Frounzé.** Brodski Stockholm
- 16)- Kiné photoraphies. Titubants. Erasme censuré. Excomunio
- 17)- La communion- L'otite. Quant à revoir Berti

⁷⁴¹ Feuillet 326/499, SMN, Ms 18, 18 mai 1994.

18)- Hôtel avenue de la gare. Le 4 x 100

19)- Le 4x100 – le cavalier balle dans le genou. Se baignait nue dans le lac

20)- Lac- Attaque Rommel⁷⁴²

[...]

On retrouve bien sur les deux « page à page », préfiguration des plans de montage, les fragments ou sous-fragments qui correspondent aux passages de l'invitation au forum en Union Soviétique dès l'incipit du roman. Les deux préfigurations de plans mettent déjà bien en évidence, dès la première partie du *Jardin des Plantes*, la récurrence du thème tout au long du texte. Sur le premier « page à page », on le retrouve très nettement en position 1, 2, 11, 14, 20 et 21 ; sur le second en position 1, 2, 3, 4, 5, 6, 14 et 15. On peut remarquer des différences d'ampleur du thème sur les deux « page à page » établis à un an d'intervalle, les épisodes de scènes érotiques dans la salle de bain sont associées au thème de l'invitation dans le second. Un certain nombre de passages du premier « page à page » correspondant à des fragments ou parties de fragments seront déplacés à d'autres endroits dans les futures versions de plans de montage : « Mme de Rénal », « Caillois », « Ton putain d'avion ' ... baronne épousera comte « (Flaubert)' », « Train quittant Paris (gare de l'Est) Flandres », « Caillois – Santiago – Bénarès », « Tactique de Rommel : taper d'abord – Le Jura, les Planches », « Mlle Raimonde – Hirondelle venue s'assommer –Chicago – Sète : le bordel ».

D'autres s'effaceront dans le cadre des autres versions : « Schwitters – Le miroir », « <Titre tableau Dubuffet> ».

Au cours de la rédaction, l'écrivain réorganisera la disposition de ses fragments suivant une périodicité savamment orchestrée.

Un nouveau « page à page » que nous reproduisons, assez proche de la dernière version, permet de mieux visualiser la répartition des fragments recouvrant le thème de « l'invitation (Frounzé) » dans le roman et les déplacements qui ont été opérés lors de sa composition un an plus tard le 8 mai 1996 :

⁷⁴² Feuillet 340/499, SMN, Ms 18, 8 mai 1995.

- 1)- Frounzé « la résolution ». Miller. Arrivée à Frounzé
- 2)- Frounzé Formidable montagne. Aïtmatov
- 3)- Brosse à dents – Torrent– Réveil à New Delhi – Salle de bains – 12 heures
- 4)- Salle de bains. Interprète flic – Berlin Est – Gorbatchev. « humanisme »
- 5)- Pornographie – Les deux interprètes – Le Torrent.
- 6)- Verre à dent émeraude –Dieu Karnac (sperme) – Novelli
- 7)- Baignoire. Eau ondulante – Titres peintures Novelli. Verge d’Aaron– Côte pavée. Feux d’artifice Stockholm
- 8)- « Maintenant à la fin » – La jument – Entré dans la baignoire
- 9)- Description peinture Novelli. Seins. Phallus/ jument grotesque
- 10) Killed/ grotesque – Brodski – « Bouquet » – Peinture Novelli (il PIUBEL..)
- 11)- Una della Sale de Museo – « Le petit bois ça grouille cleus con !»
- 12)- Les ombres des arbres commencèrent à s’allonger / Hôtel Colon
- 13)- Enterrement/ La statue/ eau baignoire vert Nil
- 14)- Apéritif au bord du Nil
- 15)- Titubants – Lit Dieu fécondant / Censure Erasme (Salamanque)
- 15 bis)- Fin du feu d’artifice
- 16)- Grêle de balles – Fabrice – Santoris
- 17)- Kinephotos. Chevaux. Femmes/ EXCOMUNIO
- 18)- Communion otite. Docteur. Calice / Quant à savoir...
- 19)- Café près du tribunal/ 4x100
- 20)- Le 4x100/ Cavalier au visage ensanglanté
- 21)- Se baignant nue, lac / on est rentré là plus d’une heure
- 21 bis)- Qu’ est-ce que vous foutez encore là , Au plus fort de cet examen de conscience
- 22)- Souk à Jerusalem. Drapeaux barbouillés / Berti (à l’hôtel)
- 23)- Berti marche avenue de la gare
- 24)- A Sète. Les deux cargos
- 25)- Le commandant de la « Carmen » / Au contraire de grande ville d’Europe...
- 26)- fin de l’énumération / Taxi – Gros interprète/ Kazakstan vu d’avion
- <26bis>
- 27)- Arrivée à Chicago « ceux qui lisent un livre... Tactique Rommel (p.30)
- 28)- Le nouveau jardin à Salses. Les hirondelles
- 29)- Chicago. Incendies. Plaine de l’Illinois. Hirondelle assommée.
- 30)- Sète le bordel. Berti
- 31)- ...idem. Dialogue Kirilov / Stavroguine. La feuille
- 32)- Le 10 mai à 5h du matin ... Pertes de la ive légère – Le Jardin des Plantes

- 33)- Dîner à Madras, Paul et Virginie
 34)- On était en train de descendre la colline
 35)- L'énorme montagne Pamir

<35bis>

36)- idem Néron / les 15 invités

37)- Issyk-Kul – Ghost cities

[...]

« Frounzé répétition » 59)- Interrogatoire Brodski –Frounzé – Interprète – Mayor

59 bis)- Mayor – Mon interprète – tendu la main à travers barreaux. Avion

[...]

97)- Malheur/ chagrin – Appel de l'avion – Survolée de nuit Belgique Hollande

Répétitions : les 2 colonels : la Route

A repérer et supprimer Salle de bains

Frounzé ceux qui lisent un livre ...baronne Baronne comte

Comte deux fois dans cette partie Riante campagne⁷⁴³

On retrouve sur ce dernier « page à page » de la première partie du roman, les fragments reprenant « l'invité par erreur », en position 1, 2, 3, 4, 5 puis 26, 36, 37 et 59, 59 bis témoignant de la récurrence du thème dans le roman. On peut remarquer que « Novelli » qui s'inscrit très tôt dans la genèse du roman n'apparaît qu'en sixième position et que les fragments correspondant à « Communion otite. Docteur. Calice » apparus dès le quatrième feuillet du manuscrit ne sont repris qu'en position 18 sur le « page à page ».

Des critères compositionnels ont prévalu à la disposition des fragments, les formes et la réflexion sur le langage que nous avons commentées à propos de Novelli se conjuguent avec la critique de l'usage de la langue dans des discours convenus et pervertis des quatorze autres invités et leurs hôtes, présentés par le biais de la satire, dans les fragments qui ouvrent le roman et qui seront repris au fil de son écriture. Des annotations en marge telles : « Répétitions : les 2 colonels : la Route

A repérer et supprimer Salle de bains »⁷⁴⁴

⁷⁴³ Feuillet 367/499, SMN, Ms 18, 8 mai 1996.

⁷⁴⁴ Ibid.

témoignent de l'activité d'une écriture qui s'interroge sur la nécessité des récurrences et des répétitions qui rejoignent la nécessaire périodicité des motifs dans la composition romanesque.

Nous avons émis l'hypothèse, supra, que les choix opérés dans la disposition des fragments pouvaient dépendre de leur temporalité pour des raisons de « qualité », associations, assonances, dissonances, similitudes, oppositions. Ces choix président à la disposition des fragments dans notre roman selon ces critères en regard de la temporalité mais aussi de la nature du point de vue qui leur est associé. La position des seuls thèmes et personnages ne suffisent pas, selon nous, afin d'expliquer la présence de tel ou tel fragment avant, après ou vis-à-vis de tel autre.

On vient de constater au vu des « page à page » que les fragments initiaux devaient trouver dans la suite du roman une postérité, sorte de reprise en écho du thème initial selon un principe de périodicité. On se propose à présent d'observer la temporalité et le point de vue des reprises du thème de l'« invitation » dans le roman en intégrant cette observation dans une analyse du cotexte des fragments.

Nous avons identifié en 26^e position, sur le dernier « page à page » cité :

25)- Le commandant de la « Carmen » / Au contraire de grande ville d'Europe...

26)- fin de l'énumération / **Taxi – Gros interprète**/ Kazakstan vu d'avion ;⁷⁴⁵

un sous-fragment résumé par la mention **Taxi – Gros interprète** que l'on retrouve p. 50-52 de la version imprimée : une narration à la première personne focalisée sur le narrateur avec des discours indirects faisant entendre la voix du gros interprète :

Moscou se termine brusquement [...] Il m'a demandé mes impressions après notre réception, le matin, par le Secrétaire Général. J'ai dit que c'était très bien, qu'il était très sympathique. Il m'a dit que nous avions eu de la chance, que le Secrétaire Général était très occupé et qu'il était très rare qu'il prenne son temps pour parler comme ça avec des invités. J'ai dit que c'était vraiment une grande chance et qu'il avait été très intéressant. Parfois un cahot de la voiture déséquilibrait le

⁷⁴⁵ Feuillet 367/499.

gros homme et il avait posé sa main sur le dossier de mon siège. Je pouvais sentir son souffle sur mon cou [...] On ne voyait aucune lumière⁷⁴⁶

Le passage est dominé par les passés composés (rétrospection du discours), les temps du passé « imparfaits/plus-que-parfaits » sont régis par le discours indirect et le commentaire.

Le sous-fragment s'insère dans un fragment typographique plus vaste qui correspondrait à « Au contraire de grande ville d'Europe...

26)- fin de l'énumération / **Taxi – Gros interprète/** ».

Au contraire des grandes villes d'Europe (Londres, Berlin, Paris...) qui, pour ainsi dire, se déchiquettent sur leur pourtour, s'effilochent, semblent éparpiller à leur périphérie des banlieues de moins en moins denses [...]

(Par exemple, à partir de la gare de l'Est, noté successivement :

Hangars – Gare de marchandises – Multitudes de voies

Entrepôts – HLM

Poste d'aiguillage

[...]

De nouveau pavillons, jardinets, vergers

Voies qui s'entrecroisent (pont)

se dédoublent

se rejoignent

Plan incliné, remblai s'élevant, masquant

Machines (bulldozers) peintes en jaune

Wagons de marchandises roses

[...]

Terre labourée (sous la pluie les versants des sillons

lissés par le soc luisants bleus (marne ?)

Puis plus rien que la campagne : champs, haies, boqueteaux, etc.)

... Moscou se termine brusquement. En me retournant, je

⁷⁴⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 50-52. La Pléiade, tome 1, p. 936-937.

pouvais voir s'éloigner les lumières des hauts immeubles
neufs qui la ceinturent. Comme une muraille. En tant que
chauffeur d'une voiture officielle, celui-là ne semblait
connaître qu'une seule sorte de conduite : le pied au plancher et
[...] ⁷⁴⁷

Nous avons juste reproduit le début du sous fragment « Taxi – Le gros interprète » à partir de « Moscou se termine » qui en constitue l'introduction à la fin de notre citation. Le début de celle-ci, sans focalisateur identifiable, est largement construit sur le présent de l'indicatif avec alternance de quelques participes présents qui introduisent la longue énumération majoritairement averbale avec quelques présents et participes présents qui rappellent la temporalité qui l'a introduite. Le lien entre cette énumération et le « gros interprète » – focalisé à partir du « je » personnage narrateur et les occupants du taxi – se fait sur le mélange des temporalités qui constitue l'ensemble du fragment : « se termine » et « me retournant », au présent et participe présent rappellent la première partie du fragment typographique, « pouvais » annonce les nombreux imparfaits qui vont s'inscrire dans sa seconde partie. La transition verbotemporelle permet, comme nous l'avons souvent remarqué supra, d'établir la suture entre les deux parties du fragment typographique différemment focalisées ⁷⁴⁸.

Le long fragment typographique que nous venons de citer qui s'étend de la page 49 au début de la page 52 :

Au contraire des grandes ville d'Europe [...] Il voulait savoir si celui-ci publierait une traduction de leur grand écrivain, celui qui avait présidé à ces quatre jours d'interminables discours que personne n'écoutait. Il a insisté. Il m'a dit que le dernier livre du grand écrivain était très intéressant, que c'était un long dialogue entre le Christ et Pilate. Je ne sais plus ce que j'ai bredouillé. Je me suis dépêché de demander si l'aéroport était encore loin. On ne voyait absolument aucune lumière. ⁷⁴⁹

précède un court fragment typographique de quatre lignes inséré entre parenthèses :

⁷⁴⁷ *Le Jardin des Plantes.*, Minuit, p. 49-51. La Pléiade, tome 1, p. 935-936.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 50. La Pléiade, tome 1, p. 936.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 49-52. La Pléiade, tome 1, p. 935-937.

(Voix pâteuse. Elixir, petite fiole, je me rappelais comment il avait refermé ma main dessus et l'avait comme ça pendant un moment, serrée. Comme sur un petit oiseau qui aurait pu s'envoler. Précieux)⁷⁵⁰

On voit bien que ce fragment typographique par son contenu sémantique se rattache à la seconde partie du fragment précédent correspondant au « gros interprète » et que sa temporalité est calquée à l'identique de celle qui la précède : mêmes imparfaits/plus-que-parfaits avec de plus une forme de conditionnel « aurait » qui sonne comme un rappel du « publierait » situé sept lignes avant la fin du fragment typographique précédent tout en partageant avec ce dernier une même identité de point de vue avec focalisateur inférable.

Si on s'intéresse à présent à la récurrence des temporalités, on peut suivre en relevant la composante verbotemporelle de chaque ensemble fragmentaire, son éventuelle périodicité entre les pages 11 et 52⁷⁵¹.

On lira tout d'abord la page sur lequel le fragment typographique est reproduit (Editions de Minuit), ou les pages s'il y a chevauchement sur plusieurs pages, le résumé correspondant au « page à page » du 8 mai 1996, ou en absence de résumé une indication permettant d'en indiquer la teneur, le numéro du fragment typographique en fonction de sa position, les temps verbaux qui le composent.

P. 11	Frounzé	1 – Ppr
		2 – imp PQP
	à cheval sur pages 11 et 12	3 – imp Ppr
	Miller	4 – Ps Pc Pr
P. 12	Frounzé	5 – PQP
P. 12-13	Arrivée à Frounzé	6 – Ppr Pc Imp PQP
P. 12		7 – imp
		8 – Averbale

⁷⁵⁰ *Ibid.*, Minuit, p. 52. La Pléiade, tome 1, p. 937.

⁷⁵¹ *Ibid.*, La Pléiade, tome 1, p. 907-938.

P. 13		9– Pc
	Aïtmatov	10 – PqP
		11 – Cond passé
		12 – imp PQP futur simple Pr , subj pr,cond pr.
P. 14		13 – 1 Ppr
		14 – PQP Imp, Ps
		15– 1 PQP
		15bis – un participe passé ⁷⁵²
		16 – Ppr PQP Ps
A cheval sur p.14-15	Brosse à dents	17 – Ppr Pc Pr imp pr
	Torrent	18 – Ppr
P. 15		19– Ppr
	Réveil à New Delhi	20 – Ppr Pr Imp
		21 – Ps, 1 Pr
P. 15 et 16	salle de bains, 12h :	22 – Pc Ppr Imp
P.16	Interprète flic	23 – Imp Ps Ppr Pr
		24 – Imp
A cheval entre p.16 et 17		25 – PQP Ppr pr
P.17	Berlin Est	26 – Imp Ps Ppr Imp
A cheval sur p. 17 et 18	Gorbatchev pornographie :	27 – Pc imp
	Les deux interprètes	28 – Pc Impératif pr, Imp PQP
P. 18	Le torrent	29 – Pc Ppr Imp
A cheval sur p. 18-19	verre à dents	30 – Imp Pc
P. 19	dieu Karnac	31 – Imp Ppr
A cheval sur p. 19-20	Novelli	32 – Ps
P. 20	Baignoire eau ondulante	33 – Imp Ppr
	Eau ondulante	34 – Ppr
P. 20	titres peintures Novelli	35 – averbal Ps
P.21	Verge d’Aaron	36 – Ppr Ps
P. 21	Autres titres	37 – averbal
A cheval 21-22 :	Côte pavée feu d’artifice	38 – Ppr Imp Ps Pc
P.21	Lâchant bombes fientes jaune caca	39– Imp ppr
P. 22	Maintenant à la fin	40 – Ps
P. 22-23	La jument	41 – Imp pr Ppr Ps
P. 23	Entré dans la baignoire	42 – Ps Imp Ppr Pc

⁷⁵² On peut considérer ce fragment comme solidaire du précédent malgré le saut de ligne, aussi nous l’en distinguons par l’ajout du « bis » au chiffre antérieur.

- P. 23-24-25 Description peinture Novelli seins phallus : 43 – Ps Pr Ppr Pc (typographie : marge oblique diminuant)
- Jument grotesque 44 – Pr Pc condit passé Ppr Pr Imp Ps (marge oblique augmentant).
- P. 26 Brodski Bouquet 45 – Ppr Ps Imp
- P. 26-27 Peinture Novelli II PIU BEL 46 – Imp
- P. 27 peinture Novelli AAAA 47 – Ppr IMP
- Peinture Novelli 48 – Pr
- P. 27-28 UNA DELLA SALE DEL MUSEO : 49 –Averbal (langue étrangère)
- P. 28 Le petit bois ça grouille de Chleus ombre des arbres : 50 – Ppr PQP IMP Pc Condit Pr
- P. 29-30 Hôtel Colon Enterrement 51 – Ppr Pr Imp Pc
- Statue 52 – Imp Ppr
- P. 30-31-32-33 eau baignoire vert Nil Apéritif au bord du Nil Dieu fécondant : 53– Ppr Imp Pc Pr Ps
- P. 32 Titubants 54 – Ppr.
- P. 33 Censure Erasme Salamanque 55 – Pr Pc
- P. 33-34 Fin feu d’artifice 56 – Imp Pc, Condit pr, futur simple
- P. 34-35 Grêle de balles, Fabrice, Sartoris : 57 – Pr Ppr Imp Pc, Condit pr.
- P. 36 Kinephotographies 58 – Pr Imp Ppr
- P. 36-37 EXCOMUNIO 59 – Pr langue étrangère (espagnol)
- P. 37-38 Communion. Otite. Docteur. Calice : 60 – Imp Pr Pc Condit pr.
- P. 38-39-40. Quant à savoir. Café près du tribunal : 61 – Imp Pr, Condit pr.
- P.40-41 4X100 62 – Pr Imp Ppr Ps Condit passé.
- P. 41 Cavalier au visage ensanglanté : 63 – Imp Pr Ppr Futur simple
- P. 42 Se baignant nue lac 64 – Imp Ppr
- P.42-43 on est rentré là, Qu’ est-ce que vous foutez encore là ? :65– Pc Ppr Imp Cond pr Pr
- P. 43 Au plus fort de cet examen de conscience : 66 – Ps
- P. 44 Note de Stendhal en marge manuscrit : 67 – Pr Imp
- Sauf la pornographie 68 – Averbale
- Souk à Jérusalem. Drapeaux barbouillés :69 - Ppr Pr Imp
- P. 45-46-47-48-49 Berti (à l’hôtel)- Berti marche avenue de la gare A Sète. Les deux cargos
- Le commandant de la « Carmen » :70 – Pr Pc Imp Ps Ppr (cond pr p.48)
- P. 49-50 -Au contraire des grandes villes d’Europe...fin de l’énumération : 71 – Pr Ppr
- P. 50-51-52 Taxi – Gros interprète 72 – Pr Ppr Imp Pc (1 cond pr)
- P. 52 Gros interprète 73 – Imp (1 cond pr)**
- P. 52-53 Kazakhstan vu d’avion 74 – Pr Ppr

On peut relever une certaine régularité dans la disposition des temporalités des fragments typographiques entre la page 12 et 53, on retrouve des fragments ne

présentant que des formes en « ant » en position 1, 13, 18, 19, 34, 54, présentant deux formes conjointement avec « ant » et Imparfait/plus-que-parfait en position 3, 25, 31, 33, 39, 47, 52, 64. Les fragments ne présentant que des formes en « ant » ont en commun d'appartenir à la thématique, « Frounzé, l'invitation » ou « salles de bains », thème qui lui est étroitement lié, on peut aussi remarquer une certaine périodicité dans le retour de la temporalité : douze fragments séparent le premier du treizième, cinq le treizième du dix-huitième. Si on considère que les dix-huitième et dix-neuvième sont solidaires, l'écart qui les sépare du trente quatrième est de quinze fragments, long écart comme celui qui sépare ce dernier du cinquante quatrième, vingt fragments. Des écarts longs entre douze et vingt fragments et un bref autour de la moitié semblent témoigner d'une certaine périodicité dans le retour des formes temporelles uniques en « ant » dans la composition du premier tiers de la première partie du *Jardin des Plantes*. Si on redouble cette série avec celle des fragments présentant les deux formes sécantes (participe présent et Imparfait/plus-que-parfait), on trouve une forte fréquence de celles-ci d'autant qu'elles permettent d'établir le lien formel entre la thématique sexuelle – celle induite par les salles de bain qui accompagnent l'invité pendant son séjour en URSS – et le forum de Frounzé en position 1, 3, 13, 18, 19, 25, 31, 33, 34, 39, 47, 52, 64.

Participe présent et Imparfait/plus-que-parfait, formes sécantes en l'absence de toute autre, jalonnent la composition textuelle, facilitant la liaison formelle entre les ensembles fragmentaires. A ces fragments, nous pouvons associer ceux ne présentant que des formes de présent de l'indicatif, temps non borné, et ceux ne présentant que des formes de présent de l'indicatif associé au participe présent.

Soit, les fragments 48 et 55, 59 pour les premiers et 71, 74 pour les seconds.

Cette série associée aux précédentes permet d'en reconstituer une nouvelle : 1, 3, 13, 18, 19, 25, 31, 33, 34, 39, 47, 48, 52, 55, 64, 71, 73. Afin d'être complet, on rajoutera les fragments uniquement composés d'imparfait/plus-que-parfait : 5, 7, 24, 46. Ce qui nous donne une importante série fragmentaire : 1, 3, 5, 7, 13, 18, 19, 24, 25, 31, 33, 34, 39, 46, 47, 48, 52, 55, 64, 71, 74.

On voit ainsi la forte fréquence – vingt et un sur soixante-treize – de fragments à temporalité sécante unique voire associée en binôme à une autre dans le roman.

En regard, on opposera ceux ne présentant que des formes de passé simple, les fragments 21, 32, 35, 40, 66, ceux ne présentant que des formes de passé composé, le fragment 9, nettement moins nombreux que ceux présentant les formes uniques précitées. On ajoutera en opposition aux premières séries les fragments où les passés simples sont plus nombreux que les autres formes : le 4 avec 4 passés simples, 1 participe présent, 2 passés composés et 2 présents, le 21 avec 4 passés simples, 1 présent. On voit bien que les formes non sécantes sont peu nombreuses. Ne pouvant en rien soutenir la cohérence d'un récit, elles ne peuvent de ce fait jouer ce rôle dans le roman. Au centre de quelques rares fragments ayant acquis leur autonomie, ces formes entrent dans le jeu compositionnel en présentant une structure temporelle qui s'oppose à celle des fragments qui les entourent, elles participent de même à la périodicité recherchée par l'écrivain. Ces fragments – qui surgissent tels des plants isolés dans le paysage du jardin des Plantes, pour reprendre la métaphore compositionnelle du titre du roman ou des toiles miniatures de la salle d'exposition métaphorisée par l'avant-texte – répondent eux-mêmes à une nécessité formelle de retour périodique sur les pages du roman. On les trouve selon une certaine périodicité en position 4, 9, 21, 32, 35, 40, 66. Rares fragments mais néanmoins présents, ils contrastent fortement avec les autres fragments au sein des pages 11, 12, 13, 15, 19, 20, 22, 43 de la version imprimée. Fréquents au début du roman, ces fragments se feront de plus en plus rares – le suivant apparaît page 60 – surgissant comme des rappels d'une temporalité non sécante contrastive.

On a relevé, au sujet du sous-fragment 71 et du fragment 74, la conjonction des présents de l'indicatif avec les participes présents. La disposition de ces deux ensembles textuels présentant ces deux seules formes a été certainement recherchée par l'auteur. Les deux ensembles fragmentaires « villes d'Europe énumération » et « Kazakhstan vu d'avion », permettent d'isoler les soixante-treizième et soixante-quatorzième « Taxi. Gros interprète » à dominante imparfait entre deux descriptions de paysage : urbain pour le premier, aérien pour le second. Le fort contraste entre la scène centrale et les deux descriptions qui l'enserrent est d'évidence en grande partie réalisé par la composante verbotemporelle des fragments. On peut remarquer que la conjonction présent, participe présent est souvent employée lors des descriptions, la récurrence de

celles-ci selon un principe de périodicité n'étant plus à prouver tant elles abondent dans les romans de Claude Simon. En témoigne la description de jardin de Salses, deux pages plus loin presque entièrement écrite au présent de l'indicatif, participe présent :

Le figuier a maintenant plus de deux mètres et ses feuilles rêches et râpeuses aux découpes sinueuses et largement échancrées mordent sur les tiges des roseaux. Celles-ci jaillissent légèrement en oblique, s'écartant du mur puis se redressant en courbes qui se balancent avec mollesse [...] En renversant la tête, on peut voir jaillir comme des flèches au-dessus des murs les hirondelles aux ailes noires et courbes pareilles à des poignards [...] Vers la fin du jour, assez haut volent des mouettes se dirigeant sans hâte [...] Lorsque leur vol change brusquement de direction, leur corps bascule et la lumière déclinante du soleil éclaire un bref instant leur ventre aux plumes lustrées, comme du métal, de l'argent.⁷⁵³

L'oblique, la courbe, la trajectoire induite par le changement de direction se conjuguent dans ce passage essentiellement descriptif à des formes temporelles qui permettent d'inscrire la plasticité du mouvement et des formes dans une temporalité qui lui permet de se déployer. L'absence de bornage du présent de l'indicatif combinée à un temps apte à exprimer l'étirement participent pleinement à l'écriture du mouvement et des formes qui l'accompagnent. On peut citer d'autres descriptions de la première partie du roman, telle celle du Jardin des Plantes, p. 61-62, la photographie de la chaîne panoramique des Alpes affichée, p. 64, la description du saloon à Colorado Springs ainsi que des Christs en bois sculpté dans le musée de cette même ville, p. 70, le vol des cerfs-volants à Calcutta, p. 90, l'aube qui se lève sur la Sibérie vue d'avion, p. 90-91, qui elles aussi sont construites sur la combinaison de ces mêmes temps verbaux et témoignent de leur récurrence tout en permettant de soutenir l'hypothèse de leur inscription selon un principe sériel dans la composition romanesque.

On peut mettre en relief d'autres systèmes d'opposition à travers l'emploi des formes verbales disposées suivant un principe de périodicité. Comme nous l'avons relevé supra, à propos de *La Route des Flandres*, l'emploi des formes de présent de

⁷⁵³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 54-55. La Pléiade, tome 1, p. 939-940.

l'indicatif relevant du discours rapporté, très fréquent dans le roman, est à distinguer et mettre en opposition aux présents de narration ou de vérité générale eux-mêmes très fréquents au sein des fragments textuels.

Ainsi au sein des pages 11 à 53 on peut relever une alternance d'emploi de formes de présent relevant d'énonciations différentes. Correspondent à des discours directs les présents des fragments 4, 12, 17, 21, 23, 28 (impératif), 38, 50, 57, 60, 65 ; à des présents de narration, de vérité générale ou de commentaire, les présents des fragments 20, 25, 41 (commentaire), 43, 44, 48, 51, 53, 55, 59, 61, 62, 63, 65 (commentaire), 67, 69, 70, 71, 72, 74. On peut remarquer que les présents de discours direct apparaissent presque exclusivement des autres présents dans un même fragment (à l'exception du 65), que les fragments les contenant représentent à peu près la moitié des emplois par rapport aux autres. Le discours direct, qui revient régulièrement dans l'agencement des fragments, présente avec les autres énonciations une alternance qui semble bien, comme les autres choix narratifs de l'écrivain, correspondre à un nécessaire retour obéissant à une composition périodique. Les temps verbaux y apportent leur touche spécifique par leur forme et le nécessaire cotexte qui les accompagne. Ces verbes au présent sont pour la plupart accompagnés de verbes introducteurs de discours au passé composé ou d'autres énoncés de discours direct aux mêmes temps donnant au fragment qui les contient une sonorité et une dynamique propre au discours qu'il met en scène.

On voit bien après les avoir étudiés que deux principes, sur le plan verbotemporel, organisent les énoncés dans le roman : contrastes, oppositions ou associations et similitudes selon une disposition en damier et nécessaire retour périodique des structures verbotemporelles. Ce nécessaire retour est régi par un principe de nécessité voulu par la morphologie du texte et n'est pas essentiellement régi par des raisons d'ordre narratif ou énonciatif comme c'est le cas dans le roman traditionnel. Si les lois de la narration sont encore présentes dans l'écriture simonienne, elles restent secondes au regard de celles qui s'y substituent. Les deux principes « contrastes, similitudes » et « retour périodique » participent à la composition en damier que nous avons commentée mais le dernier de ces principes laisse entrevoir une autre structure

compositionnelle sous-jacente à la première, que l'on pourrait qualifier de composition en réseaux.

4 - Une composition en réseaux

a - Du métatextuel au monde de l'envers

On a vu s'inscrire, dès les premiers feuillets, les principales thématiques qui vont se diffuser dans l'avant-texte au cours de son écriture, tant au cours des phases scénariques que rédactionnelles. De ces premiers feuillets, on peut faire ressortir une première catégorie de thèmes que l'on pourrait qualifier de métatextuels. A cette catégorie appartiennent les fragments relatifs à la peinture de Novelli, tant ceux qui la théorisent que ceux qui la décrivent. Les énoncés programmatiques qui ouvrent le manuscrit « Archivio per la memoria », « tableaux d'une exposition », fournissent les premiers termes inducteurs de la thématique. Parler de peinture revient à commenter la facture du texte en train de s'écrire, tant dans sa disposition que de son contenu. Il en est de même du « Jardin des Plantes » et des descriptions du jardin dans le roman, qui bien que de facture plus tardive, viendront commenter le geste de l'écrivain accomplissant ses assemblages.

Aux toiles, on ajoutera « le bain douche » qui a joué au tout début de la genèse le rôle de terme carrefour faisant la synthèse entre la thématique formelle et la thématique sensuelle, qui s'est inscrite dans l'avant-texte à sa suite, sur le premier feuillet.

Stendhal et Dostoïevski, qui s'inscrivent en creux au tout début du manuscrit, nous ramènent du sensuel au métatextuel, précurseurs dès l'avant-texte des autres écrivains souvent cités, tels Proust et Flaubert qui viendront à leur tour apporter leurs commentaires discrets sur la facture du roman. Thématique sensuelle et corps, nous amènent, par contiguïté, du plaisir à la souffrance de la maladie, maillons solidaires de cet « envers du monde » dans lequel viennent s'inscrire d'autres thématiques, telle la

guerre, aussi centrale dans le roman qu'elle l'est dans l'œuvre de Claude Simon. Ce thème, déjà présent dès l'évocation des deux colonels de *La Route des Flandres* en marge de la citation de Valéry sur le savoir-monter à cheval⁷⁵⁴, est développé par une ébauche de fragment inscrite sur le cinquième feuillet :

Il raconte cela dans un roman : la marche forcée à travers la Belgique (le premier des événements dévastateurs qui en huit jours annoncent l'anéantissement d'un escadron [...])⁷⁵⁵ ;

où « S. » évoque son ressenti lors de sa perception des premières bombes aux premiers jours de l'attaque allemande.

Le thème est à nouveau développé sur les feuillets suivants, (7 et 8), chevauchée de l'escadron à travers la campagne, traversée des villages avant l'attaque, bien que les épisodes ne se trouveront qu'à la page 80 de la version imprimée. Il faudra attendre le feuillet 32, en date du 3 juillet 1991, pour que soit rédigée l'ébauche d'un fragment relatif à la guerre d'Espagne emblématique de la thématique « révolution », évoquée supra p.342 à propos du feuillet 4 : « Guerre, coït, maladie (hôpitaux), guerre, révolution »⁷⁵⁶.

Son équipée en Espagne il s'est fait établir par un ami communiste une carte du Parti [...] Une discussion s'engage entre les deux hommes l'Américain rend sa carte à S. en lui disant qu'ici il n'aurait pas besoin de communistes et lui montre le train qui va partir pour la France⁷⁵⁷.

On retrouve ici un souvenir d'un épisode de la jeunesse de « S. » déjà raconté dans *Le Palace* où le narrateur porte un regard très critique sur son expérience révolutionnaire tant personnelle que collective, faite de désillusions et de déconvenues. De rares fragments concernant cette période seront conservés dans la version imprimée, parmi lesquels on peut citer celui des pages 29-30⁷⁵⁸, que l'on retrouve sur le « page à page » mentionné supra page 375 « Hôtel Colon Enterrement », qui narre l'enterrement à Barcelone d'un révolutionnaire assassiné par les franquistes tout en

⁷⁵⁴ Cf. supra, p. 324, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 71-72. La Pléiade, tome 1, p.951.

⁷⁵⁵ Feuillet 5/499, SMN, Ms 18.

⁷⁵⁶ Feuillet 4/499.

⁷⁵⁷ Feuillet 32/499 SMN, Ms 18, 3 juillet 1991.

⁷⁵⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 29-30. La Pléiade, tome 1, p.920-921.

renvoyant aux « Funérailles de Patrocle » du *Palace*⁷⁵⁹. Cet épisode est le seul se passant sur le sol espagnol, à l'exception de la page 346 du *Jardin des Plantes*⁷⁶⁰ qui relate le trajet de « S. » jusqu'à la frontière franco espagnole dans le cadre d'un fragment qui reprend le souvenirs de sa participation à la contrebande d'armes en faveur des anarchistes catalans. On ne retrouve dans le roman que la série de fragments qui reprennent cet épisode de contrebande se passant entre Sète, Narbonne, Perpignan et la frontière aux pages 45-49, 57-59, 73-75, 111-117, 148, 345-348, fragments qui ont pour trait commun de présenter un vaste ensemble de temps verbaux comprenant dans tous les cas au moins quatre formes différentes. Mais si on se souvient des notes du feuillet 4 :

La révolution : le monde (la société) sens dessus dessous, renversé (comme une femme tombant : la renverse ou plutôt dont on relèverait les jupes sur la tête (Goya + les quatre fers en l'air⁷⁶¹ ;

on comprend aisément que la révolution à laquelle fait référence Claude Simon peut par analogie rejoindre la thématique sexuelle présente tout au long du texte, ce qui permet d'expliquer sa forte présence dans le roman avec retours selon un principe de composition sérielle. Nous reproduisons ci-dessous l'ébauche de deux fragments disparus de la version imprimée qui mettent au jour la perception par le narrateur de l'avant-texte des anarchistes révolutionnaires, dont les agissements et l'attitude révèlent intolérance et comportement sectaire : traits communs partagés par tous ceux que Claude Simon ne cessera de critiquer tout au long de sa vie d'écrivain, y compris parmi ses condisciples.

En Espagne dans beaucoup de familles aisées

Lorsqu'à Barcelone les anarchistes eurent triomphé des généraux insurgés et pris le pouvoir, ils entreprirent des perquisitions systématiques dans les immeubles à la recherche de ces chapelles privées pour les détruire. Ils accomplirent cela méthodiquement, comme un travail, immeuble après immeuble comme s'ils avaient entrepris une désinfection de la ville. Ils sortirent pour la

⁷⁵⁹ Claude Simon, *Le Palace*, (1962), Gallimard, bibliothèque de la Pléiade tome 1, Paris, 2006, p.470-476.

⁷⁶⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 346. La Pléiade, tome 1, p.1155.

⁷⁶¹ Feuillet 4/499, SMN, Ms 18.

plupart de ces banlieues comme Sabadell qui ceinturent Barcelone d'une ceinture de constructions poussiéreuses au ciment brut ou de briques sans crépit.⁷⁶²

Et toujours à propos de ces mêmes anarchistes :

Il y avait aussi des maîtres d'école mais plus qu'un parti politique à proprement dire c'était une sorte de secte, de fraternité. Ils appelaient leur femme leur « compagnes » et ne votaient jamais aux élections. Ils venaient des quartiers misérables de la ville.⁷⁶³

Tolérance, libre arbitre, indépendance d'esprit, sentiment démocratique semblent bien ne pas habiter ceux que « S. » était venu soutenir. La dénonciation de l'obscurantisme qui accompagne le plus souvent les révolutions politiques, déjà effectuée à travers les fragments relatant les voyages en Union soviétique, aurait peut-être paru trop redondante si elle l'avait aussi été à propos du voyage en Espagne effectué au début de la guerre civile. Cette raison pourrait expliquer le choix de Claude Simon de n'avoir gardé que les fragments se référant à la contrebande d'armes qui aborde la question de manière plus indirecte et de plus n'a pas été déjà relatée dans le *Palace*. Tout en évitant l'écueil d'une possible redondance, Simon ménage ainsi une place à la thématique révolutionnaire programmée dès le feuillet 4. « L'envers du monde »⁷⁶⁴ auquel manquait ce maillon indispensable à sa composition voit de la sorte la « révolution » représentée. On pourrait rajouter à ce propos que les nombreuses références aux *Possédés* dans le roman sont aussi une façon indirecte de convoquer cette thématique, le regard critique porté par Dostoïevski envers ses personnages n'est pas sans rappeler celui que porte Claude Simon sur les révolutionnaires espagnols.

⁷⁶² Feuillet 34/499, SMN, Ms 18, 8 juillet 1991.

⁷⁶³ Feuillet 35/499, SMN, Ms 18, 9 juillet 1991.

⁷⁶⁴ Cf. supra, p. 340, Feuillet 4/499, SMN, Ms18.

b - « L'endroit » du monde simonien

b1 - Un point de vue surplombant

Les thématiques de « l'envers du monde » appellent celles qui révèlent son endroit dans la composition romanesque. Aussi, celle du « voyage », présente dès les premiers feuillets de l'avant-texte et récurrente tout au long du processus d'écriture, nous semble en être la plus représentative. On se rappelle la mention « listes d'hôtels, (n° de chambres) »⁷⁶⁵ sur le premier sous-plan du manuscrit ainsi que les premières notes relatives au fragment « C'était l'Inde » sur le même troisième feuillet. Si la mention des chambres peut tout autant renvoyer au thème de la sensualité qu'à celui du « voyage », les notes concernant l'Inde correspondent essentiellement à ce dernier thème.

Une première ébauche de fragment relatant la visite de « S. » à l'empereur du Japon en compagnie de plusieurs autres prix Nobel en octobre 1989, reprise dans la version imprimée à la page 256⁷⁶⁶, suivra sur le manuscrit sur le feuillet 5 développant la thématique « voyage » au tout début de la rédaction du *Jardin des Plantes*.

Des fragments correspondant à cette thématique, on distinguera tout d'abord ceux qui appréhendent le monde en le surplombant. Nombreux sont les passages du roman où le regard du voyageur simonien embrasse la surface des choses vue d'en haut et plus particulièrement vue d'avion. On ne peut mieux opposer le regard porté sur l'envers du monde que par un regard le surplombant, aussi on ne s'étonne pas de trouver dans les systèmes d'opposition qui structurent la composition du roman des fragments descriptifs offrant plus que tout autres, une vision surplombante des choses. Leur écriture n'est pas intervenue au début de la genèse du texte et ils ne seront pas les premiers fragments renvoyant au voyage que le lecteur découvrira lors de la lecture du roman. Pourtant, ces fragments au point de vue si singulier ne laissent pas d'étonner le lecteur déjà déstabilisé par la disposition typographique du texte qu'il parcourt.

⁷⁶⁵ Cf. supra, p. 333.

⁷⁶⁶ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 256. La Pléiade, tome 1, p.1088.

Le premier fragment correspondant à une description vue d'avion est celui de la page 52 auquel nous avons fait référence « D'avion, le Kazakhstan offre à perte de vue une surface ocre [...] aucun vent ne les entraîne », second fragment présentant une alternance de présents, participes présents, il initie une série d'autres vues aériennes aux mêmes temps, la vue de la Sibérie, p. 90-91 « L'aube se lève sur la Sibérie... bleuâtre », de la Hollande et de la Belgique, p. 154 « Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique ... un nuage voilant ? », de l'Amérique, p. 206 « Après une dernière escale à San Juan [...] elles semblent autant de coulées de métal en fusion crevant la surface ténébreuse de la terre, insolites, comme des bouillonnements de lave, de passion et de violence. », une vision des nuées, p. 221 « Dans le noir on commence peu à peu à distinguer[...]de quelque planète gazeuse, de quelque astre mort, hors du temps, inhabité et glacé », du Japon, p. 305 « Aux yeux du voyageur dont l'avion approche du Japon en venant d'Anchorage [...] l'épais tapis de la forêt vierge » et enfin Chypre et Abou Dhabi, première partie du fragment typographique au seul présent de l'indicatif, p. 308 « Après l'escale d'Athènes [...] expositions coloniales ». Seule la vue aérienne de la frontière Sino soviétique, p. 65-67, sera décrite à l'imparfait/plus-que-parfait, participe présent, présent de l'indicatif « Aucun nom [...] c'était la Chine ». Au critère verbotemporel on peut ajouter celui du point de vue impressionniste phénoméniste qui correspond, comme nous l'avons mentionné supra, p.158-159, aux descriptions animées de l'objet perçu, où l'impression laissée par la perception du paysage permet de présupposer la présence d'un narrateur focalisateur, ce sera le cas pour les descriptions citées supra, de celles des pages 52, 90, 206. Les autres fragments précités mentionnent un « on », qui comme nous le relevions⁷⁶⁷, fait embrayer le point de vue sur le narrateur par marquage explicite indirect, seul celui de la page 66 à l'imparfait commençant par un point de vue impressionniste s'avère correspondre au point de vue des personnages de l'invité et de l'interprète après mention de ce dernier « le chef interprète dit que c'était la Chine », en fin de fragment. Le point de vue narratif par embrayage implicite ou explicite indirect caractérise donc cette série de fragments, de même que la temporalité présent de l'indicatif, participe présent pour six d'entre eux. On voit bien, à partir de ces constats, que des caractéristiques formelles communes

⁷⁶⁷ Cf. supra, p. 151.

permettent d'établir des séries au-delà des « thèmes » ou « personnages » qui sont les seules séries clairement revendiquées par l'auteur pour composer son texte.

On peut relever d'autres vues surplombantes avec mention ou non du focalisateur, qui ne correspondent pas à des vues d'avion mais qui situent le focalisateur de façon explicite ou implicite en un point élevé d'où la description peut être focalisée, telle cette description de New York que par inférence le lecteur rattachera à un focalisateur percevant la scène du haut d'un gratte-ciel :

D'en haut, l'œil découvre la scintillante débauche de lumières s'étendant jusqu'à l'horizon et où le rectangle de Central Park dessine un îlot de ténèbres aux contours géométriques, insolite, dépeuplé. Une brume d'un bleu pastel délicat stagne, accumulée au fond des vertigineuses tranchées qui s'ouvrent entre les parois verticales des hautes façades [...] Comme si, par intervalles, l'étréscillant et orgueilleux amoncellement de cubes et de tours agonisait sans fin dans une sorte de diamantine apothéose, relançait de moment en moment vers le ciel opaque de longs signaux d'alarme, d'angoisse⁷⁶⁸.

A l'instar des premières descriptions à vision surplombante, vues d'avion, on peut parler ici de point de vue impressionniste, phénoméniste rattachable par embrayage implicite au narrateur. De plus, on observe que la première partie du fragment est écrite au présent/participe présent, comme la majorité des fragments surplombants. Seule la dernière partie du fragment dans les tours comparatifs use de l'imparfait, laissant ce qui se rattacherait à une perception directe du monde et des choses, le présent de l'indicatif en alternance avec le partici-pe présent l'énoncer. Page 264, on trouve une description de Central Park vu d'un dix-huitième étage, on a cette fois-ci un marquage explicite indirect d'embrayage à partir du narrateur « du dix-huitième étage on ne peut entendre le bruit qu'elles font en redémarrant » avec le pronom personnel indéfini sujet d'un verbe de perception auditive qui renseigne de manière indirecte le lecteur sur l'origine de la focalisation, la description est à nouveau écrite au présent de l'indicatif/participe présent.

⁷⁶⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.225. La Pléiade, tome 1, p.1066.

Un autre fragment présente une vision similaire, p. 56, vision surplombante du trentième étage d'un gratte-ciel, d'un incendie qui se détache du panorama de la ville de Chicago. Ce fragment qui est écrit au passé composé et à l'imparfait est narré à la première personne, tout en désignant de manière explicite l'origine de la focalisation : « j'ai pu voir au loin dans le crépuscule qui tombait s'élever un brasier ». Ici, on ne retrouve ni le marquage implicite du point de vue, ni la temporalité qui semble la plupart du temps l'accompagner.

Une série construite sur une identité de point de vue surplombant semble bien s'être constituée avec une temporalité dominante qui lui est propre et à dessein à même d'entrer dans une distribution macrostructurelle périodique. Temporalité et point de vue semblent bien une nouvelle fois s'inscrire dans des réseaux et des séries structurant la composition romanesque de Claude Simon.

b2 - La thématique du voyage : un voyageur focalisateur à l'origine des autres visions

Les nombreux autres fragments qui reprennent la thématique du voyage nécessitent à l'instar des précédents d'être examinés afin de déterminer s'ils constituent d'autres séries dans le roman. Quand il n'est pas à l'origine d'une vision surplombante, le narrateur des autres fragments n'en reflète pas moins la vision d'un voyageur. Repris le plus souvent par « S. » ou les pronoms de première ou de troisième personne, il est la plupart du temps invité de colloques, de conférences dans les universités, ou de rencontres au titre de récent prix Nobel de littérature. Mais, ce qui caractérise avant tout ce narrateur, voire personnage narrateur quand il est nommé ou désigné, c'est qu'il est avant tout dans ces fragments, foyer de focalisation et pourrait au titre de ce seul critère constituer une série dans le roman.

On peut chercher à nouveau à classer ces fragments en vue de constituer des séries, des réseaux, suivant d'autres critères communs. On les classera tout en y associant l'ensemble des temps employés dans le cadre dans lequel ils s'inscrivent.

Un premier classement pourrait être opéré suivant la nature de la description : tout d'abord celle présentant des ruines :

p.17⁷⁶⁹, Berlin Est ruines de la guerre en arrière fond : fragment dans lequel on trouve des formes d'imparfait, de passé simple, de participe présent. Point de vue impressionniste puis narration à la 3^e personne et absence de verbe de perception, focalisation par embrayage implicite sur le narrateur.

p. 162⁷⁷⁰, Berlin Est : présent, imparfait, passé composé, participe présent. Même scène développée au présent, absence de verbe de perception, narration à la 3^e personne, focalisation par embrayage implicite sur le narrateur.

p.69⁷⁷¹, Ghost cities : passé simple, présent, passé composé, imparfait, participe présent ; « on » embrayage explicite indirect sur le narrateur⁷⁷².

p. 70⁷⁷³, Colorado springs : présent, participe présent, 1 futur simple ; 3^e personne, « on » embrayage explicite indirect sur le narrateur, puis Christ d'Holbein, focalisation par embrayage implicite sur le narrateur.

p.362⁷⁷⁴, Egypte ruines Medinet Abou : présent, passé composé, imparfait ; embrayage implicite sur le narrateur et « on », embrayage explicite indirect sur le narrateur.

On peut remarquer que comme pour la série au point de vue surplombant, à l'exception du fragment de la page 17 « Berlin Est[...] », l'alternance présent, participe présent domine la composition verbotemporelle de ces fragments. On retrouve donc une dominante verbotemporelle commune à la série car on peut d'ailleurs considérer que le fragment de la page 162 qui s'étend jusqu'à la page 164 développe sur cinquante

⁷⁶⁹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.17. La Pléiade, tome 1, p.911-912.

⁷⁷⁰ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.162. La Pléiade, tome 1, p.1019.

⁷⁷¹ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.69. La Pléiade, tome 1, p.949-950.

⁷⁷² Cf. supra, p. 151.

⁷⁷³ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p.70. La Pléiade, tome 1, p.951.

⁷⁷⁴ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 362. La Pléiade, tome 1, p.1166-1167.

et une lignes celui de la page 17, qui en est la réplique raccourcie sur l'équivalent d'une dizaine de lignes au début du roman.

Ces deux fragments regroupés, s'ils n'en constituaient qu'un, partageraient à l'instar des autres représentants de la série « ruines » une même forte dominante verbotemporelle. On observe en outre que dans cette série, l'embrayage sur le focalisateur narrateur se fait soit de manière indirecte à partir de l'indéfini « on », sujet d'un verbe de perception, soit en l'absence de verbe de perception de façon implicite. Une nouvelle série partageant des traits formels et thématiques communs semble s'être constituée.

Examinons d'autres classements possibles avec la prise en compte des temps verbaux et de la nature du point de vue : impressionniste, focalisateur explicite, implicite, explicite indirect "on" et suivant les continents auxquels ils se rattachent.

On indiquera en premier lieu le thème principal du fragment suivi des temps verbaux employés, de la voix narrative dominante et du point de vue suivant la nature du focalisateur.

1ère PARTIE du roman

P. 14, Torrent : participe présent ; « nom sur le bout de la langue » ; sujet de conscience absence de verbe de perception, focalisation par embrayage implicite.

p. 15, Pamir : présent, participe présent, imparfait ; « je », « me rappelant », focalisation sur le narrateur

p. 17, Berlin Est ruines de la guerre en arrière fond : fragment dans lequel on trouve des formes d'imparfait, de passé simple, de participe présent. Point de vue impressionniste puis narration à la 3^e personne, absence de verbe de perception, focalisation par embrayage implicite sur le narrateur.

p. 18, Torrent : passé composé, imparfait, participe présent ; « je » sujet d'un verbe de perception.

p. 19, Karnac : imparfait, participe présent ; interrogation du narrateur qui ramène au sujet de conscience.

- p. 26, Stockholm feu d'artifice : participe présent, imparfait, passé simple ; « je », absence de verbe de perception. Point de vue impressionniste puis embrayage sur le narrateur.
- p. 31, Louxor : Timbre : imparfait, participe présent ; point de vue impressionniste. Vision directe : présent, imparfait, participe présent : « nous », « on » sujet de entendre.
- p. 33, Stockholm feu d'artifice : passé composé, imparfait, conditionnel présent, futur simple ; « on voyait ».
- p. 44, Jérusalem : participe présent, présent, imparfait ; « on pouvait distinguer ».
- p. 49, Villes d'Europe : présent, participe présent ; point de vue impressionniste.
- p. 50, Moscou interprète : imparfait, participe présent, présent, passé composé ; « je pouvais voir ».
- p. 56, Chicago 30^e étage d'un gratte-ciel : participe présent, passé composé, imparfait ; « j'ai pu voir ».
- p. 57, Illinois : passé composé, imparfait, présent, participe présent, passé simple ; « on voit parfois des fermes ».
- p. 62, Dîner à Madras : présent, participe présent ; invité et point de vue impressionniste.
- p. 68, Asie invité lac : passé simple, participe présent, imparfait, imparfait du subjonctif, présent ; « quoique l'on entendît ».
- p.69, Ghost cities : passé simple, présent, passé composé, imparfait, participe présent ; « on » embrayage explicite indirect sur le narrateur, « on peut encore voir ».
- p. 70, Colorado springs : présent, participe présent, 1 futur simple ; 3^e personne, « on », embrayage explicite indirect sur le narrateur ; Christ d'Holbein, focalisation par embrayage implicite sur le narrateur, point de vue impressionniste.
- p. 89, Calcutta Victoria : présent, imparfait, cerfs-volants : présent participe présent ; « elle ne voit pas », négation du personnage, embrayage implicite sur le narrateur.
- p. 92, traversée Oural Trotsky : présent, imparfait, passé simple, participe présent ; Trotsky témoignage, « je » sujet de verbe de perception.
- p. 121, mouettes qui volaient, Rome, Russie : imparfait, début impressionniste puis « il, chez lui », embrayage implicite sur le narrateur.
- p. 125, école de danse Madras : présent, passé composé ; point de vue impressionniste.

p. 127, danse salon de danse : présent ; embrayage implicite sur le narrateur, point de vue impressionniste.

p. 131, Inde vache sacrée : plus-que-parfait, conditionnel passé, passé simple, imparfait ; bordel indien, bûcher Ganges ; « je sentis » contre ma poitrine, embrayage sur le narrateur.

p. 134-135, Caire bazar rue : imparfait, participe présent, passé simple ; « je » où me traîne mon guide absence de verbe de perception, point de vue impressionniste, puis « me rappelant ».

p. 149, oiseaux Inde : imparfait ; « je », « j'imaginai », embrayage sur le narrateur.

p. 150, Gange : imparfait, présent, participe présent, passé composé ; « on nous a promenés », « je » + invités « on pouvait voir ».

2^{ème} partie

p. 162, Berlin Est : présent, imparfait, passé composé. Même scène développée au présent début impressionniste des fenêtres de l'hôtel où « S. » est descendu, absence de verbe de perception, narration à la 3^e pers focalisation par embrayage implicite sur le narrateur.

p. 182, Bosphore : présent, participe présent, perception impressionniste, p. 184, « on peut voir dans les palais de Topkapi » embrayage explicite indirect sur le narrateur.

3^{ème} partie

p. 251, C'était l'Inde : passé simple, imparfait, participe présent ; « ils la virent », « il la regarda ». Embrayage sur « ils » puis sur le narrateur.

p. 256-257, Empereur du Japon : présent, participe présent ; « on voit », « S. », embrayage explicite indirect puis implicite.

p. 258, cartes postales Kyoto : participe présent, plus-que-parfait, passé simple, présent ; perçu d'abord par rédactrice de la lettre puis par « S. » récepteur, absence de verbe de perception, embrayage par inférence sur la mère puis sur « il ».

p. 264, Central Park vu du 18^{ème} étage : présent ; « du 18^{ème} étage on ne peut entendre », point de vue surplombant, embrayage explicite indirect sur le narrateur.

- p. 284, New York sortie de terre : présent ; point de vue impressionniste.
- p. 284-287, Saint Pétersbourg : présent, musée de l'Ermitage, point de vue impressionniste, hôtel Astoria, tableau isba, chambre qu'occupe S. : forte dominante présent, quelques participes présents, Ermitage : un seul imparfait, p. 287, aéroport. Absence de verbe de perception.
- p. 292, route des Indes : imparfait, participe présent ; point de vue impressionniste.
- p. 297, Serbie : présent passé composé ; « S. » veut prendre une photographie, embrayage implicite sur « S. ».
- p. 298, Dallas : présent, imparfait ; « il est invité le professeur tient à lui faire visiter la ville » embrayage implicite sur le narrateur.
- p. 301-302, Austin Texas : présent, passé composé ; quelques mois avant l'arrivée de « S. » « on peut encore voir », embrayage implicite puis explicite indirect sur le narrateur.
- p. 303-304, Las Vegas : présent ; « tout le monde a pu voir », puis « S. pose sur le tapis », embrayage indirect sur « tout le monde » puis implicite sur « S. ».

4^{ème} partie

- p. 358, Göteborg : présent, passé composé ; point de vue impressionniste puis implicite sur « S. », une pluie continue cloue « S. » dans la chambre d'hôtel.
- p. 362, Egypte ruine Medinet Abou : présent, imparfait, passé composé ; embrayage implicite sur le narrateur et « on » embrayage explicite indirect sur le narrateur.

On peut constater que les deux premiers fragments rédigés de la série dans l'avant-texte (c'était l'Inde, l'empereur du Japon) se retrouvent dans la troisième partie de la version imprimée et donc que s'ils n'avaient pas encore trouvé leur place dans le dispositif du roman, la thématique « voyage » dont ils étaient porteurs ainsi que les micro séries « l'Inde », « Asie », étaient scénarisées dès les premiers feuillets du manuscrit. On peut aussi noter une nette focalisation sur le narrateur personnage et la présence de descriptions impressionnistes, comme à l'occasion des visions vues d'avion. La plupart du temps, ces descriptions embrayent au cours des fragments par marquage implicite sur le narrateur. On remarque en outre que la présence du focalisateur est le

plus souvent marquée à travers les mentions de « S. », de l'invité, des autres invités, l'emploi de la première et de la troisième personne, de l'indéfini. Pour autant, il ne semble pas correspondre à ces fragments de temporalité particulière sinon qu'elles reviennent régulièrement inscrites suivant un principe de périodicité, distribuées indistinctement sur des fragments référant à des voyages sur un des quatre continents, sans qu'une temporalité puisse correspondre plus particulièrement à l'un d'entre eux.

S'il y a bien des micro séries qui se constituent, l'Inde, les villes d'Europe, d'Amérique, d'Asie, l'Égypte, les ruines, on peut aussi constituer celles où présent de l'indicatif/participe présent ou présent de l'indicatif/passé composé se recourent, de même qu'on peut constituer une série « voyage » où l'imparfait est le temps verbal dominant avec ou sans alternance de présent de l'indicatif ou de passé simple. L'identité de focalisateur ou de composantes du « PDV » pourraient aussi constituer des points communs de nature à constituer des micro-séries formelles homogènes.

On le voit à nouveau, pour la constitution de séries, la composante thématique se redouble de composantes formelles qui elles-mêmes sont en mesure d'en constituer à partir de leurs propres critères. La composante formelle, toujours présente, est génératrice de ses propres réseaux qui sont tout autant inscrits dans la genèse du texte .

Nous avons vu que le monde de l'envers était théorisé dans la note à caractère métatextuel du feuillet 4, au même titre on peut considérer qu'en opposition se tisse un autre réseau puisque nous avons été en mesure d'établir des séries qui lui sont propres. On a vu que des notes ou ébauches de fragments concernant l'endroit du monde et les voyages avaient été rédigés dès le début de la genèse du *Jardin des Plantes* puisque dès le premier feuillet, on trouve une note relative au retour de Moscou à Helsinki le 22 avril 1986⁷⁷⁵ et dès le feuillet 3, la première écriture du fragment « C'était L'Inde ».

Le premier plan de l'ensemble du roman en date du 31 août 93 rédigé sur le feuillet 319, fait état de fragments concernant ce réseau inscrits dans les premières positions :

⁷⁷⁵ Cf, supra p. 317.

Fiction

Les plates bandes – les arbres taillés (mur) au Jardin

Ecole de musique dans Madras

Troisième description du Poussin

Caillois et Vitez – césure (hôtel du Parc à Calcutta)⁷⁷⁶

On y retrouve la description de l'école de musique (et de danse) de Madras de la page 125 du roman en seconde position sur ce premier plan, juste après le fragment à caractère métatextuel de la description du Jardin des Plantes, suivie de la « description du Poussin », peintre qui inspire toujours des développements partageant ce même caractère à l'auteur, nous allons le voir infra p. 409. Cet encadrement montre l'importance du réseau « voyage » lors de sa conception. On peut noter qu'on le retrouve en quatrième position avec la référence à l'hôtel de Calcutta puis en quinzième et seizième position avec :

« La Sibérie vue d'avion » et « Les lumières de la Floride la nuit (creuset incandescent) (on leur dit que Kennedy aéroport était encombré, attente à la Jamaïque. Noir indolent faisant le plein de Kérosène. »⁷⁷⁷

Si ces fragments ont été déplacés dans la version définitive, puisque « l'école de musique de Madras » figure à la page 125 de la version imprimée aux Editions de Minuit⁷⁷⁸, ces fragments sont toujours placés suivant un ordre qui les place selon une régularité périodique déjà scénarisée lors de sa genèse. « Frounze », qui ouvre le roman dans sa version finale et prendra la place de « l'école de musique de Madras », appartient à la fois à la série métatextuelle et à la série voyage, on comprend en quoi cette série de fragments pouvait aisément se substituer aux deux fragments initiaux « Le Jardin des Plantes » et « école de musique de Madras » qui recouvraient séparément ces deux thématiques.

⁷⁷⁶ Feuillet 319/499, SMN, Ms 18.

⁷⁷⁷ Ibid.

⁷⁷⁸ *Le Jardin des Plantes*, Minuit, p. 125. La Pléiade, tome 1, p.990-991.

Nous venons de vérifier à nouveau, à propos de l'endroit du monde et de la thématique « voyage », que la composition du texte était programmée dès la genèse du texte et que cette scénarisation de la structure en réseau redouble celle en damier. De même, nous avons vu que sous le réseau thématique demeurent toujours sous-jacents des réseaux formels qui jouent tout autant sinon plus encore, un rôle déterminant dans l'agencement fragmentaire.

Nous allons voir en revenant à *La Route des Flandres* et à *L'Acacia*, en suivant notre approche génétique à partir des premiers feuillets des manuscrits, que ce que nous avons relevé à propos du *Jardin des Plantes* se manifeste à nouveau dans les autres romans de Claude Simon.

5 - Incipit de la genèse de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia*

a - Des traces de programmation de la structure de *La Route des Flandres*

Comme lors du travail de recherche mené à partir du manuscrit du *jardin des Plantes*, nous avons fait le choix d'élaborer nos analyses à partir des premiers feuillets des manuscrits de ses autres romans qui, nous le pensons, sont particulièrement à même de nous renseigner sur l'élaboration du texte qu'ils inaugurent.

Tout d'abord, examinons deux des premiers feuillets du manuscrit de *La Route des Flandres* :

Episode de guerre à raconter

(Comme si) ... les Tripes des maisons ... déroulées accrochées aux arbres (comme dans un tableau

Ou quel ~~quand est ce que~~

est la raison

Comment s'appelle le saint dont on enroule les intestins sur un treuil)

Comme des serpentins (carnaval, matelas éventrés)

matelas éventrés

maisons

hommes

chevaux

montrant laissant voir leur intérieur
comme la poupée dont on a ouvert le ventre
enfant Jésus
poupée de sa sœur dont Georges a ouvert le ventre⁷⁷⁹.

On retrouve inscrit, dès ces premières lignes du manuscrit de *La Route des Flandres*, le présent gigogne mis en évidence par Maurice Merleau-Ponty, auquel nous avons fait référence⁷⁸⁰, qui renvoie à notre perception du monde comme expérience totale et qui sous-tend toute la composition du roman. De manière emblématique on y voit inscrite, dès ces premières lignes, la référence picturale à la peinture de Nicolas Poussin *Le martyr de Saint Erasme* qui côtoie la superposition typographiquement marquée des éventrés. « Matelas, maisons, hommes, chevaux » sont chacun à leur tour « éventrés ». Entre paradigme et superposition des images dans l'esprit de l'auteur, les éléments du décor s'inscrivent en strates sur le brouillon. On retrouve bien ici le sujet de conscience à l'origine du point de vue et la construction textuelle du « PDV » matérialisée par la superposition. Superposition des images mais aussi des paradigmes lexicaux associés à la référence picturale inscrite dans une succession de comparaisons : « comme si », « comme dans un tableau » suivie de la référence intericonique présentée sous forme d'interrogation non encore résolue « Comment s'appelle le saint dont on enrôle les intestins sur un treuil) », elle-même suivie d'une nouvelle comparaison qui défile la métaphore amorcée par le processus comparatif « Comme des serpentins (carnaval, matelas éventrés) » à l'origine du paradigme. D'associations en associations, l'analogie à la poupée gigogne s'impose en fin de parcours, nous ramenant à la structure pressentie par Merleau-Ponty :

La simultanéité du temps c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles [...] Les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans une vue unique, de sorte qu'en ouvrant l'un on trouve derrière lui un autre présent qui fait éclater le premier - Présent gigogne, mais de plus le passé qui y est inclus le décentre est un autre monde⁷⁸¹ ;

qui nous renvoie à notre perception du monde comme expérience totale.

⁷⁷⁹ Feuillet 1/473, 19 mars 1957, SMN, Ms 5. Manuscrit de *La Route des Flandres*.

⁷⁸⁰ Cf. supra, p. 285-286.

⁷⁸¹ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 144.

Ces premières lignes du manuscrit sont à la fois programmation des couches superposées inscrites en creux dans la composition micro et macrostructurale, mais aussi début de textualisation avec ce qu'on pourrait considérer être une esquisse rédactionnelle de fragment. On serait donc tout autant dans la genèse d'un processus rédactionnel de fragment tel qu'il pourrait être à l'origine du texte suivant :

j'imagine des blessés, ou cachés dans des maisons ou dans le fossé, ou peut-être de ces civils qui s'obstinaient de façon incompréhensible à errer traînant une valise crevée ou poussant devant eux de ces voiturettes d'enfant chargées de vagues bagages (et même pas des bagages : des choses et probablement inutiles : simplement sans doute pour ne pas errer les mains vides, avoir l'impression l'illusion d'emporter avec soi, de posséder n'importe quoi pourvu que s'y attachât – l'oreiller éventré au parapluie ou à la photographie en couleur des grands parents [...]⁷⁸²

Dans ce passage, on trouve serpentant sur la route et à l'intérieur d'une longue phrase, enchâssés dans sa structure paratactique où se succèdent alternatives et parenthèses : « la valise crevée » et « l'oreiller éventré » qui nous rappellent le paradigme initial. On retrouve un peu plus loin, page 18, la mention de la valise insérée dans une parenthèse, sous une forme plus proche encore de celle du brouillon inaugural « (puis il vit la valise éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe) »⁷⁸³ qui reprend l'image des « tripes » échappées des « maisons » et celle de l'intestin de Saint Erasme « (Comme si) ... les Tripes des maisons [...]Comment s'appelle le saint dont on enroule les intestins sur un treuil) »⁷⁸⁴.

Suit, sur le premier feuillet du manuscrit, un premier sous-plan :

7 1°) Le réveil dans la chambre de la maison à Sars Poteries – Le café. le désordre incohérent

7 2°) L'embuscade des chars dans le chemin creux.

5 3°) Le franchissement grotesque du ruisseau

.....
5 4°) La tranchée de chemin de fer.

20 5°) Sorle le château La route la mort de l'officier

⁷⁸² Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minit (Collection Double), p. 16. La Pléiade, tome 1, p.202-203.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁸⁴ Feuillet 1/473, 19 mars 1957, SMN, Ms 5.

7 6°) La retraite , le franchissement de la Meuse
6 7°) Le wagon de prisonniers
2 8°) La halte
5 9°) ~~Le camp de prisonniers- Le soleil pastille- La plaine La cuisson de galettes~~
13
64 Lettre du père sur le bombardement de Leipzig⁷⁸⁵ ,

différent du premier plan de montage établi le 19 avril 1959⁷⁸⁶ et plus encore du grand plan daté des 21 novembre 1959 et 27 février 1960⁷⁸⁷, qui montre bien les préoccupations d'ordonnement des fragments de l'auteur, bien en amont des plans de montage auxquels la critique a eu accès avant le dépôt du manuscrit à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Quant à l'esquisse de fragment en date du premier novembre 1958 correspondant au feuillet 3 du manuscrit :

I/ XI/ 58

Auteuil

Auteuil

Les ombres (légères transparentes) de l'automne s'allongent

Le soleil étiré sur les pelouses (verni)

L'or des feuilles

Horizontal

L'air froid sec

Le paisible brouhaha des voix

Les chevaux dansant, l'œil un peu fou hagard

Tenus en bride par des [jeunes] voyous aux petites gueules de durs, aux cheveux crasseux et trop longs, vêtus de vert⁷⁸⁸ ,

⁷⁸⁵ Feuillet 1/473, 19 mars 1957, SMN, Ms 5. Manuscrit de *La Route des Flandres*.

⁷⁸⁶ Claude Simon, *Œuvres*, tome 1, La Pléiade, p. 1206, suivi de sa retranscription p. 1207.

⁷⁸⁷ Publié pour la première fois dans Mireille Calle, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile (collection trait d'union), 1993, p. 187-193.

Repris dans Claude Simon, *Œuvres*, tome 1, La Pléiade, p. 1211-1214, suivi de sa retranscription.

Reproduit supra, p. 219.

⁷⁸⁸ SMN, Ms 5 (1), feuillet 3/473.

elle nous ramène au champ de courses d'Auteuil qui, selon les dires de Claude Simon, métaphorise une des structures compositionnelles sous-jacentes au roman :

le livre est composé aussi sur un deuxième niveau en forme de 8 c'est-à-dire qu'on repasse toujours par le même point le cheval mort. On fait des boucles et on revient toujours à ce point. C'est un peu comme le champ de course d'Auteuil qui dessine un 8 et où les chevaux repassent plusieurs fois par le même point.⁷⁸⁹

Ces premières traces des fragments « les courses, le milieu », « le défilé des jockeys »⁷⁹⁰, écrites au tout début de la genèse du roman, inscrivent de manière programmatique une structure compositionnelle qui va de pair avec un processus rédactionnel.

a 1 - Le témoignage d'une vision globale du roman au cours de sa genèse

Alors que dès avant la parution de *L'Herbe*, en octobre 1958, Claude Simon réfléchit à son prochain roman, il se souvient qu'au moment où Jérôme Lindon lui demande lors d'un retour d'Étretat en autocar s'il songe à un autre livre, surgit dans son esprit, au détour d'un virage, *La Route des Flandres* :

je vois encore devant moi, j'ai encore devant les yeux, les arbres comme tirés en arrière, d'autres apparaissent, prenant la suite des premiers, comme un paysage qui bascule, et aussi le vert noir de la haie. Et dans une fraction de seconde j'ai vu *La Route des Flandres*. Pas l'idée de ce livre mais le livre tout entier.⁷⁹¹

Cette vision globale, à laquelle fait référence l'auteur en 1960, semble être intervenue après la rédaction du premier feuillet du manuscrit et précède les premiers plans de montage proprement dits, le premier étant daté du 19 avril 1959. Si ce témoignage indique bien qu'alors, il n'avait pas du roman une vision globale, les

⁷⁸⁹ Bettina L. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, (Lexington), Vol. 17, n° 2, 1970, p. 187.

⁷⁹⁰ Ces deux fragments ont été commentés supra.

⁷⁹¹ Hubert Juin, « Les secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960, p. 5.

premiers brouillons indiquent cependant que le travail de programmation sous-jacent était déjà amorcé en amont.

Cette vision globale, qui contient en elle-même « le livre dans son entier », entre tout autant en résonance avec la formule de Merleau-Ponty :

La simultanéité du temps c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles [...] Les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans une vue unique, de sorte qu'en ouvrant l'un on trouve derrière lui un autre présent qui fait éclater le premier - Présent gigogne, mais de plus le passé qui y est inclus le décentre est un autre monde⁷⁹²

Ce passé, qui est inclus dans le présent gigogne, correspondrait ici aussi aux différentes strates rédactionnelles précédant cette vision « unique » lors du voyage de retour d'Etretat en autocar en 1958, que met en évidence le dossier de genèse du manuscrit du roman.

a 2 - Les traces de l'avant-texte dans le grand plan de montage

Si on se réfère au grand plan de montage de *La Route des Flandres*⁷⁹³, on peut situer l'esquisse de fragment du feuillet n° 1 en position 16 dans un ensemble fragmentaire résumé de la façon suivante : « Le cheval mort. La valise crevée, les linges. L'étape de nuit. » et juxtaposé à la couleur « noir ». Dans ce résumé juxtaposé à la couleur « noir », on retrouve le cheval du paradigme initial et la valise crevée de la page 16 du roman, précédant la première mention d'un « éventré » dans *La Route des Flandres*, « l'oreiller » de l'extrait cité supra.

Quant à la haie, à l'origine du déclenchement de la vision de la totalité du livre, suivant le témoignage de l'auteur, on la trouve dans cette même première partie du plan de montage en position 54 « Les haies » précédant « Vision de de Reixach suicidé –

⁷⁹² Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁹³ Publié pour la première fois dans Mireille Calle, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, éd. cit., p. 187-193. Repris dans Claude Simon, *Œuvres Tome 1.*, La Pléiade, p. 1211-1214, suivi de sa retranscription. Reproduit supra p. 219.

L'enterrement champêtre » avec une nouvelle mention de la haie en position 108 « Georges reprend conscience gagne les haies » et une dernière en position 210 de la troisième partie du plan de montage « Comment savoir. Peut-être aurait-il / fallu que je sois aussi celui-là caché / derrière la haie le visant ». Comme quoi une image déclencheuse d'une vision d'ensemble peut ne pas s'imposer en apparence comme centrale dans l'économie du roman, ni trouver sa place dans l'incipit du manuscrit et a fortiori de la version imprimée. Si elle entre de toute évidence dans le processus de composition sérielle puisque nous la retrouvons mentionnée pour le moins trois fois dans le plan de montage, elle semble compléter le réseau thématique de la guerre au centre de la composition du roman dont elle n'est qu'une des composantes. De même, à travers le « vert noir » qui lui est associé, on pourra la retrouver de manière transversale, chevauchant d'autres fragments, tel « le défilé des jockeys » que nous retrouverons infra p. 413.

Les six premiers résumés de fragments programmés dans le sous-plan du premier feuillet après la mention « épisode de guerre à raconter » :

7 1°) Le réveil dans la chambre de la maison à Sars Poteries – Le café. le désordre incohérent

7 2°) L'embuscade des chars dans le chemin creux.

5 3°) Le franchissement grotesque du ruisseau

.....

5 4°) La tranchée de chemin de fer.

20 5°) Sorle le château La route la mort de l'officier

7 6°) La retraite , le franchissement de la Meuse ;

semblent bien correspondre à la thématique centrale du roman que l'on retrouvera autour de la mort de de Reixach introduite assez tôt dans la version définitive qui correspond à la superposition de la couleur « noir » du second plan de montage. En outre, on trouve déjà, sur ce sous-plan, deux autres résumés de thèmes qui prendront place bien après dans la seconde partie du plan de montage⁷⁹⁴ : « 5 9°) ~~Le camp de prisonniers – [...] La cuisson de galettes~~ » du sous plan du premier feuillet correspond aux numéros 115 « Iglesia Georges et Blum faisant cuire les galettes dans le camp de prisonniers » et 116 « Le camp de prisonniers » du plan.

⁷⁹⁴ Claude Simon, plan de montage de *La Route des Flandres*, op. cit., p. 187-193.

« Lettre du père sur le bombardement de Leipzig⁷⁹⁵ » se retrouve presque textuellement en position 157 bis dans la seconde partie de ce même plan de montage « Georges parlant de ses parents. Lettre de son père. Le bombardement de Leipzig. »

Ces pré-positionnements de résumés avec des assemblages qui commencent à s'élaborer préfigurant les regroupements et les déplacements à venir témoignent d'un souci compositionnel sous-jacent, dès la genèse du texte, même s'il restera non commenté, en ce qui concerne ces sous-ensembles, par l'auteur.

a 3 - D'une nouvelle référence à Nicolas Poussin à l'envers du monde

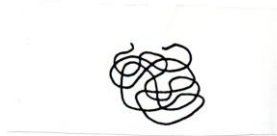
Après la référence que l'on connaît bien à *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* de Nicolas Poussin qui a inspiré à Simon sa « préface à *Orion Aveugle* » dont nous avons déjà évoqué supra la valeur métatextuelle, on se doutait que derrière toute nouvelle référence au maître du classicisme pictural, il se devait à nouveau de sommeiller un art poétique.

Aussi, nous ne pouvons que nous rappeler ce que nous notions à propos des premiers feuillets du *Jardin des Plantes*, alors que nous revenons au manuscrit de *La Route des Flandres*. C'est bien dans les premières lignes du manuscrit que l'on trouve inscrite la programmation du livre à venir, sous un processus rédactionnel en incipit de manuscrit simonien, avançant pas à pas, une composition sous-jacente à l'ensemble est déjà en gestation.

Ce que la critique a le plus souvent retenu de la « Préface à Orion » ce sont, avant tout, les mots carrefours de signification. Pour notre part, à la lecture du premier feuillet en date du 19 mars 1957, nous préférons garder à l'esprit l'image du « sentier » qu'emploie Simon dans sa préface afin d'expliquer sa façon d'écrire depuis *La Route des Flandres* : « Je ne connais pour ma part d'autre sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot par le cheminement même de l'écriture ». A cette

⁷⁹⁵ Feuillet 1/473, 19 mars 1957, SMN, Ms 5. Manuscrit de *La Route des Flandres*.

métaphore nous ajouterons le dessin en forme de serpent ininscrit dans le corps du texte de la « préface à *Orion Aveugle* »⁷⁹⁶ :



qui ne manque pas de nous interpeller tant il fait écho au syntagme écrit sur la sixième ligne du premier feuillet du manuscrit de *La Route des Flandres* : « Comme des serpentins (carnaval, matelas éventrés) ».

Ce « serpent in », enserré dans la comparaison, associé à la double image du carnaval et de l'éventration se substitue, suite à une analogie, sur l'axe paradigmatique à l'image effacée du tableau de Poussin, au *Martyre de Saint Erasme* et par voie de conséquence au déroulé de l'intestin du martyr éventré que l'on peut voir sur la toile du maître. On retiendra avant tout que ce qu'inscrit cette suite d'images, c'est une ligne continue avec ses circonvolutions qui ne peuvent pas ne pas évoquer les circonvolutions « des cavaliers dans leur errance (ou le narrateur errant dans sa forêt d'images) [qui] repassent par ou reviennent toujours à ces mêmes points fixes que sont Corinne ou,

⁷⁹⁶ Claude Simon, *Orion aveugle*, Editions Skira, 1970.

topographiquement, le cheval mort au bord de la route »⁷⁹⁷, décrivant la forme d'un trèfle, une des structures remarquables de la composition de *La Route des Flandres*. A cette structure se surajoutera dès le feuillet n°3 du manuscrit, comme nous le notions supra, la figure du 8 que décrit le parcours des chevaux sur le champ de course d'Auteuil qui redouble le parcours en boucle qui repasse par le cheval mort.

A cette référence indirecte à la préface à *Orion aveugle*, on pourrait rajouter, au vu des motifs et des thématiques présents en ce premier feuillet, la référence au monde de l'envers théorisée sur la note du manuscrit du *Jardin des Plantes* évoquée supra, p. 340.

On peut remarquer que « (Comme si) ... les Tripes des maisons ... déroulées accrochées aux arbres (comme dans un tableau) »⁷⁹⁸ du feuillet 1 du manuscrit de *La Route des Flandres*, entre en résonance avec « le corps sous les vêtements et des [illisible] encore sous la peau (la peau comme un vêtement de la chair : rouge membranes bleuâtres comme à l'étalage du boucher »⁷⁹⁹ du feuillet 4 du manuscrit du *Jardin des Plantes*. Dans ces deux occurrences on retrouve bien cet envers du monde théorisé dans la note. On se souvient que dans cet avant-texte à caractère métatextuel, le réseau thématique du monde de l'envers tissait les liens entre érotisme et corps souffrant. On le voit aussi dans le roman de 1960, le réseau thématique du monde de l'envers suit le cheminement continu inscrit sur la route en forme de serpent. « Guerre, coït »⁸⁰⁰, ne cessent de s'y chevaucher en suivant les circonvolutions qui s'affichent en cet incipit de la genèse du texte.

« Guerre, coït, maladie (hôpital), guerre, révolution. »⁸⁰¹ associait le feuillet 4 du manuscrit du *Jardin des Plantes*. Un même intérêt pour les corps souffrant semble s'inscrire à travers les lignes des deux manuscrits. Quant au corps jouissant du manuscrit de *La Route des Flandres*, il ne tardera pas à se manifester un peu plus tard lors de la rédaction.

⁷⁹⁷ Claude Simon, « La fiction mot à mot », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), t.2, Paris, U.G.E., 1972, p. 73-97, Collection 10/18.

⁷⁹⁸ Feuillet 1/473, 19 mars 1957, SMN, Ms 5.

⁷⁹⁹ Feuillet 4/499, SMN, Ms18.

⁸⁰⁰ Feuillet 4/499, SMN, Ms18.

⁸⁰¹ Feuillet 4/499, SMN, Ms18.

Enfin, la « révolution », thème qui vaudra des développements rédactionnels dans *Le Jardin des Plantes*, se manifestera comme l'indique l'épigraphe du *Palace* suivant la définition du Dictionnaire Larousse :

« Révolution : Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points » ;

sur le mode de la programmation scénarique à travers les passages successifs par un même point comme les structures en forme de trèfle et de 8 que nous avons identifiées le laissent transparaître.

Si l'écrivain suit d'évidence les directions offertes par les différents sens que les mots offrent à chaque carrefour du cheminement de son écriture, il paraît bien qu'un schéma initial sous-jacent semble avoir été programmé au début de la genèse du roman.

a 4 - Une programmation scénarique lisible au niveau microstructurel sur le troisième feuillet de *La Route des Flandres*

C'est aussi au niveau microstructurel qu'on peut observer la programmation du texte. Si on reprend l'ébauche de fragment titrée « Auteuil » du feuillet 3, outre qu'elle annonce la structure en 8, on peut voir que c'est aussi une répartition verbotemporelle et les enchaînements et développements qu'elle induit qu'elle scénarise. La superposition de phrases nominales et l'absence de verbes conjugués avec uniquement des participes présents et passés, annonce les développements et enchaînements à venir.

Les ombres (légères transparentes) de l'automne s'allongent

Le soleil étiré sur les pelouses (verni)

L'or des feuilles

Horizontal

L'air froid sec

Le paisible brouhaha des voix

Les chevaux dansant, l'œil un peu fou hagard

Tenus en bride par des [jeunes] voyous aux petites gueules de durs, aux cheveux crasseux et trop longs, vêtus de vert⁸⁰²

Prenons le verbe « dansant » de « Les chevaux dansant » du brouillon 3, il préfigure la cellule temporelle de la page 22 de la version imprimée rencontrée supra, p. 221 correspondant à la couleur « vert émeraude », « Le défilé des jockeys » du plan de montage qui précédait le résumé « Les courses Corinne Iglesias » associé aux couleurs « rose, vert émeraude » qui se superposent :

les casaques étincelantes **glissant**, le mur vert sombre des feuilles, les casaques étincelantes, les pastilles de soleil **dansant**, les chevaux aux noms dansants – Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu – 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 et dansantes, au-dessus du sol, sans toucher terre, la cloche, le bronze **tintant**, n'en **finissant** plus de tinter, tandis que l'une après l'autre les chatoyantes casaques **glissaient** silencieusement dans l'élégant après-midi et⁸⁰³

1

« les courses Corinne (Iglesia) »

Cette cellule n'alterne que des formes sécantes imparfaits, participes présents à l'exclusion de toute forme non sécante et est immédiatement précédée d'une cellule construite à l'identique sur le plan verbotemporel :

Et de nouveau il me **semblait** voir cela : se **détachant** sur le vert inimitable des opulents marronniers, presque noir, les jockeys **passant** dans le tintement de la cloche pour se rendre au départ, haut perchés, simiesques, sur les bêtes graciles et élégantes, **leurs casaques multicolores se suivant dans les pastilles de soleil, comme ceci : Jaune, bretelles** et toque bleues – le **fond vert-noir** des marronniers – Noire, croix de Saint-André bleue et toque blanche – **le mur vert-noir des marronniers** – Damier bleu et rose toque bleue – le mur vert noir des marronniers – Rayée cerise et bleue, toque bleu ciel – le mur vert-noir des marronniers – Jaune, manches cerclées jaune et rouge,

« le défilé des jockeys » **vert émeraude**

1

⁸⁰² Feuillet 3/473, SMN, Ms 5.

⁸⁰³ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Les Editions de Minuit, (Collection Double), 1960, p. 22. La Pléiade, tome 1, p. 207.

toque rouge – le mur vert-noir des marronniers
 – Rouge, coutures grises, toque rouge – le mur
 vert-noir des marronniers – Bleu clair, manches
 noires, brassard et toque rouges – le mur
 vert-noir des marronniers – Grenat, toque grenat
 – le mur vert-noir des marronniers – Jaune,
 cercle et brassards verts, toque rouge – le mur
 vert-noir des marronniers – Bleue, manches
 rouges, brassard et toque verts – le mur vert noir
 des marronniers – Violette, croix de Lorraine
 cerise, toque violette – le mur vert-noir
 des marronniers – Rouge, pois bleus, manches
 et toque rouges – le mur vert-noir des marronniers
 – Marron cerclé bleu ciel, toque noire...
 les casques étincelantes **glissant**, **le mur vert
 sombre des feuilles**, les casques étincelantes,
 les pastilles de soleil **dansant**, les chevaux aux
 noms dansants – Carpasta, Milady, Zeida,⁸⁰⁴

qui rappelle « Le soleil étiré sur les pelouses (verni) L’or des feuilles » du feuillet 3 et « ~~Le soleil pastille~~ » du sous-plan à vocation programmatique du feuillet 1. On voit bien que l’homogénéité verbotemporelle du pré-fragment se retrouve à travers son développement dans la version définitive et que l’étirement inscrit sur le brouillon « Le soleil étiré » trouve sa traduction d’une part par les choix verbotemporels mais aussi syntaxiques avec l’allongement de la phrase, l’accumulation paratactique des parenthèses. On se rappelle que le participe présent est particulièrement apte à marquer l’étirement suivant la conception guillaumienne du participe présent, qui conçoit ce temps comme une combinaison de tension et de détension⁸⁰⁵. Cette sensation d’étirement inscrite sur le feuillet est aussi lisible dans la version imprimée au niveau de la structure compositionnelle interne aux fragments et fragments contigus.

Le feuillet 3 présente un autre énoncé « Les ombres (légères transparentes) de l’automne s’allongeant » qui semble à l’origine du développement qui fait le pendant « au soleil étiré des pelouses »⁸⁰⁶ où les ombres étirées des chevaux, dans la structure que nous avons analysée supra p.221-227, se développent en symétrie de la lumière qui se détache du « défilé des chevaux » de la page 21 du roman :

⁸⁰⁴ *La Route des Flandres*, Minuit, (Collection Double), p. 21. La Pléiade, tome 1, p. 206-207.

⁸⁰⁵ Gustave Guillaume, *Temps et Verbe, théorie des aspects, des modes et des temps*, librairie Champion Editeur, 1965.

⁸⁰⁶ Feuillet 3/473, SMN, Ms 5 (1).

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 (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodaient les contours), indélébiles sur le fond de soleil aveuglant, leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des liens invisibles : quatre points – les quatre sabots – se détachant et se rejoignant alternativement (exactement à la façon d'une goutte d'eau qui se détache d'un toit ou plutôt se scinde, une partie d'elle-même restant accrochée au rebord de la gouttière (le phénomène se décomposant de la façon suivante : la goutte s'étirant en poire sous son propre poids, se déformant, puis s'étranglant, la partie inférieure – la plus grosse – se séparant, tombant, tandis que la partie supérieure semble remonter, se rétracter, comme aspirée vers le haut aussitôt après la rupture, puis se regonfle aussitôt par un nouvel apport, de sorte qu'un instant après il semble que ce soit la même goutte qui pende, s'enfle de nouveau, toujours à la même place, et cela sans fin, comme une balle cristalline animée au bout d'un élastique d'un mouvement de va-et-vient), et, de même, la patte et l'ombre de la patte se séparant et se ressoudant, ramenées sans fin l'une vers l'autre, l'ombre se rétractant sur elle-même comme le bras d'un poulpe tandis que le sabot se soulève, la patte décrivant une courbe naturelle, arrondie, cependant que sous elle et légèrement en arrière recule seulement un peu, compressée, la tache noire qui revient ensuite se recoller au sabot – et en raison de la pente oblique des rayons, la vitesse à laquelle l'ombre revient pour ainsi dire toucher but allant croissant, de sorte que partant lentement elle semble à la fin se précipiter comme une flèche, aspirée, sur le point de contact, de jonction) comme par un phénomène d'osmose, le double mouvement multiplié par quatre, les quatre sabots et les quatre ombres télescopées se disjoignant et se rejoignant dans une sorte de va-et-vient immobile, de piétinement monotone, tandis que sous elles défilent bas-côtés poussiéreux, pavés ou herbe, comme une tache d'encre aux multiples bavures se dénouant et se renouant, glissant sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre,⁸⁰⁷

4

5

5

⁸⁰⁷ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minit, (Collection Double), p. 23-24. La Pléiade, tome 1, p. 208-209.

Dans cette cellule temporelle située au début du fragment juxtaposé à la couleur « noir » où on peut déceler, 44 formes, dont 4 imparfaits 24 participes présents, 13 présents de l'indicatif, 3 présents du subjonctif. On avait vu que les participes présents aux extrêmes des ensembles fragmentaires jouaient de la distension, extension d'un même motif, celui des pas et des formes des chevaux avec leurs cavaliers, que l'on retrouvait lors du « défilé des Jockeys » qui ne présente que 13 formes temporelles, dont 11 participes présents, 2 imparfaits. On rappelle que ce mouvement d'extension/détention établi par le système verbotemporel et programmé dès le feuillet 3 est lui-même métaphorisé par le texte de la version imprimée :

leurs ombres noires tantôt glissant à côté d'eux sur la route comme leurs doubles fidèles, tantôt raccourcies tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des liens invisibles.⁸⁰⁸

On pourrait dire que ces « liens invisibles » sont déjà décelables sur le manuscrit qui les scénarise au début de la genèse du texte et que si la dernière cellule de la version imprimée présente la forme « fidèle », « étirée, échassière et distendue » de la première, celle-ci présente en symétrie la forme « raccourcie » et « tassée » de son double. On observe que l'extension de la dernière cellule de la version imprimée en rapport à la première était déjà programmée sur le brouillon 3 : « Les ombres (légères transparentes) de l'automne s'allongeant » métaphorisait déjà l'extension du « soleil étiré sur les pelouses (verni) », ce que la supériorité du nombre de mots et de syllabes du premier segment du brouillon en rapport au second permet d'établir.

Quant au « vert » des « [jeunes] voyous aux petites gueules de durs, aux cheveux crasseux et trop longs, vêtus de vert »⁸⁰⁹ qui tiennent en bride les chevaux, il participe, de même que l'emploi des temps verbaux, à l'unité du tableau faisant la jonction entre les fragments juxtaposés à des couleurs thèmes différentes sur le plan de montage.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p.24. La Pléiade, tome 1, p. 209.

⁸⁰⁹ SMN, Ms 5 (1), 3/473.

Dans la cellule correspondant au défilé des jockeys, la couleur « vert » est réitérée treize fois dont onze fois dans le cadre de l'expression « le mur vert-noir des marronniers », précédée de « le fond vert-noir des marronniers » et suivie du « mur vert sombre des feuilles. »

Ombre et feuilles vert sombre ou noir des marronniers rappellent « les ombrages verts avec des femmes » ainsi que « le bourdonnement léger des voix suspendu sous les lourds feuillages des marronniers » des pages 18-19 de la version imprimée qu'annonçait « paisible brouhaha des voix » du feuillet 3 :

Et il me **semblait**

y être, voir cela : **des ombrages verts** avec des femmes en robes de couleur imprimées, debout ou assises sur des fauteuils de jardin en fer, et des hommes en culottes claires et bottes en train de leur parler, légèrement penchés sur elles, **tapotant** leurs bottes à petits coups de leur cravache de jonc, les robes des chevaux et celles des femmes, et les cuirs fauves des bottes **faisant** des taches vives (acajou, mauve, rose, jaune) sur l'épaisseur verte des frondaisons, et les femmes de cette espèce particulière non pas à laquelle **appartiennent** mais que **constituent** à l'exclusion de toutes autres les filles de colonels ou de noms à particules : un peu fades, un peu insignifiantes et grêles, **conservant** tard (même mariées, même après le deuxième ou le troisième enfant) cet air de jeunes filles, avec leurs longs bras délicats et nus, leurs courts gants blancs de pensionnaires, leurs robes de pensionnaires (jusqu'à ce qu'elles se **muient** brusquement – vers le milieu de la trentaine – en quelque chose d'un peu hommasse, un peu chevalin (non, pas des juments : des chevaux) **fumant** et **parlant** chasse ou concours hippiques comme des hommes), et **le bourdonnement léger des voix suspendu sous les lourds**

vert émeraude

rouge

feuillages des marronniers, les voix (féminines ou d'hommes) capables de rester bienséantes, égales et parfaitement futiles tout en **articulant** les propos les plus raides ou même de corps de garde, **discutant** de saillies (bêtes et humains), d'argent ou de premières communions avec la même inconséquente, aimable et cavalière aisance, les voix donc se **mêlant** à l'incessant et confus piétinement des bottes et des hauts talons sur le gravier, **stagnant** dans l'air, le chatoyant et impalpable poudroisement de poussière dorée suspendu dans le paisible et vert après-midi aux effluves de fleurs, de crottin

et de parfums, et lui⁸¹⁰

où l'on retrouve « le paisible brouhaha des voix » sous la forme du « bourdonnement léger des voix suspendu sous les lourds feuillages des marronniers ». La couleur transitionnelle se retrouve à nouveau alliée aux formes de participe présent qui unissent l'ensemble et facilitent les transitions d'une cellule à l'autre. Ajoutons que l'homogénéité verbotemporelle est redoublée par celle du point de vue, chaque cellule étant identiquement focalisée sur un narrateur à la première personne explicitement exprimé : la première cellule introduite par « Et il me semblait y être, voir cela », la seconde par « je pouvais toujours les voir devant nous » où dans les deux cas focalisateur et verbe de perception sont exprimés.

Que ce soit aux niveaux macrostructurel ou microstructurel, on voit bien que des structures qui régissent la temporalité des différents fragments ainsi que certains développements phrastiques et narratifs n'ont pas attendu le voyage de retour d'Étretat de Claude Simon pour guider son écriture. Celle-ci semble tout autant tributaire de schémas sous-jacents, d'associations, de contrastes et d'oppositions induits par l'emploi des formes temporelles, la construction textuelle du point de vue, les rythmes et les sonorités inscrits sur les premiers feuillets des manuscrits que des carrefours de signification qui apparaîtront au cours de son cheminement pas à pas.

b - *L'Acacia* : genèse d'un plan de montage, genèse d'un titre

b 1 - Compléments d'information : Une éducation sentimentale

Nous avons fait le choix, à l'instar des autres manuscrits de Claude Simon, d'examiner en premier lieu l'incipit du manuscrit de *L'Acacia*.

⁸¹⁰ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Minit, (Collection Double), p. 18-19. La Pléiade, tome 1, p. 204-205.

On est étonné, à la lecture du premier feuillet du dossier de genèse, de trouver tant de notes préparatoires, d'ébauches de fragments, qui nous replongent dans l'univers des *Géorgiques* :

Notes du 2 mars 81

Il se rase devant la glace

30 avril

Opéra (l'enfant à)

L'intrigue de « La Tosca » se déroule exactement au temps où L. S. M. chassé de Naples est passé grenadier à Tunis

Généalogie de L. S. M.

L'ancêtre qui avait dérogé (sous François 1^{er}) en faisant du commerce. La procédure engagée par la famille pour être rétabli dans son titre

Le chevalier représentait L. S. M. au mariage

Avec Marianne de Neuchâtel

Stanislas leçons de boxe (Il ... provincial l'uniforme

Orwell menteur

Tout le récit d'« O » repose sur un mensonge initial

Dès la première page il pose⁸¹¹

Il faut attendre le feuillet 2, rédigé le 7 mars 81, titré « la mère », pour trouver la matière principale du roman tel qu'il sera publié, et le feuillet 8, pour lire la première version de la mort du père du brigadier le 27 août 1914 :

Ecritures

Plus tard dans la composition

Le 27 août 1914 à la lisière d'un bois près d'un village près de Stenay sur la Meuse il fut blessé par une balle et transporté par ses hommes jusqu'au pied d'un arbre contre lequel ils l'adossèrent et d'où il continua à donner des ordres. Puis après selon les témoignages recueillis par la suite, une seconde balle l'atteignit en plein front.

⁸¹¹ Feuillet 1/503, SMN, Ms 16, 2 mars 81, 30 avril 81.

A l'époque le port du casque n'avait pas encore été institué et les combattants étaient [portaient] coiffés d'un képi de forme cylindrique et molle dont la culotte rouge était ornée pour les officiers d'un galon d'or tressé dessinant un motif décoratif formé de quatre boucles en croix⁸¹²

Alastair Duncan, dans la notice de *l'Acacia*⁸¹³ de l'édition de La Pléiade, présente un premier projet de plan, daté du 6 novembre de cette même année 1981, qui fait référence à d'autres épisodes qui trouveront place dans le roman : « "le bois des oiseaux" [...] le défilé de troupes à Berlin (actualité – l'empereur au bras de poupée⁸¹⁴ [...] La maison. Les deux veuves. Les Cache-pots indochinois. Ne pas oublier les soldats dans le convoi de camionnettes arrêté dans la nuit⁸¹⁵. »

Tous ces éléments montrent bien un écrivain encore hésitant sur la matière de son livre mais pour lequel la phase de scénarisation sous-jacente n'en est pas moins engagée. Ne se trouve-t-on pas devant un écrivain qui s'interroge sur les sous-parties de son livre en gestation, alors que dès le début de la genèse du texte, il mentionne de ne pas oublier à un endroit précis, un épisode qu'il juge essentiel pour son récit ? L'épisode du « convoi de camionnettes arrêté dans la nuit »⁸¹⁶ – dont on avait vu l'importance dans le déclenchement du processus d'écriture du fragment relatant la lecture du *Désir attrapé par la queue*, supra p. 166-167, lors de l'étude du manuscrit du *Jardin des Plantes* – est, nous le voyons encore, essentiel à cette place dans son nouveau roman.

Le travail de recherche sur le manuscrit nous apprend que Claude Simon a beaucoup hésité à insérer une part importante de la matière des *Géorgiques* à son dernier roman. Initialement intitulé « Compléments d'information » pendant une longue période, l'auteur prévoyait d'articuler avec les deux séries principales, celle du père et celle du fils, une série concernant l'aïeul « L. S. M. » pour lequel il souhaitait, ainsi qu'aux autres personnages des *Géorgiques*, apporter des compléments d'information à ses lecteurs. Rappelons que le roman *Les Géorgiques* était aussi

⁸¹² Feuillet 8/503, SMN, Ms 16. Novembre 81. Repris dans *l'Acacia*, Editions de Minuit, 1980, p. 324-327.

⁸¹³ Claude Simon, *Oeuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. 1571.

⁸¹⁴ Cet épisode est repris dans la version imprimée de *l'Acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 313-315.

⁸¹⁵ Feuillet 13/503, SMN, Ms 16 (1).

⁸¹⁶ Cet épisode est repris dans la version imprimée de *l'Acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 318-320.

construit à partir de trois séries dont celle centrale correspondant à L. S. M., ainsi que celles référant à un cavalier de 1940 et à « O » volontaire de la guerre d'Espagne.

Témoignent des hésitations une bonne partie des notes du feuillet 1 citées supra – même si « Orwell », à travers la brève référence à l'Espagne, et « leçons de boxe à Stanislas », à travers les souvenirs d'enfance, pourront trouver une postérité dans la version imprimée – ainsi qu'un « Essai de Plan » pour « L'Acacia » daté du 2 mars 1983 :
(nous soulignons en caractères gras)

Complément

Essai de plan (1)

Note : les deux éléments difficiles à placer sont L. S. M. la famille (avec

Insolite l'invité d'honneur= de la Houlière..... Eros

Incrédibilité **Si L. S. M. : description d'une armée (voir correspondance)** cavalerie,

Irréalité artillerie, etc...

de tout Episode de Goro

(drôle de guerre blessures, infirmité

guerre en Belgique) « Gourmand comme un poêle et menteur comme une horloge »

Essayer pour commencer construction en entrelaçant deux histoires : (peut-être par la suite trois comme Triptyque.

a - celle du « réserviste », « brigadier », « prisonnier », « voyageur » (retour vêtu d'une mince combinaison de mécano

(grelottant dans...

b – celle des parents

1) Recherche du corps de mon père

2) Bordel 1

3) Mobilisation

Bien insister sur 4) Retour à la gare de Perpignan après évasion

le fait qu'il pense qu'il ----- 5) Nuit dans le train . Allongé. Pouvant voir son corps, en

va mourir, être tué. **Raccourci (sa vie) enfance, collègue ??**

Peut-être pages sur **Espagne = imposteur (compris définitivement qu'il**

La mort du père. Le Kaiser (revue) ne serait jamais... etc...)

Les balles déterrées Pologne, URSS (avenue de Moscou)

Culmont-Chalindrey ----- Eros (« j'aime ton cul ») ?

Femme dans la baignoire 6) vie de jeune fille de la mère (attente passive, nymphe, cocon

(Bonnard) (Eva ?) peut-être de la famille quelque chose de passivement glouton,
 amertume les **ancêtres L. S. M.** ? niaiseries les cousins. Refus de partir (ses
 De la Houlière ? sœurs mariées à de riches propriétaires
 Comme absente. Ecoutant fadaïses
 avec sourire énigmatique / bête ?
 volontaire ? décidée [...] ⁸¹⁷

On voit bien que pour ce roman aussi, l'organisation des fragments, même s'ils sont généralement plus longs que dans les romans précédents, est très tôt engagée. Le premier projet de plan du 6 novembre 81 en témoigne, de même que celui que nous venons de citer rédigé le 2 mars 83, soit six ans avant la publication de la version définitive. On y trouve tout d'abord une note liminaire de l'auteur portant sur la difficulté de placer les éléments relatifs à L. S. M. et la famille : « Note : les deux éléments difficiles à placer sont L. S. M. la famille » avec déjà l'hypothèse de ne pas intégrer ces éléments dans le roman « Si L. S. M. : description d'une armée (voir correspondance) cavalerie, artillerie, etc... » qui, dans le cas contraire, entraînerait des recherches dans la correspondance de l'ancêtre Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel afin de développer une description de la cavalerie et de l'artillerie, avant de s'interroger un peu plus loin dans le plan sur la place de ces éléments dans le livre : « les ancêtres L. S. M. ? »

On comprend mieux pourquoi, sur le premier feuillet du manuscrit, ces notes ou ébauches de fragments se trouvent déjà inscrites, d'autant que le titre encore présent en tête du feuillet est toujours « Complément ». On voit, de même qu'en 1983, la décision de ne garder que deux séries n'est pas encore prise, au regard de l'hypothèse posée qui est explicitement exprimée au sein de l'essai de plan : « Essayer pour commencer construction en entrelaçant deux histoires : (peut-être par la suite trois comme Triptyque. »

On retrouve par contre sur ce plan les ébauches relatives à l'Espagne :

⁸¹⁷ Cet « Essai de plan » est reproduit et retranscrit dans les appendices de Claude Simon, *Oeuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p1365-1367. Nous soulignons en caractères gras.

« Espagne = imposteur (compris définitivement qu'il ne serait jamais... etc...) » que « Orwell menteur Tout le récit d' " O " repose sur un mensonge initial Dès la première page il pose » du premier feuillet du manuscrit programmait. On sait à quel point Claude Simon était critique envers *Hommage à la Catalogne* d'Orwell qu'il tient pour un mystificateur et que s'il s'y réfère c'est pour mieux le contredire. C'est plus particulièrement le cas dans les *Géorgiques* où la matière espagnole est très présente mais ça le restera encore dans *L'Acacia* pour le peu d'occurrences de cette matière encore présente dans le roman⁸¹⁸. De même que « Raccourci (sa vie) enfance, collègue ?? » de l'essai de plan et annoncé par le feuillet 1 : « Stanislas leçons de boxe (Il ... provincial l'uniforme », sera sporadiquement développé dans *L'Acacia*.

Projets de fragments ainsi que premiers plans établis dès le début de la genèse du texte, témoignent donc d'une programmation en gestation qui n'a pas attendu les plans de la version définitive pour se manifester.

En témoigne de même, la réflexion engagée sur le titre du roman dont on sait à quel point ce « seuil » est porteur du devenir du texte. On peut suivre, à partir des entêtes des brouillons et des notes de l'auteur, l'évolution que connaissent, tout au long du processus d'écriture, les variations du titre envisagé qui nous renseignent sur les choix opérés quant au contenu du livre en gestation. Longtemps « Compléments d'information » reste le titre provisoire du roman. Après une période d'interruption de la rédaction du manuscrit due essentiellement à l'attribution du prix Nobel et ses conséquences, voyages, conférences et suite au forum d'Issyk-Koul qui amène Claude Simon à travailler à la rédaction de *L'Invitation* publié en janvier 1988, il reprend la rédaction de *L'Acacia* à l'automne de l'année 1987.

On trouve un plan de montage daté des 6 et 12 octobre 1988 avec pour en-tête le titre provisoire « Une éducation sentimentale » sur lequel il établit une première composition avec alternance des séries. On retrouve le système des couleurs associées à chacune des deux séries, celle du père et celle du fils, qui à ce moment de la conception du roman semble arrêtée :

Sept 19 rouge 1) La Folle

⁸¹⁸ Cf. Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p. 190-195. La Pléiade, tome 2, p. 1127-1130.

Mai 1940 bleu 2) Le colonel

Avant 1914 rouge 3) La mobilisation de 14 Vie du père

Mai 1940 bleu 4) Entrée des blindés

1898-1914 rouge 5) Vie de la mère

Avant 39 6) La mobilisation de 39 jusqu'à Blainville

Août 1914 rouge 7) Départ du père

Avant / Sept 39 bleu 8) Lunéville Epinal (Etapes dans la nuit, déclaration de guerre ?

Aout 1914 rouge 9) Vernet les Bains Et la même chose

Mai 40 8 10 La mort du colonel le lendemain

automne

hiver

10 La mort du colonel jusqu'à la guerre

l'alerte

Unir (?)

évasion le bordel, l'acacia

Photographies mariage parents

Parents Madagascar

Films

Le départ du père

bleu x) l'évasion, le bordel, écrire, l'acacia ;

L'écrivain s'interroge cependant sur leur organisation et sur la typographie à adopter :

Vies parallèles italiques [pour parents] romain

Faire alterner parents/fils/ Parents/fils etc

Un ordre chronologique ?

Avec comme ouverture la folle

Faire paraître 2 livres la fois

1) éducation sentimentale

2) compléments d'information (avec les chutes) ?⁸¹⁹

⁸¹⁹ Feuillet 374/503, SMN, Ms 16, 6-12 octobre 1988.

On voit bien que, sur la seconde partie du plan, Claude Simon hésite encore à organiser son livre suivant une régularité chronologique et qu'il est tenté de faire se chevaucher les deux périodes ou de briser leur succession régulière. Quant à la matière des *Géorgiques*, bien qu'elle ne figure pas sur le plan prévu, la possibilité qu'elle soit reprise dans un second livre ayant gardé le titre initial et publié en même temps que le premier demeure encore ouverte puisque Claude Simon semble envisager d'y faire figurer « les chutes », sans que pour autant on ne puisse affirmer qu'il s'agisse de celles concernant « L. S. M. » principalement.

b 2 - D'Une éducation sentimentale « Le Lion noir » à L'Acacia

Un nouveau plan figurant sur le feuillet 409/503, daté du 29/XI/88, sur lequel n'apparaît plus la matière des *Géorgiques*, fait état d'un nouveau titre⁸²⁰ : « Une éducation sentimentale (ou Le Lion noir) ». Sachant que ce lion noir figure sur la boîte de cirage que tient le brigadier au moment de l'alerte, qui signale le début des hostilités qui vont directement le concerner, on comprend mieux toute l'ironie qui recouvrait cette « éducation » amorcée suite au baptême du feu du narrateur personnage. On ne s'étonnera pas, en conséquence, de la tonalité ironique de certains passages programmée par le titre provisoire. Selon Alastair Duncan, qui reprend dans sa notice la correspondance entre Claude Simon et Jérôme Lindon, c'est vers la toute fin de la rédaction du manuscrit, avant la correction des dernières épreuves, que le titre définitif *L'Acacia* est adopté sur la proposition de l'auteur. Afin de lever toute équivoque sur l'interprétation qui pourrait être faite du « Lion noir », Claude Simon préfère renoncer au titre envisagé :

en découvrant les contresens auxquels peut conduire le titre *Le Lion noir* [...] il me paraît qu'il faut y renoncer. Je vous propose donc *L'Acacia* qui me semble à la fois poétique et chargé de sens : arbre (arbre généalogique : racines, branches, feuilles) lié au lieu (la maison) où l'ancêtre s'est suicidé,

⁸²⁰ On peut aussi lire à ce sujet la notice d'Alastair Duncan dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p. 1573.

d'où est parti pour la guerre le père du brigadier, où ont vécu sa mère et lui-même enfant, où il revient après son évasion, où il commence à écrire etc...⁸²¹

On retrouve bien tout ce qu'est censé contenir ce dernier titre dans la version définitive, tel que le commente Claude Simon. Les deux séries qu'on retrouvait déjà inscrites sur les différents projets de plan sont bien présentes dans ce que résume le syntagme « L'Acacia » et si les chutes que devait contenir « Compléments d'information » semblent absentes de cette dernière version, elles n'en ont pas moins continué à façonner le texte tout au long de sa genèse.

« Si L. S. M. : description d'une armée (voir correspondance) cavalerie, artillerie, etc... » notait en 1983 Claude Simon sur son « Essai de plan ».

Si on reprend la première ébauche du récit de la mort du père du brigadier rédigée sur le feuillet 8 :

Écritures

Plus tard dans la composition

Le 27 août 1914 à la lisière d'un bois près d'un village près de Stenay sur la Meuse il fut blessé par une balle et transporté par ses hommes jusqu'au pied d'un arbre contre lequel ils l'adossèrent et d'où il continua à donner des ordres. Puis après selon les témoignages recueillis par la suite, une seconde balle l'atteignit en plein front.

A l'époque le port du casque n'avait pas encore été institué et les combattants étaient [portaient] coiffés d'un képi de forme cylindrique et molle dont la culotte rouge était ornée pour les officiers d'un galon d'or tressé dessinant un motif décoratif formé de quatre boucles en croix⁸²²

et si on la compare à son devenir dans la version imprimée développée sur plusieurs pages⁸²³, on pourrait retrouver les descriptions envisagées des batailles d'L. S. M. à travers celle du champ de bataille du père non encore développée dans la première version du brouillon en 1981.

⁸²¹ Correspondance entre Claude Simon et Jérôme Lindon citée dans la notice de Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p.1574.

⁸²² Feuillet 8/503, SMN, Ms 16. Novembre 81. Repris dans *l'Acacia*, Editions de Minuit, 1980, p. 324-327.

⁸²³ Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013, p.1212-1215, Les Editions de Minuit, 1989, p. 324-327.

Lors de la version définitive, la vue sur le champ de bataille du père du brigadier est développée, alors qu'il donne encore ses ordres « d'où la vue qu'il pouvait avoir sur le champ de bataille (le paysage faiblement ondulé, les champs de betteraves, les chaumes coupés, les boqueteaux, la dépression où coulait la rivière) »⁸²⁴, quand dans la version de 1981, elle était complètement absente. De même, dans le roman, le trajet de la seconde balle qui l'atteint, ainsi que ses conséquences, sont minutieusement décrits et le devenir du régiment est commenté. Quant à la nature des blessures, elles font l'objet d'un récit imaginé fait à la veuve et à ses deux sœurs ou d'un récit « qu'elles en [font] par la suite [...] » :

enjolivant quelque peu la chose ou peut-être la théâtralisant selon un poncif imprimé dans leur imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires, agonisant presque toujours à demi étendus dans l'herbe, la tête et le buste plus ou moins appuyés contre le tronc d'un arbre, entourés de chevaliers revêtus de cotte de maille (ou tenant à la main des bicornes emplumés) et figurés dans des poses d'affliction, un genou en terre, cachant d'une main gantée de fer leur visage penché vers le sol.⁸²⁵

Alors qu'un peu plus loin, dans cette même version imprimée, le mort légendaire est comparé à un « colonel d'Empire »⁸²⁶. Comment ne pas voir en creux à travers ceux qui tiennent à la main « des bicornes emplumés » de même qu'à travers la figure du colonel d'Empire l'empreinte d'L. S. M ?

Sa figure effacée de la troisième série du possible « triptyque » n'en transparait-elle pas mieux ainsi condensée – à l'intérieur d'une parenthèse et d'une comparaison – dans celle d'un père tout autant magnifié ?

On le voit, à l'instar de nos fantômes du *Jardin des Plantes*, les fragments oubliés, les chutes de « Compléments d'information » ont probablement trouvé indirectement leur place dans la facture du roman. Les scénarios initiaux ne sont jamais vains, ils continuent toujours de travailler de manière sous-jacente l'œuvre en train de se faire.

Si l'écrivain avance à tâtons, s'il chemine pas à pas, les structures qu'il a commencé à élaborer, les histoires et les personnages qui le hantent s'immisceront dans

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 1213.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 1214.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 1214.

son texte, de même qu'on l'avait vu, l'usurière et la logeuse de *Crime et Châtiment* hantaient à leur manière le texte imprimé du *Jardin des Plantes* métamorphosées en vieille femme éléphant.

Les sentiers de la création, sous le filtre de l'analyse génétique, nous amènent à percevoir leurs soubassements pour filer la métaphore simonienne et pour filer celle initiée par Merleau-Ponty nous font penser à un sentier gigogne dans lequel ceux qui y seraient inclus correspondraient aux différentes strates rédactionnelles disparues du texte imprimé tout en restant présentes, comme nous l'avons vu à propos d' L. S. M. dans *L'Acacia*, mais aussi dans *Le jardin des Plantes* des personnages dostoïevskiens et des structures sous-jacentes qui dans la *Route des Flandres*, tel l'intestin de Saint Erasme, continuent à serpenter au fil des pages.

On vient d'établir que les structures compositionnelles de ces deux derniers romans étaient différemment scénarisées, dès le début de leur genèse, et à propos de *La Route des Flandres* que macrostructures et microstructures régissaient la temporalité des différents fragments et la construction textuelle du point de vue qui leur correspondait, comme nous l'avons vu à propos du *Jardin des Plantes*. A l'issue de l'examen des incipits de nos manuscrits des romans de Claude Simon, on peut constater que les caractéristiques stylistiques et linguistiques, quelles qu'elles soient, s'inscrivent de même que les personnages et les thèmes inducteurs dès la genèse de l'avant-texte et si la composition y est déjà programmée, comme nous avons tenté de le démontrer, c'est aussi toute la grammaire qui lui correspond qui s'y élabore.

Conclusion

Cette thèse, qui met en valeur l'interdépendance entre temps verbaux point de vue et composition dans les romans de Claude Simon écrits depuis *Le Vent*, a progressé en trois temps.

La première partie permet de montrer, en regard des théories grammaticales, en quoi et comment les systèmes de temps sont contestés par l'écriture simonienne. Les systèmes verbotemporels bâtis sur une logique qui ordonne les événements et ne permet pas les combinaisons – associations, glissements, contrastes, répétitions – se devaient d'être remis en question. Seul, un emploi des temps verbaux, s'émancipant des schémas linéairement orientés de la narration traditionnelle, pouvait permettre la composition de ses romans.

Dans les romans de Claude Simon, le brouillage de la référence de la personne se trouve justifié, comme pour les autres choix énonciatifs, par les impératifs de « qualité » que nécessite la composition du texte. La personne n'étant plus au service d'une histoire, celle-ci n'a plus désormais d'autre raison d'être, qu'au service de l'écriture.

La plupart des verbes au passé simple dans ses romans sont là pour circonscrire l'énonciation, la désigner, décrire les modalités de la narration, les perspectives de locution. Ce temps ne crée pas l'effet de mise à distance avec l'instance énonciative généralement constaté mais bien au contraire nous ramène dans la conscience d'un locuteur et a pour effet d'éliminer toute distance avec l'instance d'énonciation, ce qui conduit à relever le caractère novateur de l'utilisation du passé simple repris par de nombreux verbes de perception, de locution, de pensée, dans les romans de Claude Simon qui emploient les temps du passé.

Ces constatations ont pour effet de permettre de relever que les événements ne sont plus repérés, dans ses romans, les uns par rapport aux autres, mais par rapport à la situation d'énonciation, ce qui implique un changement radical de l'emploi des verbes au passé simple dans l'écriture romanesque. Claude Simon conteste une logique du récit, où l'enchaînement des verbes traduirait les mêmes liens de cause à effet que ceux d'actions censées se produire dans une réalité extérieure au récit lui-même et que celui-

ci reproduirait. Dans ses romans, les segments narratifs se succèdent selon une syntaxe qui ignore celle des actions, le récit obéit à une tout autre logique qui est celle de l'écriture. Les divers éléments du texte s'y succèdent et s'organisent pour des raisons impérieuses de qualité, associations, contrastes d'image. La progression narrative, repose sur les aléas du discours, laissant libre cours à un associationnisme scriptural mimant l'associationnisme mémoriel.

Ici, transparait à nouveau la motivation esthétique qui préside aux choix narratifs de Claude Simon, dont son emploi du passé simple est l'un des plus pertinents indices.

« L'ensemble d'actions solidaires et dirigées » qu'implique le schéma narratif traditionnel, va à l'encontre de ses visées esthétiques. Une écriture cherchant avant tout à organiser les énoncés suivant des impératifs de « qualité », se devait de casser un schéma par trop contraignant, ne laissant pas libre cours aux associations, contrastes et oppositions qu'elle engendre. Les impératifs de construction, que cette esthétique implique, conduisent Claude Simon à associer les éléments de son texte suivant un tout autre ordre que celui, linéairement orienté, qui présidait au roman traditionnel. Ce dont son écriture rend compte, ce sont des impressions simultanées qui coexistent dans notre esprit, ce qui correspond parfaitement à son esthétique compositionnelle. L'étude des relations entre imparfait et passé simple permet d'établir que la neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan chez Claude Simon va de pair avec la neutralisation de toute distinction entre narration et description, qui libère par là-même le temps verbal d'un système de dépendance à l'égard d'un système narratif "classique" qui va à l'encontre de son esthétique compositionnelle. C'est cette esthétique qui à nouveau commande de réorganiser le point de vue dans ses romans. Elle donne naissance à une poétique du point de vue à même de relayer une temporalité au service de la composition simonienne.

L'interdépendance de la composition avec la temporalité nous a conduit dans une seconde partie à étudier le point de vue simonien dont la singularité est une conséquence directe des bouleversements engendrés par la narration.

Les nombreux verbes de perception et de pensée dans les romans de Claude Simon, l'imbrication de la perception et de la pensée qui relèvent de la construction textuelle du point de vue, nous ont amené à considérer cette notion comme centrale

dans l'économie de ses romans. En effet, la neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan, envisagée dans notre première partie, ne peut pas être sans incidence sur la relation sémantique entre verbes de perception ou de pensée d'un hypothétique premier plan et perceptions ou pensées représentées aspectualisées du « second plan ». Cette relation apparaît de nature plutôt déictique, voire générique, qu'anaphorique. La relation anaphorique ne pouvant se faire suivant une poétique narrative linéairement orientée, on a fait l'hypothèse que la composition du roman supplée à un système désormais inopérant, la partie, en l'occurrence le site du « PDV », renvoyant au tout qu'est la composition du roman. En l'absence d'actions saillantes censées guider le lecteur, la structure compositionnelle du récit joue désormais cette fonction.

Ainsi, la composition en strates mémorielles de *La Route des Flandres*, qui tend à faire partager au lecteur l'expérience scripturale, implique un nouveau pacte de lecture remettant en cause la relation de la partie au tout, de l'hypothétique arrière-plan à un support structurel d'un autre ordre, liant les éléments qu'il ordonne suivant une autre logique que celle à laquelle il était habitué. La composition du *Jardin des Plantes*, d'autre part, qui en filigrane renvoie au travail sur le signe – tentative du peintre et de l'écrivain pour refonder une langue nouvelle tout en renvoyant à sa propre genèse – nécessite une grammaire temporelle et une poétique du point de vue qui lui correspondent. Les formes temporelles y tissent de nouveaux liens entre elles, qui les font s'émanciper de leur système de hiérarchisation traditionnel. A ces formes s'associe une construction textuelle du point de vue qui les réorganise. La dépendance entre temps de premier plan et temps de l'arrière-plan n'ayant plus lieu d'être, laisse place à des rapports de confrontation, de reprise, de transposition nécessités par sa composition, augurant de nouvelles voies d'interprétation. A partir de ces deux textes, on constate que l'expérience de la lecture des romans de Claude Simon amène nécessairement à prendre en compte les macrostructures afin d'accéder à leur sens.

On établit en outre que la structure compositionnelle n'est pas seule à pouvoir servir de points de référence : le rythme, la périodicité peuvent eux-mêmes jouer ce rôle et devenir lieux d'une référence, points sur lesquels s'appuie le lecteur. Le rythme de la phrase, sa scansion, ses sonorités, leur enchaînement (phrases, sonorités, fragments) sont les repères auxquels renvoient désormais les différentes formes verbales quand les

micro et macrostructures simoniennes se combinent afin de se substituer à une référence sémantique frappée de péremption.

Un sujet de conscience, une vision paraissent présider à la rédaction de chaque fragment des romans de Claude Simon. Cette vision, cette conscience à l'œuvre, à l'origine du point de vue du texte simonien, qui fait un choix verbotemporel semble-t-il irréversible, est à l'origine de cette singularité grammaticale. Cette constatation nous a conduit à procéder à une reconfiguration des traits définitoires du point de vue simonien. Les critères linguistiques qui nous intéressent tout particulièrement concernent les relations entre « sujet focalisateur, procès de perception et objet focalisé ». Or, chez Claude Simon, l'indétermination tant du narrateur que du personnage, qui recouvrent le focalisateur, laissent pressentir la singularité du point de vue simonien. Les marques de l'aspectualisation apparaissent dans les phrases narratives autour de perceptions intriquées à des pensées et constituent la structure virtuelle du point de vue. C'est cette structure virtuelle qui nous intéresse plus particulièrement chez Claude Simon, l'intrication perception et pensée étant particulièrement développée voire hypertrophiée dans ses romans.

Nous en voulons pour preuve, la prolifération de la superposition, caractéristique fondamentale de l'écriture de Claude Simon. Elle est au centre du point de vue simonien, elle en fonde l'esthétique romanesque. Si on reprend la notion de point de vue, telle qu'on l'a redéfinie, on peut dire que perceptions et pensées associées qui en constituent la structure virtuelle, leur intrication permanente et avatars (comparaisons, parenthèses), sont au cœur de l'écriture simonienne. On peut identifier un site du point de vue hyper-développé qui rend compte de la simultanéité des perceptions et pensées représentées, qui en creuse l'épaisseur, d'où ce point de vue épais, monumental, tant de fois remarqué par la critique.

De même que la superposition est constitutive du site du point de vue chez Claude Simon, le sujet de conscience simonien est lui-même constitué de différentes couches qui se superposent, de sujets qui coréfèrent à une même entité, à propos de laquelle on peut parler d'un sujet multiple, stratifié par le biais de différents modes de superposition : parenthèses, participes, généralisations, relations intra et intertextuelles. Le lecteur des romans de Claude Simon comprend assez vite que son horizon d'attente s'est mué quand il ne s'est pas effacé, qu'il n'est pas nécessaire

d'attribuer paroles ou pensées, énoncés quelconques, à une instance particulière : un narrateur ou personnage précis. Savoir qui parle est devenu secondaire, voire inutile à l'intelligence du récit, comprendre comment on parle devient la seule véritable question que pose le texte pour sa compréhension. Cette substitution du « comment » au « qui », remplaçant la forme au centre du récit, va de pair avec l'abandon de la narration anthropocentrée du récit traditionnel qui fait de l'homme le centre focal avec ses repères temporels : moment d'où l'on parle, événements repérés les uns par rapport aux autres suivant la logique d'actions objectivement réalisées ou réalisables suivant l'ordre d'un monde objectivement perçu, sur lesquels s'est construite toute une tradition de la grammaire textuelle. « L'homme dans la langue » de Benveniste a cédé sa place dans nos romans à une langue émancipée de son omniprésence, une langue au seul service de la création littéraire.

La représentation des perceptions remémorées dans les romans de Claude Simon n'est pas seulement faite d'images, mais aussi de réminiscences inter et intratextuelles issues de la mémoire de l'auteur, mais également enfouies dans celle du lecteur qu'il est amené à redécouvrir et réactiver. Le point de vue simonien dans toute sa complexité comprend de nombreuses composantes : l'acuité de la perception se double de l'acuité de la mémoire, l'expérience vécue puis remémorée est médiatisée par un sujet de conscience empreint de références picturales et littéraires. Chez Claude Simon la valeur mémorielle expérientielle, intericonique et intertextuelle se redouble le plus souvent de la mémoire de son œuvre, l'intratexte étant fortement sollicité lors de la lecture de ses romans, à tel point qu'on considère qu'il est une des composantes essentielles du point de vue simonien. Le système de référencement contesté à l'échelle du roman se trouve de même reconfiguré à l'échelle de l'œuvre, élargissant par ce biais la perspective narrative.

Scènes vécues, perceptions sensorielles, images, références inter et intratextuelles partagées permettent de décentrer la référencement du système narratif traditionnel en dehors du roman. La référence anaphorique associative s'en trouve bouleversée dans la narration simonienne, participant par ce biais à l'émancipation du point de vue narratif de l'axe linéairement orienté de la narration. La référence, par le biais de la deixis, renvoie à l'expérience partagée avec le lecteur, ce qui sur le plan sémantique nous situe entre la référence déictique et générique, une désignation particulière qui renvoie au

général, mais aussi, au présent de l'écriture. Si la deixis chez Balzac vient renforcer l'effet de réel, chez Simon elle est une des composantes du dispositif narratif émancipateur des articulations logiques traditionnelles à laquelle renvoie plus particulièrement la relation anaphorique. L'inférence, est une autre composante fondamentale du point de vue simonien. Au vu de son épaisseur, les inférences se doivent d'être particulièrement actives dans romans de Claude Simon, l'inférence y est généralisée, mouvante et continuée. Le développement de l'activité cognitive du lecteur, sans cesse sollicitée, est constitutif de la singularité du point de vue dans ses romans. Sollicité d'une part à travers sa mémoire expérientielle, d'autre part à travers les nombreux processus inférentiels, le lecteur comprend que la référence n'est plus à chercher en amont suivant le processus traditionnel de l'anaphore associative et qu'un autre ordre semble présider à la construction du texte, celui de sa composition.

Dans la construction textuelle du point de vue, Alain Rabatel envisage « le volume de savoir et de vision » concernant le focalisateur, narrateur ou personnage. Or, chez Claude Simon, « savoir » et « vision » sont sans cesse remis en cause et contestés par la narration. L'auteur transcrit dans ses romans la difficulté, voire l'impossibilité de rendre compte de nos perceptions, de nos visions et met en cause toutes les formes de savoirs, de même qu'il interroge la phénoménologie de la perception. Ces interrogations qui sous-tendent l'écriture de ses romans trouvent leur traduction dans la construction textuelle du point de vue simonien. Compte tenu de ces considérations, on peut dire que la notion de volume de savoir et de vision chez Claude Simon est redoublée par celle de volume de non savoir et de mise en doute de ce savoir et perceptions associées. Ces redoublements de volume trouvent leur traduction dans un allongement et une complexification syntaxique de la phrase dans ses romans.

Après avoir examiné le focalisé on s'est intéressé au focalisateur à partir des embrayeurs du point de vue. Tout d'abord, on voit que l'embrayage de la focalisation à partir d'un nom ou d'un personnage identifié, quand il est possible de l'établir, est rare et toujours réalisé selon des schémas complexes qui en neutralisent les effets. Statuts énonciatifs instables, identité problématique du focalisateur se conjuguent pour ôter au lecteur les repères stables qui ont conditionné ses réflexes de lecture, tout en l'invitant à rechercher ailleurs ses repères. A l'instar des autres caractéristiques du point de vue, on peut considérer que l'embrayage de la focalisation et sa neutralisation participent de

la mise en place de repères nouveaux mis au service de la plasticité romanesque. L'absence de personnage focalisateur disponible ne disqualifie en rien les perceptions représentées ayant pour origine le narrateur. On se trouve bien face aux mêmes mécanismes de représentation des perceptions et des pensées, qu'elles soient attribuables à un personnage – soit mouvant soit identifiable – ou à un narrateur.

Afin de rendre compte de la composante axiologique à l'œuvre dans l'embrayage du point de vue simonien, on a tout d'abord envisagé l'embrayage par marquage direct, manifesté par des commentaires, des jugements au présent gnomique qui viennent interrompre le cours du récit, ainsi que l'embrayage par marquage indirect qui se manifeste au travers des dénominations et redénominations à travers les qualifications ou modalisations.

Dans un deuxième temps, on s'est intéressé à une figure récurrente dans l'œuvre de Claude Simon qui donne une large place au jugement du narrateur, l'ironie. Cette figure, particulièrement apte à créer un effet du point de vue du narrateur qui oriente nos jugements, est très présente dans ses romans. L'ironie simonienne nous amène à nous intéresser aux phénomènes de polyphonie énonciative, notamment aux co-énonciateurs qui peuplent les romans de notre corpus. Ces co-énonciateurs à l'œuvre dans l'avant-texte, en partie disparus de l'état définitif, n'en demeurent pas moins présents, tels des énonciateurs discrets dont la voix se fait entendre selon une conception polyphonique de la narration. Cette polyphonie énonciative à travers les voix d'écrivains – qu'ils soient modèles ou anti-modèles – plus ou moins discrètes, œuvrent sans didactisme à la construction d'un sens dans *Le Jardin des Plantes* et plus largement dans l'œuvre de Claude Simon. Ces voix nous renvoient directement aux idées qu'il a développées sur le roman dans son *Discours de Stockholm*. D'après le raisonnement développé lors de ce discours, on peut considérer que les voix convergentes et divergentes dans *Le Jardin des Plantes* construisent le sens du roman plus qu'elles ne sont au service d'un sens préétabli qu'elles auraient à commenter ou à illustrer.

Dans cette perspective, on a mis au jour par le biais de l'analyse génétique la présence de co-énonciateurs discrets qui participent activement à la poétique narrative simonienne. L'approche génétique particulièrement efficiente pour révéler des structures sous-jacentes, le plus souvent effacées, permet dans le cadre de notre

dernière partie, d'expliquer plus précisément encore le processus d'élaboration de la composition et du style.

La troisième partie de notre thèse met en valeur la composition de deux romans de notre corpus : *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*.

Deux approches, l'une microstructurelle s'intéressant plus particulièrement aux unités qui composent les textes, telles le fragment ou le segment temporel, l'autre, macrostructurelle, s'intéressant à la structure générale de l'ensemble, permettent de rendre compte des points remarquables de la composition de ces romans.

On établit tout d'abord que les microstructures de *La Route des Flandres* obéissent dans leur agencement à des critères compositionnels où entrent en jeu rythme, sonorités, temps verbaux et construction textuelle du point de vue. Dans un second temps, on met en évidence que la macrostructure est plus encore porteuse de signifiante, que la progression du texte et sa cohésion sont largement assurées par sa structure formelle, simplement observée au niveau des formes temporelles et selon la construction textuelle du point de vue. Là où de possibles bifurcations du sens pourraient prêter à confusion, les formes sont toujours à même d'en assurer la cohérence. En conséquence, on s'interroge sur le sens dont la cohérence est intrinsèquement assurée par le jeu des formes verbales et la construction textuelle du point de vue qui sous-tendent toute l'architecture du roman.

On peut suivre la façon dont toute une construction élaborée, de façon intuitive plus que concertée, devient signifiante. Dans ses « Notes de cours sur Claude Simon », Maurice Merleau-Ponty retrouve ainsi dans *La Route des Flandres* une donnée phénoménologique profonde, que l'auteur du roman perçoit et réussit à faire ressentir à son lecteur par le biais de sa construction romanesque : « le monde comme existence totale ». La perception de cette existence totale trouve son expression à travers la construction romanesque de Claude Simon qui en fait faire l'expérience à son lecteur. Celui-ci perçoit résonances et harmoniques à travers les strates mémorielles qui s'inscrivent dans la structure du roman. La composition en strates mémorielles qui tend à faire partager au lecteur l'expérience scripturale de l'écrivain implique un nouveau pacte de lecture remettant en cause la relation de la partie au tout, de l'hypothétique

arrière-plan à un support structurel liant les éléments qu'il ordonne suivant une autre logique que celle à laquelle il était habitué. On a ainsi considéré que la conception du temps dans ce roman, émanation de la composition romanesque, est étroitement liée au bouleversement des habitudes qu'elle a induites chez le lecteur et qu'il n'y a pas de conception du temps pour Claude Simon en dehors de l'expérience de l'écriture et de la lecture qui lui fait suite.

Afin de mettre en valeur la composition du *Jardin des Plantes*, nous avons associé à l'étude micro et macrostructurelle du texte une approche génétique de sa facture qui permet d'en mieux comprendre la conception.

On s'est interrogé sur l'appartenance de l'auteur à la catégorie des écrivains qui travaillent à partir d'un canevas précis, selon le principe d'une « programmation scénarique », ou de ceux qui entrent de plain-pied dans la phase de rédaction sans le préalable d'une phase de planification, suivant la méthode d'une « structuration rédactionnelle » en fonction de la catégorisation établie par Pierre-Marc de Biasi dans *La Génétique des textes*. La seconde catégorie, qui semblait s'imposer en fonction des commentaires de l'auteur sur son travail d'écriture, est remise en question par nos analyses du manuscrit, à tel point que nous sommes tenté de créer à son propos, une nouvelle classe qui serait celle des écrivains à structuration rédactionnelle programmée.

Dans le manuscrit du roman, écriture de fragments, notes, citations, coexistent sur un même feuillet, de même que coexistent sur un autre, fragments rédigés, sous-plan, titres et listes. Un double mouvement conjuguant rédaction puis programmation, de même que programmation puis rédaction, habite le geste d'écriture, dès la genèse du texte, sans qu'il soit véritablement possible de déterminer lequel de ces deux mouvements précède ou engendre l'autre. C'est cette singularité conceptuelle qui est analysée à travers la lecture des premiers feuillets du manuscrit du *Jardin des Plantes*. Dans ceux-ci, on trouve en creux, dès les premières lignes, l'empreinte de la composition du texte à venir, les traces de la programmation de sa structure. Tout en rédigeant, l'auteur semble inscrire d'entrée de jeu la structure compositionnelle de son roman. Quand ce ne sont pas les listes, titres, sous-titres de fragments qui s'énoncent de façon explicite, ce sont les réseaux sous-jacents qui structurent le texte qui transparaissent de manière implicite à travers les premières lignes rédigées. La composition en fragments détachés est déjà inscrite dès l'incipit du manuscrit du *Jardin des Plantes* qui paraît déjà

hésiter entre plusieurs titres possibles de l'œuvre à venir, titres qui contiennent en germe des scénarios génériques et culturels avec leurs codes spécifiques. De même, les principales thématiques qui vont se développer - corps et sensualité, voyages – sont déjà contenues dans l'avant-texte.

Ce que montrent en outre les premières lignes des feuillets initiaux, c'est qu'elles scénarisent d'entrée la facture compositionnelle du roman jusqu'à son écriture même : écriture fragmentaire, épousant la disposition typographique de l'avant-texte. De même, la disposition typographique du roman réinscrit la genèse du travail du peintre Novelli à l'origine de ses toiles. En revenant aux premiers mots lus sur le manuscrit « Archivio per la memoria, Tableaux d'une exposition », on peut voir que l'architecture générale, jusqu'à son inscription typographique, est déjà programmée.

Après avoir examiné les raisons qui ont présidé aux choix compositionnels de Claude Simon, on a mis en valeur la composition verbotemporelle des fragments du *Jardin des Plantes* dont l'agencement reflète tout autant que la typographie, la disposition en damier du début du roman. On sait que Claude Simon est particulièrement sensible à la périodicité des thèmes et des personnages dans ses romans comme on l'a relevé à propos de *La Route des Flandres*. Les différents plans de montage, que nous avons pu consulter dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, témoignent à nouveau d'un même souci de périodicité présidant à la disposition des fragments et sous-fragments dans la composition romanesque. Comme le principe de périodicité qui préside à l'organisation de ses romans explique la place de ces fragments dans la version imprimée, nous suivons l'écriture des fragments dans le manuscrit en tenant compte de leur temporalité afin de rendre compte de leur périodicité au cours de la genèse du texte.

Les analyses menées mettent en relief deux principes qui organisent les énoncés dans le roman, par contrastes, oppositions ou associations, selon une disposition en damier, et qui président au nécessaire retour périodique des structures temporelles. Si ces deux principes participent à la composition, le dernier de ces principes laisse entrevoir une autre structure compositionnelle, sous-jacente à la première, que l'on qualifie de composition en réseaux.

C'est cette dernière structure qui fait l'objet de l'avant-dernière sous-partie de notre thèse. Au cours de celle-ci, on suit un premier réseau que nous qualifions de

métatextuel, qui nous mène au réseau du monde de l'envers, avant celui de l'endroit du monde. Après avoir établi la présence des deux premières séries : une série métatextuelle, et une série du monde de l'envers, on en identifie une troisième, celle construite selon un point de vue surplombant. Celle-ci s'est constituée avec une temporalité dominante qui lui est propre et à dessein à même d'entrer dans une distribution macrostructurelle périodique. A cette occasion, on peut vérifier que temporalité et point de vue semblent bien une nouvelle fois s'inscrire dans des réseaux et des séries structurant la composition romanesque de Claude Simon. La composante thématique se redouble, pour la constitution des séries, de composantes formelles qui sont à elles seules en mesure d'en constituer de nouvelles. La composante formelle, toujours présente, est génératrice de ses propres réseaux qui sont tout autant inscrits dans la genèse du texte que les réseaux thématiques.

Enfin, l'examen des incipits des manuscrits de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* permet de mettre en relief les traits communs de l'écriture de Claude Simon repérables à partir de l'analyse génétique de leurs manuscrits respectifs. Les premières lignes du manuscrit de *La Route des Flandres* constituent à la fois une programmation des couches superposées inscrites en creux dans la composition micro et macrostructurelle du roman, mais aussi un début de textualisation, avec ce qu'on peut considérer être une esquisse rédactionnelle de fragment. On est donc tout autant dans la genèse d'un processus rédactionnel de fragment que d'une programmation de sa structure, traits que nous avons repérés à propos du *Jardin des Plantes*.

Que ce soit au niveau macrostructurel ou microstructurel, l'analyse des premiers feuillets du manuscrit montre que les structures qui régissent la temporalité des différents fragments ainsi que certains développements phrastiques et narratifs n'ont pas attendu ni la vision globale du roman par son auteur, ni les plans de montage qui ont suivi pour guider son écriture. Celle-ci est tout autant tributaire de schémas sous-jacents, d'associations, de contrastes et d'oppositions induits par l'emploi des formes temporelles, la construction textuelle du point de vue, les rythmes et les sonorités inscrits sur les premiers feuillets des manuscrits que des carrefours de signification qui apparaîtront au cours de son cheminement pas à pas.

De même, concernant *L'Acacia*, ce que révèle le manuscrit, c'est que les projets de fragments ainsi que les premiers plans établis dès le début de la genèse du texte

témoignent d'une programmation en gestation qui n'a pas attendu les plans de la version définitive pour se manifester. En témoigne aussi la réflexion engagée sur le titre du roman dont on sait à quel point ce « seuil » est porteur du devenir du texte. On peut suivre, à partir des en-têtes des brouillons et des notes de l'auteur, l'évolution que connaissent, tout au long du processus d'écriture, les variations du titre envisagé qui nous renseignent sur les choix opérés quant au contenu du livre en cours d'écriture. Comme nos fantômes du *Jardin des Plantes*, les fragments oubliés, les chutes de « Compléments d'information », qui a été longtemps le titre provisoire de *L'Acacia*, ont probablement trouvé indirectement leur place dans la facture du roman. L'examen de ce début de manuscrit le révèle à nouveau : les scénarios initiaux des romans de Claude Simon, bien que sous-jacents, travaillent inlassablement l'œuvre en train de se faire. Bien que l'écrivain avance à tâtons et chemine pas à pas, structures initiales, histoires et personnages qui le hantent dans l'avant-texte s'immiscent d'une manière ou d'une autre dans son roman.

On a démontré que les structures compositionnelles de ces deux derniers romans étaient programmées dès le début de leur genèse, de même que macrostructures et microstructures régissaient la temporalité des différents fragments et la construction textuelle du point de vue qui leur correspondait. L'analyse génétique des incipits de nos manuscrits permet de constater que les caractéristiques stylistiques et linguistiques s'inscrivent, de même que les personnages et les thèmes inducteurs, dès les premiers feuillets, et que, si la composition des romans y est déjà programmée, c'est aussi toute la grammaire qui leur correspond qui s'y élabore. Celle-ci est tributaire d'une composition émancipée des schémas recteurs de la narration traditionnelle. Si les structures du texte sont déjà là de manière sous-jacente, un passé simple ayant aboli toute distance avec l'instance énonçante est aussi à l'œuvre en ces débuts de manuscrits, de même que la neutralisation entre narration et description y est déjà inscrite.

On s'était posé la question de l'appartenance de Claude Simon à une catégorie d'écrivains plutôt qu'une autre, nous demandant s'il faisait plutôt partie de ceux dont l'écriture se rattacherait à une « programmation scénarique » ou bien à une « structuration rédactionnelle » : ce que cette recherche met bien en évidence, c'est que la grammaire simonienne va de pair avec la composition, qu'elle s'est élaborée très

tôt afin de répondre aux nécessités formelles alliant composition et rédaction, composition intuitivement programmée et rédaction qui lui est concomitante. La composition, si elle est intuitivement scénarisée, est susceptible de réorganisations multiples tout au long de la genèse du texte. La grammaire simonienne se devait de permettre ces réordonnements réitérés des énoncés : passé simple émancipé de tout schéma recteur, émancipation de la relation anaphorique, en sont les principaux vecteurs. L'examen des incipits des trois manuscrits nous conforte dans nos premières impressions. Si à l'évidence, comme l'a souvent dit Claude Simon, son écriture avance pas à pas de carrefour en carrefour, ce qui le rattacherait plutôt aux écrivains à « structuration rédactionnelle », nos analyses des incipits des trois manuscrits révèlent d'indélébiles traces d'une scénarisation qui travaille inlassablement le texte tant au niveau de ses micro que ses macrostructures. Ces traces, le plus souvent effacées, se manifestent d'une manière ou d'une autre, la troisième série occultée de la matière des *Géorgiques* étant la dernière que nous avons identifiée. Mais beaucoup d'autres perdurent, telles les oppositions ou similitudes verbotemporelles que nous avons mises en relief dans *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*, de même que des identités ou des contrastes de focalisateurs ou de focalisés. Ce double mouvement qui habite le geste de l'écrivain, l'un étant plus reconnu que l'autre par l'auteur, plaide en faveur d'une singularité scripturale qui n'étonnera pas vraiment le chercheur familier de son écriture. Une fois encore, Claude Simon transgresse les classifications établies et peut-être plus ici encore qu'ailleurs, lui qui se serait plutôt sagement rangé dans la catégorie des écrivains dont l'écriture se rattache à une « structuration rédactionnelle ». Mais comme le disait Merleau-Ponty⁸²⁷, il y a deux Claude Simon, et celui qui transparaît dans ses manuscrits et qui ne cesse de nous étonner l'aurait probablement étonné lui-même

⁸²⁷ Mireille Calle-Gruber *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008. témoignage de Claude Simon repris dans le DVD titre 3, chapitre 2.

Claude Simon y rapporte un échange qu'il a eu avec Maurice Merleau-Ponty après avoir assisté à son cours au collège de France sur *La Route des Flandres* et *Triptyque*.

Claude Simon : « Ce Claude Simon dont vous avez parlé il doit être rudement intelligent ? », Maurice Merleau-Ponty : « Oui mais ce n'est pas vous, c'est vous lorsque vous travaillez, c'est-à-dire, c'est ce personnage que vous suscitez lorsque vous travaillez ».

C'est justement celui qui écrit, qui travaille, à qui nous sommes confrontés à travers la lecture des manuscrits, c'est la pensée de l'écrivain que nous pouvons suivre à la lecture de ses notes, de ses commentaires qui sont parfois différents de ceux que nous avons coutume de lire dans le cadre de ses interviews.

s'il avait entrepris comme nous avons tenté de le faire une approche génétique de son œuvre.

A l'issue de cette recherche qui s'intéresse en premier lieu au renouvellement de la langue littéraire par Claude Simon, nous sommes bien conscient que la méthodologie critique se doit, pour atteindre ses objectifs, d'opérer son propre renouvellement. L'interdépendance des approches tant génétique que stylistique nous a permis, nous semble-t-il, de surmonter la difficulté d'adopter une méthodologie critique à même d'appréhender un objet linguistique dont la complexité est liée à l'interdépendance entre la temporalité, le point de vue et la composition. Si cette thèse montre à partir de l'étude stylistique et génétique du roman simonien comment la littérature conduit à revoir l'approche linguistique de la langue au-delà de la phrase, elle montre aussi comment la poétique narrative rouvre l'usage de la langue, usage dont nous n'avons pas fini de nous délecter.

Bibliographie

CORPUS.

Simon (Claude), *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.

Simon (Claude), *Le Vent*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

Simon (Claude), *L'Herbe*, Paris, Les Editions de Minuit, 1958.

Simon (Claude), *L'Herbe*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *La Route des Flandres*, Paris, Les Editions de Minuit, 1960, Collection Double, repris en 1982 dans la collection.

Simon (Claude), *La Route des Flandres*, (1960), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

Simon (Claude), *Le Palace*, Paris, Les Editions de Minuit, 1962.

Simon (Claude), *Le Palace*, (1962), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

Simon (Claude), *Femmes*, Paris, Maeght, 1966.

Simon (Claude), *Histoire*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967.

Simon (Claude), *Histoire*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *La Bataille de Pharsale*, Les Editions de Minuit, 1969.

Simon (Claude), *La Bataille de Pharsale*, (1969), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006, p.569.

Simon (Claude), *Les Corps Conducteurs*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

Simon (Claude), *Les Corps Conducteurs*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *Triptyque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

Simon (Claude), *Triptyque*, (1973), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

Simon (Claude), *Leçon de choses*, Paris, Les Editions de Minuit, 1975.

Simon (Claude), *Leçon de choses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *Les Géorgiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.

Simon (Claude), *Les Géorgiques*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Minuit, 1983.

Simon (Claude), *L'Invitation*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987.

Simon (Claude), *L'Invitation*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *L'Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

Simon (Claude), *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), « Plan de montage de *La Route des Flandres* », dans *Claude Simon. Chemins de mémoire*, (textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle), Sainte-Foy (Québec), Les Editions Le Griffon d'Argile, 1993, Collection Trait d'Union.

Simon (Claude), « Les jardins publics », dans *Les Sites de l'écriture, colloque Claude Simon* (Queen's University), Paris, Librairie A.G. Nizet, 1995.

Simon (Claude), *Le Jardin des Plantes*, Paris, Les Editions de Minuit, 1997.

Simon (Claude), *Le Jardin des Plantes*, (1997), Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, Paris, 2006.

Simon (Claude), *Le Tramway*, Les Editions de Minuit, 2001.

Simon (Claude), *Le Tramway*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Simon (Claude), *Quatre conférences*, textes établis et annotés par Patrick Longuet, Les Editions de Minuit, 2012.

Manuscrits

Cotes des manuscrits du fonds Claude Simon à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

Le Vent : SMN Ms 2

La Route des Flandres : SMN Ms 5

Le Palace : SMN Ms 6

Histoire : SMN Ms 8
La Bataille de Pharsale : SMN Ms 9
Triptyque : SMN Ms 10
Leçon de choses : SMN Ms 11
Les Géorgiques : SMN Ms 12
L'Acacia : SMN MS 16
Le Jardin des Plantes : SMN MS 18
Le Tramway : SMN MS 19

ARTICLES, ENTRETIENS, DEBATS, DISCOURS :

Claude Simon s'exprime sur son travail d'écrivain

Armel (Arliette), « Claude Simon. Le passé recomposé », *Le Magazine littéraire*, Paris, mars 1990.

Bertin (Celia), « Claude Simon. Un écrivain qui ne veut être qu'un écrivain », interview, *Arts et loisirs*, n°82, Paris, 19 avril 1967.

Bois (Pierre), « La déroute des Flandres », entretien, *Le Figaro*, Paris, 13 juillet 1990.

Bourin (André), « Techniciens du roman. Claude Simon. Entrevue », *Les Nouvelles littéraires*, n°1739, Paris, 29 décembre 1960.

Calle (Mireille), « L'inlassable réancrage du vécu », entretiens avec Claude Simon, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993.

Chapsal (Madeleine), « Entretien. Claude Simon parle », *L'Express*, Paris, 5 avril 1962.

Clavel (André), « Claude Simon : "La guerre est toujours là" », *L'Événement du jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 87.

Dällenbach (Lucien), « Attaques et stimuli », entretien réalisé entre le 22 février et le 30 mars 1987, dans *Claude Simon*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 170-181, Collection Les Contemporains.

Duranteau (Josiane), « Claude Simon : le roman se fait, je le fais, il me fait », *Les Lettres françaises*, n°1178, Paris, 13-19 avril 1967.

Juin (Hubert), « Les secrets d'un romancier, entrevue avec Claude Simon », *Les Lettres françaises*, n°844, Paris, 6-12 octobre 1960.

Knapp (Bettina L.), « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quaterly*, (Lexington), Vol. 17, n° 2, 1970, p. 187.

Lebrun (Jean-Claude), « Claude Simon : “ Parvenir peu à peu à écrire difficilement” », *L'Humanité*, mars 1998.

Parot (Janine), « A la Sorbonne, Claude Simon part en guerre contre la signification », compte-rendu d'une conférence prononcée au début de 1961 sous le titre « Signification, roman et chronologie », *Les Lettres françaises*, n°859, Paris, 19-25 janvier 1961.

Sarraute (Claude), « Interview avec Claude Simon », *Le Monde*, Paris, 8 octobre 1960.

Simon (Claude), « Je ne peux parler que de moi », *Les Nouvelles littéraires*, n°1809, Paris, mai 1962.

Simon (Claude), « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », entretien, *Le Monde*, Paris, 26 avril 1967.

Simon (Claude), « La fiction mot à mot », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), t.2, Paris, U.G.E., 1972, p. 73-97, Collection 10/18.

Simon (Claude), « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n°31, Rodez, Subervie Editeur, 1972, p. 15-29.

Simon (Claude), « Les sentiers de la création », préface à *Orion aveugle*, Paris, Skira, 1972.

Simon (Claude), « Claude Simon à la question », *Claude Simon*, colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou, Paris, U.G.E., 1975, p. 403-431, collection 10/18.

Simon (Claude), *Discours de Stockholm*, Paris, Les Editions de minuit, 1986.

Simon (Claude), « Roman et mémoire », extraits d'une conférence inédite, *Revue des Sciences Humaines*, n°220, publiée par l'Université de Lille III, octobre-décembre 1990, p. 191-192.

Simon (Claude), « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », entretien, *Libération*, Paris, 18 septembre 1997.

Sollers (Philippe), « La sensation c'est primordial », entretien, *Le Monde*, Paris, 19 septembre 1997.

**ETUDES, ECRITS CRITIQUES,
consacrés à l'œuvre de Claude Simon**

Alexandre (Didier), « Le renard du jardin : remarques sur l'insertion du personnage... » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 67-85.

Andrès (Bernard), *Profil du personnage chez Claude Simon*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.

Balcázar Moreno (Melissa), « Histoire et lisibilité dans le manuscrit des *Géorgiques* » dans *Claude Simon Les Vies de l'Archive*, Calle-Gruber (Mireille), Balcázar Moreno (Melina), Sarah-Crevier Goulet (Anaïs), Frantz (Anaïs) (Dir), Dijon, Editions Universitaires de Dijon (collection *Ecritures*), 2014, p. 97-107.

Berger (Yves), « L'enfer, le temps », *Nouvelle revue française*, n°97, Paris, 1961.

Bertrand (Michel), *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, Paris, PUF, 1987.

Bertrand (Michel) (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Champion, 2013.

Blanc (Anne-Lise), « Jardin zoologique du *Jardin des Plantes* », *Littératures* n°40, 1999, Presses Universitaires du Mirail.

Bonnefis (Philippe), « Entre Trias et Crétacé », dans *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 66-92.

Bosquet (Alain), « Claude Simon : A la recherche du réel perdu », *Le Figaro littéraire*, Paris, 18 septembre 1997.

Minich Brewer (Maria), « Histoires complémentaires : quêtes symboliques et syntaxes », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., octobre 1990, p. 180-183.

Calle-Gruber (Mireille), « Claude Simon : Le temps, l'écriture. A propos de *L'Acacia* », *Littérature*, n°83, Paris, octobre 1991, p. 31-42.

Calle-Gruber (Mireille), « L'écriture Géorgique : où le roman fait terre et mémoire », dans *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 41-54.

Calle-Gruber (Mireille), *Le Grand Temps. Essai sur Claude Simon*, Presses universitaires du Septentrion, 2004.

Calle-Gruber (Mireille), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Calle-Gruber (Mireille), *Claude Simon, Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

Calle-Gruber (Mireille), *Claude Simon Les Vies de l'Archive*, Mireille Calle-Gruber, Melina Balacasar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Anaïs Fran tz (Dir), Dijon, Editions Universitaires de Dijon (collection *Ecritures*), 2014.

Caminade (Pierre), « Déjeuner avec L'herbe », *Entretiens*, 1964, p. 117-119.

Chapsal (Madeleine), « Tandis qu'elle agonise », *L'Express*, Paris, 6 novembre 1958.

Chapsal (Madeleine), « Un idiot », *L'Express*, Paris, 3 octobre 1957.

Clavel (André), « Claude Simon, côté jardin », *Journal de Genève*, Genève, 20 septembre 1997.

Conacher (Agnès), « Improvisation sur un thème l'espace-temps de *La Route des Flandres* », dans *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 125-135.

Créac'h (Martine), « Contrepoint et contretemps. Les Géorgiques de Claude Simon », *Littérature*, n° 180, Paris, Armand Colin, avril 2015.

Dällenbach (Lucien), « Mise en abyme et redoublement spéculaire, chez Claude Simon », dans *Claude Simon*, colloque de Cerisy, éd. cit., 1975, p. 151-190.

Dällenbach (Lucien), « La question primordiale », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Les Editions de Minuit, 1987, p. 65-93.

Dällenbach (Lucien), *Claude Simon*, Paris, Editions du Seuil, 1988, Collection Les Contemporains.

Dällenbach (Lucien), « Claude Simon ou le travail du texte comme bricolage analogique » dans *Penser, classer, écrire : de Pascal à Pèrec*, Béatrice Didier et Jacques Neefs (dir.), Presses universitaires de Vincennes, 1990.

Dällenbach (Lucien) « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres* » dans *Genèse du roman contemporain : incipit et entrée en écriture*, Bernhild Boie et Daniel Ferer (Dir), C.N.R.S. Editions, 1993, p. 13.

Dällenbach (Lucien), *Du, Die Zeitschrift der Kultur* (Zurich), n° 691, janvier 1999, p.39-42.

Dällenbach (Lucien), « Souvenir d'une autre scène », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 153-162.

Dobrovsky (Serge), « Notes sur la genèse d'une écriture », *Entretiens*, éd. cit., 1972, p. 51-64.

Duffy (Jean), « Les premiers romans de Simon : tradition, variation et évolution », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., octobre 1990, p. 9-22.

Duffy (Jean), « *L'Acacia* : la vie ou l'œuvre », *ibid.*, p. 183-185.

Duncan (Alastair), « Claude Simon : le projet autobiographique », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., octobre 1990.

Duncan (Alastair), *Claude Simon. Adventures in Words*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2e éd., 2003.

Duncan (Alastair), « Introduction », Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, Paris, 2013.

Evans (Mickael), « Lecture de *L'Acacia* », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., octobre 1990, p. 189.

Ferrato-Combe (Brigitte), « Simon et Novelli : l'image de la terre » dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, Actes du colloque de Perpignan*, Presses universitaires de Perpignan, 2000, p. 101-115.

Fitch (Brian T.), « La mise en abyme comme procédé temporel : évocation de la mémoire dans *Histoire* », *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 107-115.

Gabriel (Fabrice), « Allegro vivace », *Les Inrockuptibles*, Paris, 17 septembre 1997.

Gateau (Jean-Charles), « Topologie du mouchoir froissé dans *Les Géorgiques* », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 131-152.

Gaudemar (Antoine de), « Les mémoires de Simon », *Libération*, Paris, 18 septembre 1997.

Gruber (Eberhard), « Eléments de biographie pour une écriture probable », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 203-232.

Guermes (Sophie), « Claude Simon, le romancier et la matière », *Critique*, tome II, n°584/585, Paris, Les Editions de Minuit, janvier 1996, p. 6-25.

Henriot (Emile), « *L'Herbe* de Claude Simon », *Le Monde*, Paris, 22 octobre 1958.

Howlett (Jacques), « *La Route des Flandres* », *Lettres Nouvelles* 9, Paris, 1960, p. 178-181.

Janvier (Ludovic), « Vertige et parole dans l'œuvre de Claude Simon », *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964.

Jost (François), « Claude Simon, topographie de la description et du texte », *Critique*, n°330, Paris, Les Editions de Minuit, 1974, p. 1031-1040.

Lanceraux (Dominique), « Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* », *Poétique* 14, Paris, 1973, p. 235-249.

Laurichesse (Jean-Yves), *Le Jardin des Plantes de Claude Simon : actes du colloque de Perpignan (27 mars 1999)*, Cahiers de l'université de Perpignan, 2000.

Lepape (Pierre), « Le monde comme autobiographie », *Le Monde*, Paris, 19 septembre 1997.

Mc Gann (Catherine), « Temps et mesure : un mètre d'œuvre », *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 117-123.

Magny (Olivier), « *L'Herbe* par Claude Simon », *Les Lettres Nouvelles*, n°66, Paris, décembre 1958, p. 764-765.

Mauriac (Claude), « Claude Simon, sténographe de la réalité », *Le Figaro littéraire*, Paris, 5 novembre 1958.

Merleau-Ponty (Maurice), « Cinq notes sur Claude Simon », *Médiations* 4, Paris, 1961-1962, p. 5-9.

Merleau-Ponty (Maurice), « Notes de cours sur Claude Simon », présentation et transcription par Stéphanie Menase et Jacques Neefs, dans *Genesis* 6, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994.

Mertens (Pierre), « Entre autres, il y avait la guerre, les sublimes ressassements de Claude Simon », *Le Soir*, Bruxelles, 1^{er} octobre 1997.

Montrémy (Jean-Maurice de), « Le temps présent de Claude Simon », *La Croix*, Paris, 22 septembre 1997.

Mourier (Maurice), « Homme-orchestre autobiophage », *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1^{er} au 15 octobre 1997, p. 10.

Nadeau (Maurice), « *Le Vent* », *L'Observateur*, Paris, octobre 1957.

Neefs (Jacques), « Les formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, n°68, Paris, décembre 1987, p. 119-128.

Neefs (Jacques), « La grandeur de l'Histoire », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 102-118.

Neri (Guido), « Lectures d'Histoire », *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 93-102.

Neumann (Guy), « Entretien avec Lucien Dällenbach », *Revue des Sciences Humaines*, éd. Cit., 1990.

Ollier (Claude), « Claude Simon : *L'Herbe* », *La Nouvelle Revue Française*, n°73, Paris, janvier 1959, p. 136-138.

Perrin (Nelly), « Les apports d'une lecture et d'une écriture », *Sud*, n°5/6, 1971, p. 127-135.

Piat (Julien), *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon)*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2011.

Piégay-Gros (Nathalie), *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris, PUF, coll. Etudes littéraires, 1996.

Piel (Jean), « Claude Simon, *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* », *Critique*, n°14, Paris, Les Editions de Minuit, 1958, p. 86-88.

Pingaud (Bernard), « Sur *La Route des Flandres* », *Les Temps modernes*, 178, Paris, 1961, p. 1026-1037.

Raillard (Georges), « La mémoire du corps », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., 1990, p. 186-189.

Rannoux (Catherine), *Immobilité et rupture : la notion de temps linguistique dans L'Herbe, La Route des Flandres et l'Acacia*, thèse nouveau régime, Poitiers, 1993.

Ricardou (Jean), « Un ordre dans la débâcle », *Critique*, 163, Paris, décembre 1960, p. 1011-1024.

Ricardou (Jean), « Claude Simon, textuellement », suivi de : « Discussion », dans *Claude Simon*, colloque de Cerisy, éd. cit., 1975, p. 7-38.

Roubichou (Gérard), « Aspects de la phrase Simonienne », suivi de : « Discussion », dans *Claude Simon*, colloque de Cerisy, éd. cit., 1975, p. 191-222.

Roubichou (Gérard), *Lecture de « L'Herbe »*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

Roubichou (Gérard), « La mémoire des mots », dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 83-92.

Roubichou (Gérard), « La mémoire, l'écriture, le roman, réflexions sur la production romanesque de Claude Simon », *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 93-104.

Roudiez (Léon), « La poussée de L'Acacia », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., 1990, p. 175-178.

Rousseaux (André), « L'Herbe », *Le Figaro littéraire*, Paris, 15 novembre 1958.

Samoyault (Tiphaine), « Grammaire de l'élément terre », *Critique*, n° 584/585, Paris, Les Editions de Minuit, janvier 1996, p. 26-35.

Samoyault (Tiphaine), « Jardinier de la mémoire », *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1^{er} octobre 1997.

Serça (Isabelle), « Le Jardin des Plantes : une "composition en damier" », *Littératures* 40, 1999, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77.

Serça (Isabelle), « Proust et Simon : Du temps retrouvé au temps suspendu » dans *Originalités proustiennes*, Paris, Editions Kimé (collection détours littéraires), direction Philippe Chardin, 2010, p.263-281.

Seylaz (Jean-Luc), « Du Vent à La Route des Flandres : la conquête d'une forme romanesque », *Revue des Lettres modernes*, n°94-99, Paris, 1964, p. 199-216.

Sherzer (Dina), « Ubiquité de la répétition dans Les Géorgiques de Claude Simon », *Néophilologus*, vol. 70, n°3, Nederland, 1986, p. 372-380.

Sykes (Stuart), *Les Romans de Claude Simon*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

Sykes (Stuart), « L'Acacia de Claude Simon : au lecteur aguerri », *Revue des Sciences Humaines*, éd. cit., 1990, p. 179-180.

Van Rossum-Guyon (Françoise), « Un regard déchirant, à propos de *L'Acacia* », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire* », éd. cit., 1993, p. 119-130.

Verheije (Wim), « L'ouverture et l'ensemble dans *Le Vent* de Claude Simon », *Cahiers de Recherches des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises, Recherches sur le roman II, 1950-1970*, n°11, 1984, p. 70-79.

Viart (Dominique), *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, (collection Claude Simon), Presses Universitaires du Septentrion, 2010.

Vidal (Jean-Pierre), « L'écriture orpheline », *Claude Simon, chemins de la mémoire*, éd. cit., 1993, p. 69-81.

Vidal (Jean-Pierre), « Le passé sous silence et la prise à témoin », *Les sites de l'écriture, colloque Claude Simon*, éd. cit., 1995, p. 55-65.

Villelaur (Anne), « La route de Claude Simon », *Les Lettres françaises*, n°843, Paris, 24 septembre-5 octobre 1960.

Yocaris (Ilias) & Zemmour (David), « Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? La "construction textuelle du point de vue" dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* », *Semiotica*, 195, 2013, p. 1-44.

Zemmour (David), *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET LITTÉRAIRES.

Adam (Jean-Michel), « Un très beau cadeau à la linguistique. La définition du passé simple par Roland Barthes » dans *Barthes après Barthes, une actualité en questions*, actes du colloque international de Pau, 22-24 novembre 1990, Publications de l'université de Pau, 1993.

Arrivé (Michel), *La Grammaire D'aujourd'hui*, Paris, Librairie Flammarion, 1986.

Authier-Revuz (Jacqueline), *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non coïncidences du dire*, Larousse t2, 1995.

Bally (Charles), « Le style indirect libre en français moderne », *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, vol. IV., 1912.

Banfield (Anne), « L'écriture, la narration et la grammaire du français », *Cahiers du département des langues et des Sciences du langage*, n°2, Université de Lausanne, 1986.

Banfield (Anne), *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre*, Seuil, Paris, 1995.

Barthes (Roland), « L'écriture du Roman », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du seuil, 1953, rééd. « Points », 1972.

Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966.

Benzakour (F), *Les Compléments de comptes rendus de perception : quelques cas en français*, thèse de doctorat Strasbourg II.

Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, [1^{ère} éd. : 1927], Paris, P.U.F., Quadrige n°31, 1988, pour la présente édition.

Berthonneau (Anne-Marie) et Kleiber (Georges) « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait un temps anaphorique méronomique », *Langages* n°112, Larousse 1993.

Bikialo (Stéphane), *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Thèse de doctorat de langue et littérature françaises, Université de Poitiers, 2003.

Blanchot (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, Collection Idées.

Chevalier (Jean-Claude), *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1967.

Churchill (Winston), *The Second World War*, t. II : *Their Finest Hour*, Londres, Toronto, Melbourne, Sydney, Wellington, Cassel and Co., 1949.

Biasi (Pierre-Marc de), *La Génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000.

Descles (J-P) et Guentcheva (Z), « Fonctions discursives. Passé simple et imparfait », dans *Le Texte comme objet philosophique*, Paris, J. Greisch éd., Beauchesne, 1987.

Dostoïevski (Fedor), *Crime et Châtiment*, Le livre de Poche, Paris, 1972, traduction Elisabeth Guertik.

Ducrot (Oswald), *le Dire et le dit*, Les Editions de Minuit, Paris, 1984, p.174.

Gardes-Tamine (Joëlle), *La Grammaire*, Paris, Armand Collin, Editeur , 1988.

Genette (Gérard), *Figures III*, Editions du seuil, 1972, Collection Poétique.

Genette (Gérard), *Palimpsestes*, Paris, Editions du seuil, 1982.

Genette (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, Collection Poétique.

Guillaume (Gustave), *Temps et Verbe, Théorie des aspects des modes et des temps*, Paris, Librairie Champion Editeur, 1923.

Herschberg Pierrot (Anne), *Stylistique de la prose*, Paris, Editions Belin, 1993, réédition 2003, Collection Belin Sup.

Herschberg Pierrot (Anne), *Le Style en mouvement*, Paris, Editions Belin, 2005.

Imbs (Paul), *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1960.

Langue française, n°67, sept. 1985, « La pragmatique des temps verbaux »

Langue française, n°138, mai. 2003, « Temps et co(n)texte ».

Le Goffic (Pierre) « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans *Points de vue sur l'imparfait*, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986.

Lejeune (Philippe), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975, Collection poétique.

Lévi-Strauss (Claude), *La Pensée sauvage*, Plon, 1962.

Loreau (Max), *Jean Dubuffet, délits, déportement, lieux de haut jeu*, Genève, Weber, 1971.

Mazaleyrat (Jean), *Éléments de métrique française*, Paris, Armand Colin Editeur, 1965.

Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.

Moeschler (J) et Reboul (A), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

Philippe (Gilles) et Piat (Julien), *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

Piat (Julien), *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Propp (Vladimir), *Morphologie du conte*, Leningrad Akademia, 1928, traduction française pour la présente édition Marguerite Derrida, Paris, Editions du seuil, 1970, Collection Points Seuil.

Proust (Marcel), Lettre à Madame Émile Straus, in *Correspondance de Marcel Proust*, Texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, t. VIII, 1908, Paris, Plon, 1981, pp. 276-278.

Proust (Marcel), « A propos du style de Flaubert », N.R.F., janvier 1920, repris dans *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987, édition établie par Antoine Compagnon.

Proust (Marcel), *Le Temps retrouvé, A la Recherche du temps perdu*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV.

Rabatel (Alain) *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

Racine (Jean), *Athalie*.

Ricardou (Jean), « Temps de la narration, temps de la fiction », *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Editions du seuil, 1967.

Ricardou (Jean), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

Ricardou (Jean), *Le Nouveau Roman*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 1990.

Ricoeur (Paul), *Temps et récit*, t. 1, Paris, Editions du Seuil, 1983, Collection L'ordre philosophique.

Robbe-Grillet (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961.

Saint Augustin, *Confessions*, vers 400, texte établi et traduit par P. Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Sartre (Jean-Paul), « Explication de *L'Étranger* », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1943.

Serça (Isabelle), *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

Tasmowski (Liliane), « L'Imparfait avec et sans rupture », *Langue française* n°67, Larousse.

Vuillaume (Marcel), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.

Weinrich (Harald), *Le Temps*, Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart, 1964, traduit par Michèle Lacoste, Paris, Editions du Seuil, 1973.

Annexes

Annexe 1

Citation de *Problèmes de linguistique générale*

Les paradigmes des grammaires donnent à croire que toutes les formes verbales tirées d'un même thème appartiennent à la même conjugaison, en vertu de sa seule morphologie. Mais on se propose de montrer ici que l'organisation des temps relève de principes moins évidents et plus complexes. Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe ; tous les deux sont en usage concurrent et demeurent disponibles pour chaque locuteur. Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'*histoire* et celui du *discours*.

L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé », sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit [...] Le plan historique de l'énonciation se reconnaît à ce qu'il impose une délimitation particulière aux deux catégories verbales du temps et de la personne prises ensemble. Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique autobiographique. L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, ni *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*. On ne constatera donc dans le récit historique strictement poursuivi que des formes de troisième personne.

Sera pareillement défini le champ de l'expression temporelle.

L'énonciation historique comporte trois temps : l'aoriste [...], l'imparfait (y compris la forme en « rait » dite conditionnel), le plus-que-parfait [...] Le présent est exclu, à l'exception très rare d'un présent intemporel tel que le « présent de définition » [...] on peut imaginer tout le passé du monde comme un récit continu et qui serait entièrement construit sur cette triple relation temporelle : aoriste, imparfait, plus-que-parfait. Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne

parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.⁸²⁸

Annexe 2

citations extraites des « Notes de cours "Sur Claude Simon" » :

ne plus rendre ce qui est du dehors l'espace, le temps, les hommes selon leur figure, comme "figures", contours extérieurs et perspective, mais comme présences sans contours en transparence

mais comme une chose qui existe totalement [...] sur laquelle chaque expérience que nous avons est prélevée, la totalité transparissant toujours comme une sorte d'englobant et de magma
« Rejeter le temps filiforme [...]

Il y a une autre expérience du temps

1) de sa structure même [...] Pour un temps magma qui mêle ses dimensions qui se fait de partout à la fois [...]

Est-ce présent, est-ce passé ? Temps élément ceci = une structure du temps, onirique. Il y en a d'autres - mais en tout cas contre le temps «filiforme» pour le temps épais [...]

Le rapport passé-présent est rapport d'un espace-temps à un espace-temps, et non d'un objet qui fut et n'est plus à un autre qui est-⁸²⁹

Le rapport présent-passé est rapport d'un temps-espace à un autre qui le déchire [...] le temps est sans perspective italienne ceci veut dire, dit Claude Simon, que nos souvenirs ne sont pas rangés chronologiquement »⁸³⁰,

« Les présents enchaînés dans le temps ne sont pas conciliables dans une vue unique, de sorte qu'en ouvrant l'un on trouve derrière lui un autre présent qui fait éclater le premier - Présent gigogne, mais de plus le passé qui y est inclus le décentre, est un autre monde.

La simultanéité du temps c'est cela : la coexistence en lui de présents impossibles.

De là notamment

⁸²⁸ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p.238-242.

⁸²⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours sur Claude Simon », présentation et transcription par Stéphanie Menase et Jacques Neefs, dans *Genesis 6*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1994, p. 139.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 143.

sédimentation du temps : le temps espace non symbolisé mais contaminé par l'espace parce qu'ils sont à eux deux le monde.

Le temps ne doit pas être pensé à part de l'espace sans lequel il n'y aurait pas de présent il est une propriété de cet espace [...]

L'espace ne peut être symbole du temps que parce que d'abord il participe à la genèse du temps [...]

Car le temps est cela = sédimentation et déchirure.

Sédimentation veut dire que chaque situation nouvelle efface tout, que l'être est toujours complet, et pourtant nous savons bien qu'il y a eu autre chose : le présent déchiré »⁸³¹

« La généralité du temps, (qui n'est pas seulement irréversibilité mais aussi éternel retour) [...]

il n'y a pas ligne ou la série du temps mais un noyau transtemporel visible au monde une sorte d'éternité visible »⁸³²,

⁸³¹ *Ibid.*, p. 144.

⁸³² *Ibid.*, p. 147.

Table des matières

Résumés.....	5
Remerciements.....	7
Introduction	9
Prologue : <i>Le jardin des Plantes</i> , jardin des temps	31
Première partie : Les systèmes de temps, des systèmes contestés par l'écriture de Claude Simon.....	35
A - La théorie des deux systèmes de temps, une théorie revisitée	36
1 -Le brouillage de la référence de la personne du verbe.....	36
2 -La contestation du plan d'énonciation historique.....	37
B - L'emploi du passé simple dans les romans de Claude Simon.....	43
1 -Le passé simple « pierre d'angle du récit ».....	43
2 -L'alliance imparfait passé simple, un temps épais.....	54
C - Les théories d'Harald Weinrich face aux romans de Claude Simon	63
1 -La neutralisation de l'opposition premier plan/arrière-plan.....	63
2 -Temps narratif, temps commentatif : un système d'opposition sans fondement dans les romans de Claude Simon	69
D - La neutralisation de l'opposition passé/présent	73
1 -Equivalence passé/présent dans la perspective d'énonciation des romans de Claude Simon	73
2 -Equivalence passé/présent dans une perspective mémorielle.....	76
3 -Un présent intemporel.....	77
E - L'énonciation dans les romans de Claude Simon	84
1 - L'émancipation de la référence temporelle et pronominale dans <i>La Route des Flandres</i>	84
2 -L'énonciation en question dans <i>Le Jardin des Plantes</i>	87

Deuxième partie - Le point de vue dans les romans de Claude Simon.....	91
A - Point de vue et composition.....	92
B - Les paramètres linguistiques du point de vue	97
1 - Le sujet de conscience simonien.....	101
2 - Représentation et perception dans la prose simonienne.....	106
3 - Processus inférentiel et point de vue simonien.....	115
4 - Imparfait et participe présent constituants de l'effet de point de vue.....	119
5 - Profondeur de perspective : volume du non savoir, du comment savoir et comment dire du point de vue simonien	123
C - Les embrayeurs du point de vue.....	131
1 - Les embrayeurs du point de vue du personnage.....	131
a - Présence explicite du sujet percevant ou inférences sur le focalisateur dans les incipits.....	131
b - Présence explicite du sujet percevant à l'intérieur des romans de Claude Simon	144
2 - Les embrayeurs du point de vue du narrateur.....	150
a - L'embrayage sur l'indéfini	151
b - L'embrayage du point de vue par la négation du personnage	156
c - La composante axiologique à l'œuvre dans l'embrayage du point de vue simonien	159
d - Ironie et polyphonie énonciative	163
e - Les co-énonciateurs simoniens	181
f - « la vieille femme éléphant », ersatz dostoïevskien	189
 Troisième partie – Composition.....	201
A - Etude compositionnelle du roman <i>La Route des Flandres</i>	202
1 - Microstructure.....	203
a - Temporalité et microstructure.....	203
b - Le point de vue dans la microstructure	212
2 - Macrostructure	214
— En suivant « Corinne »	217

— En suivant « la guerre »	229
2. 1 — La composition thématique et verbotemporelle du texte, d'étroites relations	229
a - Relation de proportionnalité	229
b - Relation de dépendance	234
c - Relations d'opposition et de similitude	237
2. 2 — La cellule temporelle, élément structurel premier.....	242
a - La primauté des considérations formelles des formes verbales sur les considérations sémantiques des unités thématiques.....	242
b - La primauté des formes comme repères de lecture	253
c - Les formes verbales accompagnant les transitions et les changements de perspective d'un fragment à l'autre	260
d - Les cellules temporelles prises dans un jeu de symétries établissant la progression, cohésion du texte.....	262
3 - Une forme sens : une conception du temps au centre de l'architecture du roman.....	265
a - La répartition des formes verbales en jeu dans les structures symétriques du roman	265
b - Le passé simple à l'œuvre dans des structures signifiantes	286
c - Une composition verbotemporelle symétrique signifiante	293
B - Etude compositionnelle du roman <i>Le Jardin des Plantes</i>.....	312
1 - Génétique de la composition.....	312
a - le premier feuillet écrit en 1989 entre programmation et rédaction.....	313
b - L'inscription du thème du départ dans l'avant-texte.....	317
c - la représentation du corps : son inscription dans la genèse du <i>Jardin des Plantes</i>	321
d - le second feuillet rédigé en 1990. Une liste à vocation programmatique.....	325
e - Entre programmation scénarique et structuration rédactionnelle : du feuillet 3 rédigé en 1990 à l'écriture d'un fragment « C'était l'Inde ».....	331
f - les thèmes carrefours inscrits dans la genèse.....	340
g - une énonciation en gestation	349
2 - Une architecture inscrite dans la genèse	358
a - Les archives : références pour une typographie singulière.....	358

b - Les toiles de Novelli une référence compositionnelle.....	360
3 - Une composition de damier.....	367
a - Une temporalité délinéarisée et structurée en damier.....	367
b - la périodicité un principe à l'œuvre dans la composition du roman.....	372
4 - Une composition en réseaux.....	387
a - Du métatextuel au monde de l'envers.....	387
b - « L'endroit » du monde simonien.....	391
b 1 - Un point de vue surplombant	391
b 2 - La thématique du voyage : un voyageur focalisateur à l'origine des autres visions	394
5 - Incipit de la genèse de <i>La Route des Flandres</i> et de <i>L'Acacia</i>	402
a - Des traces de programmation de la structure de <i>La Route des Flandres</i>	402
a 1 - Le témoignage d'une vision globale du roman au cours de sa genèse ..	406
a 2 - Les traces de l'avant-texte dans le grand plan de montage	407
a 3 - D'une nouvelle référence à Nicolas Poussin à l'envers du monde	409
a 4 - Une programmation scénarique lisible au niveau micros-structurel sur le troisième feuillet du manuscrit de <i>La Route des Flandres</i>	412
b - <i>L'Acacia</i> : genèse d'un plan de montage, genèse d'un titre	418
b 1 - Compléments d'information : Une éducation sentimentale	418
b 2 - D' <i>Une éducation sentimentale</i> « <i>Le Lion noir</i> » à <i>L'Acacia</i>	425
Conclusion	429
Bibliographie	443
Annexes	456
Table des matières	459

