

Université Sidi Mohamed Ibn Abdallah
*Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines-Fès-Dhar Almehraz*

Département de Langue et Littérature Françaises
*Cedoc : Esthétiques et sciences de l'homme
Formation doctorale : Langages et formes symboliques*

Thèse pour l'obtention du Doctorat

*Étude du processus de la description dans Les Géorgiques, L'Acacia, Le
Jardin des plantes et Le Tramway de Claude Simon*

Présentée par :

Mme Rabiâa Aadel

Dirigée par :

Mme le Professeur Fatiha Alaoui Chérifi

Année universitaire : 2017-2018

À Mme Réa Simon pour son bel esprit

À Mme Mireille Palle-Gruber pour son amitié et pour sa générosité

À Mokhtar pour sa compréhension

À mes enfants : Raghana, Asaad et Oussama pour leur amour

Remerciements :

Nous tenons à présenter nos remerciements les plus sincères et les plus chaleureux à Mme le professeur Fatiha Alaoui d'avoir accepté de diriger notre modeste thèse, des conseils qu'elle a eu l'amabilité de nous donner, de la qualité de son écoute et du bel esprit dont elle a fait preuve tout le long de l'élaboration du présent travail.

Nous présentons nos remerciements les plus cordiaux et nous témoignons notre gratitude à M. Mohammed Bernoussi pour tout ce qu'il a fait pour que le modeste travail puisse voir le jour.

Nous tenons également à remercier respectueusement les membres du **Laboratoire LARELA**, en l'occurrence MM. Khalid Hadji, Abderrahim Kamal et Thami Benkirane, des efforts louables qu'ils ne cessent de déployer pour assurer aux doctorants un encadrement de qualité.

Que Monsieur le professeur Driss Ait Zemzami, coordonnateur de la Formation Doctorale « *Langue, communication et culture* » de la Faculté des Lettres de Meknès, trouve ici l'expression de notre profonde gratitude pour l'aide précieuse qu'il a bien voulu nous apporter pour l'élaboration du présent travail. Nous n'oublierons guère de remercier chaleureusement MM. Rachid Elouahbi, coordonnateur de l'Équipe de recherche « *Modélisation informatique appliquée aux sciences humaines* », Mokhtar Belarbi, coordonnateur de l'Équipe de recherche « *Littérature et communication* » de la Faculté des Lettres de Meknès et M. Elmostafa Abouhassani, coordonnateur de l'Équipe de recherche « *Communication dans les PMO* » de l'EST de Meknès et Directeur de *La Revue pluridisciplinaire* et de la revue *Langue, communication et discours* accréditées par le CNRST de la confiance qu'ils ont bien voulu témoigner à notre égard en nous autorisant à prendre part aux activités scientifiques qu'ils ont organisées et en acceptant de publier certains de nos modestes travaux.

«C'est elle (la description) ici qui maintenant «fonctionne», travaille, agit. C'est elle qui va et vient, rassemble ce qui était épars, ordonne ce qui paraissait désordre, règle minutieusement les détails de cette grandiose cérémonie où entrent en scène l'univers tout entier, le passé et le présent, le loin et le près.»

Simon, Claude, «Le poisson cathédrale» in *Quatre conférences*, Minuit, Paris, p.36.

«Mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui ; par tout son arrangement interne, par ses circuits sensori-moteurs, par les voies de retour qui contrôlent et relancent les mouvements, il se prépare pour ainsi dire à une perception de soi, même si ce n'est jamais lui qu'il perçoit ou lui qui le perçoit.»

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, [1966], 2004, p. 24.

L'objectif de l'herméneute est de «chercher une vérité qui fonctionne comme un rêve, ou bien comme une origine libérée du jeu des signes et de leur ordre, et vit la nécessité de l'interprétation comme étrangeté.»

Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1967, p.51.

Liste des abréviations :

Afin d'alléger nos références¹, certains textes de Claude Simon seront notés comme suit :

Les Géorgiques : LG

L'Acacia : LA

Le Jardin des plantes : JP

Le Tramway : LT

Discours de Stockholm : DS

¹ Pour les références complètes de ces textes, se reporter à la bibliographie en fin de notre thèse.

Introduction générale

Préambule :

Si la décadence d'une forme d'écriture se manifeste, comme le souligne Alain Robbe-Grillet, lorsque celle-ci commence à perdre «sa vitalité», «sa force» et sa «violence» à tel point que les suiveurs ne la respectent plus que «par routine ou paresse»², nous pouvons dire que la seconde moitié du XX^{ème} siècle a attesté le «décès»³ de la conception romanesque classique fondée sur les principes de la causalité, de l'homogénéité et de la lisibilité au profit d'une nouvelle forme scripturale qui prône l'hétérogénéité, la libre déraison, la fragmentation et la confusion.

Claude Simon compte parmi les auteurs illustres de ce renouveau. Son œuvre, à l'exception des premiers romans⁴, porte une dénégation ouverte contre le système culturel établi. Elle ne se présente pas comme la narration d'une aventure en se pliant aux «normes» classiques ou de ce que Roland Barthes appelle le «Régime lisible»⁵, mais se veut être une production qui, tout en s'insurgeant contre les traditions académiques, se propose de renouveler le contenu et les moyens de l'écriture romanesque.

Position de la problématique de la recherche :

La description se trouve incontestablement en tête de liste des éléments du renouveau initié par Claude Simon. Nul doute que tout récit ne peut se concevoir sans un minimum de fragments descriptifs. Comme l'a montré Gérard Genette, il n'existe aucun verbe totalement «exempt de résonance descriptive.»⁶ Cela ne veut point dire

² Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, Coll. Critique, Paris, 1961, p. 136.

³ Simon, Claude, ***DS***, p. 15.

⁴ Nous y reviendrons.

⁵ Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1970.

⁶ Genette, Gérard, «Frontières du récit» in *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* 8, 1966, p. 62.

que la description a toujours joui d'un statut clairement défini et autonome.

En effet, si l'on se réfère à l'histoire littéraire, on constate que de l'Antiquité jusqu'à Lessing, la description ne s'était guère affirmée comme une structure. Étant donné que la littérature épique était régie par les présupposés de la doctrine de *L'Ut pictura poesis*, la description n'était reconnue ni comme unité textuelle autonome au sein du récit, ni comme une forme d'écriture et encore moins comme un procédé spécifique à un genre déterminé.

En vertu de ses potentialités ornementales, elle était rangée avec les autres figures du style. *Illustratio, copia, enargeia, hypotypose, evidentia, amplificatio, ekphrasis*, tels étaient les termes utilisés par les rhétoriciens pour désigner la description. Il a fallu attendre le dix-neuvième siècle pour qu'elle fasse une entrée en force dans le roman surtout avec Balzac⁷.

Ce fait, loin de clore le débat sur la description, ne le fit que raviver. Deux conceptions sont alors apparues : une conception qui voit en la description une menace pour la lisibilité et la cohérence du récit et qui est représentée aussi bien par des écrivains que des critiques, notamment Paul Valéry qui voyait dans la description «une denrée qui se vend au kilo»⁸ et André Breton, qui a écrit dans *Le Manifeste du surréalisme* : «Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs !»⁹ Et une conception qui prône le recours aux fragments descriptifs tant que ceux-ci se plient aux lois de la *mimesis*, c'est le cas, notamment des écrivains réalistes-naturalistes.

Mais la description ne recouvrera une autonomie qu'avec l'avènement du Nouveau roman. Les tenants de ce «mouvement» œuvrèrent depuis les années 1960 à

⁷ Voir à ce propos l'anthologie établie par Philippe Hamon et publiée sous le titre *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Ed. Macula, Coll. Littérature, Paris, 1991.

⁸ Valéry, Paul, *Cahiers, Tome I Poétique et poésie*, Gallimard, Paris, 1975, p.97.

⁹ Breton, André, *Œuvres complètes tome I*, Bibliothèque de La pléiade, Gallimard, 1988, Paris, p.314.

libérer la description de la tyrannie du récit¹⁰. Ils la conçoivent comme une entité textuelle autonome capable de produire un texte. Comme le note Philippe Hamon, elle devient dans le Nouveau roman «*sêmeiôsis* plutôt que *mimésis*.»¹¹

De tous les Nouveaux romanciers, Claude Simon est incontestablement l'auteur qui accorde à la description un statut particulier. Pour lui, la description n'est pas un élément secondaire qui est au service de la narration, mais elle est, dans son œuvre, ce qui justifie le texte. Il lui réserve une place de choix. Plus que cela, non seulement elle est ce qui domine dans ses textes, mais il faut signaler que la narration procède de la description qui est la raison d'être du récit.

Selon les linguistes, il existe deux modes du récit : la représentation et la narration¹². Le texte de notre écrivain se situe entre ces deux modes. Il semble que celui-ci soit parvenu à créer un nouveau mode de récit que nous pourrions appeler la «descrinarration».¹³ En effet, si dans le roman réaliste-naturaliste la description est assujettie à la narration, dans l'œuvre de Claude Simon, c'est la description qui est le moteur de l'action. N'affirme-t-il pas à propos de la description des mouettes de Proust que : « c'est la description qui génère l'action [...], la description jouant donc dans le texte non plus ce rôle ralentisseur, comme dans les romans naturalistes, mais étant *action textuelle* elle-même, ferment.»¹⁴

Dans les romans de ce dernier, en effet, les descriptions abondent jusqu'à construire le récit qui avance non pas d'un événement à un autre, mais, en quelque sorte, d'une description à une autre. L'histoire n'est plus un déroulement diégétique chez lui, mais elle est un enroulement descriptif. Désormais, affirme-t-il, «c'est elle (la description) ici [dans son roman] qui [...] «fonctionne», travaille, agit. C'est elle qui va et vient, rassemble ce qui était éparé, ordonne ce qui paraissait désordre, règle

¹⁰ Nous sommes conscients que tous les Nouveaux romanciers qui ont pris part au colloque de Cerisy sur le Nouveau roman sont décédés. Mais, le nouveau roman, en tant que phénomène littéraire, n'est pas mort. La preuve, c'est que Mireille Calle-Gruber continue à écrire des Nouveaux romans.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² Voir, entre autres, l'article de Tzvetan Todorov intitulé « Les Catégories du récit littéraire » in *L'Analyse structurale du récit*, *Op. cit.*

¹³ Claude Simon à maintes reprises dans ses entretiens rend hommage à Tynianov qu'il trouve «prophétique et timoré» lorsqu'il a lancé en 1927 «l'idée d'un système romanesque neuf où « la fable pourrait ne plus être que le prétexte à une accumulation de descriptions statiques.» Il semble que notre auteur n'a fait dans son œuvre qu'appliquer ce programme dont a parlé Tynianov, à l'exception bien sûr de sa remarque sur ce qu'il a appelé «la description statique». La description simonienne est dynamique. Voir, Simon, Claude, « Le Poisson cathédrale (1980) » in *Quatre conférences*, Minuit, Paris, 2012, p.11.

¹⁴ *Ibid.*, p.70. C'est l'auteur qui souligne.

minutieusement les détails de cette grandiose cérémonie où entrent en scène l'univers tout entier, le passé et le présent, le loin et le près. »¹⁵ Bref, la description est ce qui constitue l'essentiel de la parole, au sens que donne Pierre Van Den Heuvel à ce terme, de Claude Simon.¹⁶ Pour lui la description est non seulement un élément essentiel de son texte, mais il est ce qui participe à sa production

Si, donc, nous avons choisi la description comme sujet de notre thèse, c'est pour au moins trois raisons :

a - la description compte parmi les catégories du récit remis en question par les Nouveaux romanciers. Mesurer l'importance de la dénegation que lui porte Claude Simon nous semble être un travail qui mérite d'être réalisé.

b- Cette unité du texte occupe une place primordiale dans l'œuvre romanesque simonienne. Nous sommes même en droit de dire que *Les Géorgiques*, *L'invitation*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, entre autres, se présentent comme une tentative de composer des récits presque exclusivement par le biais de la description.

c- Malgré l'intérêt que revêt cette catégorie du récit chez Claude Simon, peu de travaux lui ont été consacrés, comme le montre la liste bibliographique des thèses soutenues en France sur l'œuvre de notre auteur.¹⁷ Donc, il s'agit pour nous de mener une recherche qui n'a pas été déjà effectuée.

Quel corpus choisir pour mener notre recherche ?

Corpus étudié :

Afin de situer et de mesurer l'importance des romans de Claude Simon, notamment *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, qui constituent notre corpus, une classification de l'œuvre romanesque simonienne s'avère, à notre sens, indispensable.

¹⁵ *Ibid.*, p.36.

¹⁶ Heuvel (Van Den), Pierre, *Parole mot silence : pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, Paris, 1989.

¹⁷ Voir notre bibliographie.

Selon Ludovic Janvier, les romans de notre auteur se subdivisent au moins en deux périodes différentes : «Du *Tricheur* au *Sacre du printemps* c'est la première. La seconde commence avec *Le Vent*.»¹⁸ Claude Simon souscrit à cette classification exception faite du *Vent* qu'il range avec les romans de la première période : « [d]u *Tricheur* au *Vent* y compris (mis à part le hiatus que constitue *Gulliver* [...], il n'y a pas à proprement parler de coupure nette [...] Avec *L'Herbe*, par contre, il me semble que quelque chose d'assez différent s'est produit [...] (sic)»¹⁹

Nous ne reprendrons pas à notre compte cette taxinomie pour, au moins, deux raisons :

a - ayant été faite en 1972, elle ne prend pas en considération les romans qui paraîtront après *Les Corps Conducteurs* et qui sont au nombre de sept.

b- Elle ne met l'accent que sur deux formes scripturales alors que, selon nous, une troisième étape de l'écriture simonienne a déjà commencé avec *Les Corps Conducteurs*.

À notre sens, le cheminement de la pratique scripturale simonienne passe par quatre moments donnant lieu, de ce fait, à quatre types d'écriture :

a- **Romanesque I** : cette rubrique correspond à la période des «premiers tâtonnements» de l'écriture simonienne. Elle comprend les romans suivants : *Le Tricheur*, *La Corde raide*, *Gulliver* et *Le Sacre du printemps*. Dans ces textes, l'écriture est encore assujettie au dogme de l'«expression-représentation»²⁰. Fait que reconnaît l'auteur lui-même : «j'ai commencé par écrire des romans de facture traditionnelle.»²¹ Le romancier, en effet, y développe une intrigue clairement scotomisée, y définit le cadre spatio-temporel dans lequel vont se mouvoir des

¹⁸ Janvier, Ludovic, «Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier» in *Entretiens*, n° 31, éd. Subervie, Rodez, 1972, p. 16. Soulignons que ce numéro a été consacré à Claude Simon.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁰ Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman*, Seuil, Coll. Ecrivains de toujours, Paris, 1973, p.9.

²¹ Simon, Claude, «Claude Simon à la question» in *Claude Simon: analyse, théorie*, U.G.E., Coll. 10/18, Paris, 1975, p. 420.

personnages ayant des identités bien précises et y confie la narration à un personnage délégué omniscient.

Par ailleurs, il est à noter que ces textes contiennent l'ébauche de certaines formes scripturales que Claude Simon développera et systématisera dans les romans à venir telles que :

- le flux de l'espace mental qui crée un désordre tant au niveau de la narration que de la fiction.
- L'effacement progressif des personnages.
- La conscience de la matérialité des mots.
- Le recours à quelques mises en abymes de facture traditionnelle, puisqu'elles rappellent celles d'André Gide.

b- **Romanesque II** : cette rubrique englobe *Le Vent*, *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Le Palace* et *La Bataille de Pharsale*. Il s'agit de la phase de l'expérimentation. La pratique scripturale simonienne se caractérise à cette période essentiellement par :

- la suppression de la causalité comme principe de structuration fondamental.
- Le recours aux générateurs (stylistiques, picturaux, etc.).
- L'insertion «transtextuelle»²² (sigles, coupures de journaux, pictogrammes, idéogrammes, etc.) dans le texte.
- L'exhibition du procès de l'énonciation.
- Etc.

c- **Romanesque III** : cette rubrique comporte les romans suivants : *Histoire*, *Les Corps conducteurs*, *Triptyque* et *Leçon de choses*. Cette période constitue la phase

²² Gérard Genette définit la « transtextualité » ou « transcendance textuelle du texte » par « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes », *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982, p. 7.

du «nouveau nouveau roman» simonien, c'est-à-dire la période où l'autoreprésentation atteint son *summum*. L'écriture est devenue un jeu délibéré du langage. Le roman se présente alors comme un «jeu de miroirs internes.»²³

Les caractéristiques essentielles de cette période sont :

- la manifestation de la «paratextualité».²⁴
- Le recours à l'«intertextualité»²⁵ et à la «mise en abyme»²⁶ comme agents de perturbation.
- L'accentuation des interférences, des «captures»²⁷ et des «libérations»²⁸ comme des éléments de sape de la référentialité.

d- **Romanesque IV** : cette rubrique se compose des *Géorgiques*, de *L'invitation*, de *ans L'Acacia*, du *Jardin des plantes* et du *Tramway*. Beaucoup de critiques considèrent cette période comme la période de la maturité de l'écriture simonienne. C'est le cas, entre autres, de Lucien Dällenbach qui pense que «*Les Géorgiques* réalisent une grande totalisation»²⁹ et Nathalie Piégay-Gros qui pense que «s'il y a un terme qui s'impose pour qualifier *Les Géorgiques*, c'est bien celui de « somme ». Ce roman qui paraît en 1981 reprend les thèmes et porte à leur point d'aboutissement les principes d'écriture élaborés depuis près trente [...] s'y manifeste aussi un travail de

²³ Voir l'intervention de Claude Simon à la suite de son exposé «La fiction mot à mot» in *Nouveau roman: hier, aujourd'hui, Tome 1: Pratiques*, U.G.E., Coll. 10/18, Paris, 1972, p. 108.

²⁴ Pour Gérard Genette/le paratexte englobe «titre, sous-titre, intertitres, préfaces avertissements, avant-propos, etc.», *Palimpsestes*, *Op. cit.*, p. 9.

²⁵ Genette définit l'intertextualité comme «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre», *Ibid.*, p. 8.

²⁶ Lucien Dällenbach définit la mise en abyme comme étant «toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient», *Le Récit spéculaire*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1977, p. 18.

²⁷ Selon Ricardou, la «capture» se produit lorsque «la mutation» «se fait d'événements réels vers une représentation», *Le Nouveau roman*, *Op. cit.*, p. 112.

²⁸ La libération est l'opération inverse, elle se réalise quand «une mutation se fait d'une représentation vers des événements supposés réels.» *Ibid.*, p. 112.

²⁹ Voir le chapitre intitulé «*Les Géorgiques* de Claude Simon ou la totalisation accomplie » in *Claude Simon*, Seuil, Coll. Les Contemporains, Paris, 1988.

dépassement et de renouvellement.»³⁰

Conscient des limites d'une écriture autoreprésentative et tout en continuant à se reconnaître comme un ouvrier de l'art, notre romancier accorde dans *Les Géorgiques*, *L'invitation*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* une place de choix au registre sensoriel. Il tente «par le seul pouvoir des mots écrits, à [nous] faire entendre, à [nous] faire sentir et avant tout à [nous] faire voir.»³¹ De même la description s'y impose comme étant l'unité textuelle la plus importante.

Soulignons, par ailleurs, que cette taxinomie, quoique très succincte et ne rendant pas justice aux textes de notre auteur, présente néanmoins un double avantage : d'une part, elle nous permet de situer les romans de notre corpus par rapport aux autres textes de Claude Simon.

D'autre part, elle nous permet de souligner les motivations qui nous ont poussées à les choisir. Comme le montre la taxinomie que nous avons proposée, ces textes s'inscrivent dans la période dite de maturité de notre auteur. Ce sont également, à l'exception des *Géorgiques* et de *L'Acacia*, les textes les moins étudiés de Claude Simon.

Positionnement épistémologique :

Tout chercheur qui souhaite réaliser une étude valable sur le plan académique, comme le note Alex Mucchielli, doit avoir «conscience de son positionnement épistémologique.»³²

Il nous faut donc définir l'approche à la lumière de laquelle nous proposons d'étudier le processus de la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon.

³⁰ Piégay-Gros, Nathalie, *Claude Simon. Les Géorgiques*, PUF, Coll. Etudes littéraires, Paris, 1996, p.5.

³¹ Conrad, Joseph, *Le Nègre du Narcisse*, pour la tr. fr. Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1977, p. 13.

³² Mucchielli, Alex, *Etudes des communications. Nouvelles approches*, Armand Colin, Paris, 2006, p.39.

Depuis les années 1950 jusqu'à 2014, au moins cinq démarches différentes ont été adoptées pour interpréter le texte simonien :

1- Une approche socio-historique : Claude Duchet définit la sociocritique comme étant l'étude de « l'organisation interne des textes, leurs systèmes de fonctionnement, leurs réseaux de sens, leurs tensions » qui s'accompagne le plus souvent d'une étude de « la rencontre en eux de discours et de savoirs hétérogènes.³³ » Soulignons que le but poursuivi par le sociocritique est de dégager la « socialité » du texte littéraire. Selon Claude Duchet : « c'est dans la spécificité esthétique même, la dimension valeur des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle la socialité. »³⁴

Les critiques qui ont appliqué cette approche au texte simonien sont, entre autres, Lucien Goldmann, Denis Saint-Jacques et Raymond Jean³⁵. Dans leurs travaux ces critiques ont tenté de mettre en relief la « socialité » des textes de Claude Simon. Cette approche s'est éteinte rapidement surtout avec le progrès qu'a connu le structuralisme dans la seconde moitié du XX^e siècle et la montée de la théorie textuelle de Jean Ricardou. Stuart Sykes par exemple, a vivement critiqué cette approche. Selon lui, « [les] romans [de Claude Simon] s'offrent en toute limpidité à qui veut leur accorder un travail de lecture digne de celui qui les a produits, mais pas à ceux qui ne veulent y voir qu'un fragment de la société de consommation au sein de laquelle le romancier doit travailler. »³⁶

2- Une approche formaliste-textuelle : selon Jean Ricardou, le grand théoricien du Nouveau roman, le roman est un système spécifique et autonome de signes. Il n'entretient donc aucun rapport avec le réel. Il n'est pas non plus l'expression d'une

³³ Duchet, Claude, « Introductions. Positions et perspectives » in *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979, p. 4.

³⁴ *Ibid.*, p.8.

³⁵ Voir L'étude de Lucien Goldmann intitulée « Nouveau roman et réalité » in *Pour une sociologie du roman*, coll. Idées, Paris, 1972, pp.279-333. Voir également l'exposé de Denis Saint-Jacques « L'Obstination réaliste » in *Claude Simon : analyse, théorie, Op. cit.* Voir aussi l'ouvrage de Jean Raymond, *Pratiques de la littérature*, éd. du Seuil, coll. Pierre vive, Paris, 1978.

³⁶ Sykes, Stuart, *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, coll. Arguments, Paris, 1979, pp.188-189.

individualité ayant «quelque chose à dire». Il ne redouble pas la Réalité ; il n'est de ce fait pas une «représentation» d'un sens préétabli, d'une quelconque vérité exogène.

Pour les défenseurs de cette approche, il s'agit de s'insurger contre la conception classique du récit et de mettre en relief les mécanismes de l'écriture et d'établir, ainsi, le réseau de correspondances internes entre les éléments du texte de Claude Simon. Alastair B. Duncun note à ce propos : «Ricardou partageait l'ambition des structuralistes d'atteindre, au-delà des œuvres particulières les règles qui soutenaient la littérature, en l'occurrence, pour Ricardou, celles qui étaient communes au nouveau roman.»³⁷ Et ce critique d'observer : «mais Ricardou était plus radical que d'autres. Pour trouver ces lois, il fallait se concentrer sur le texte seul et exclure tout ce qui semblait référer à un hors-texte.»³⁸

Certes, cette démarche présente l'avantage de valoriser le travail «producteur» (Ricardou) du langage en montrant que l'œuvre moderne est non pas «l'écriture d'une aventure» mais «l'aventure d'une écriture»³⁹, elle présente, néanmoins, plusieurs inconvénients, en l'occurrence elle ne reconnaît au texte littéraire aucun hors-texte.

Il faut souligner que cette démarche fut préconisée entre autres par Michel Bertrand, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet, Ralph Sarkonak,⁴⁰ etc.

3-Une approche poétique : Henri Meschonnic définit la «poétique» comme étant «l'étude des spécificités de l'œuvre considérée comme texte, ce qui la définit comme espace littéraire ouvert, c'est-à-dire une configuration d'éléments réglés par la loi d'un système.»⁴¹

Cette approche a été adoptée par plusieurs critiques qui voulaient sortir de l'enfermement dans lequel les herméneutes du Nouveau roman s'étaient confinés pendant plusieurs décennies. C'est le cas, entre autres, de Bernard Andrès, David

³⁷ Duncun, B. Alastair, « Un demi-siècle avec Claude Simon : tentative de restitution d'un parcours de lecture » in *siècle 21, Littérature et société* n°28, Printemps-Eté 2016, p.119.

³⁸ *Ibid.*, p.120.

³⁹ Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, éd. du Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1967, p.166.

⁴⁰ Voir bibliographie en fin de notre travail.

⁴¹ Meschonnic, Henri, *Pour la poétique tome I*, Gallimard, NRF, Paris, 1970, p.11.

Zemmour, Gérard Roubichou, Guy Neuman, Alastair B. Duncan, Pierre Caminade, Alexandre Didier, Jean Rousset, Anthony Cheal Pugh,⁴² etc.

4-Une approche mythocritique : selon Gilbert Durand, le héraut de cette approche : «La mythocritique [...] pose que tout «récit» (littéraire bien sûr, mais aussi dans d'autres langages : musical, scénique, pictural, etc.) entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe. Le mythe serait en quelque sorte le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre. »⁴³ Cette approche a été adoptée par plusieurs critiques, notamment Jean-Claude Vareille. Ce critique, à travers deux études intitulées «*Langage du cosmos, cosmos du langage*» et «*Ce que nous apprend une fenêtre ouverte* » a tenté de montrer dans quelle mesure Claude Simon possède une sensibilité mythique.⁴⁴

5-Une approche phénoménologique : selon Maurice Merleau-Ponty : «La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir les essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience par exemple.»⁴⁵ C'est une tentative de compréhension de l'homme et du monde à travers la perception qui permet «de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique.»⁴⁶

Décrire un fait, est «l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans aucun égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir.»⁴⁷

La question qui s'impose à ce niveau est de savoir si le texte de Claude Simon se prête à telle approche. Il faut souligner que cette démarche interprétative a

⁴² Voir bibliographie en fin de notre thèse.

⁴³ Durand, Gilbert, « Pas à pas mythocritique » in *Champs de l'imaginaire*, ELLUG, Grenoble, 1996, p. 230.

⁴⁴ Vareille, Jean-Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain*, José Corti, Paris, 1989.

⁴⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Tel, Paris, [1945], 1976. Voir l'Avant-propos, p.1.

⁴⁶ *Ibid.*, p.1.

⁴⁷ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p.1.

été adoptée par un certain nombre de critiques, notamment Jean Duffy, Mireille Calle-Gruber, Pascal Quignard, Dominique Viart, atrick Longuet, Abderrahim Kamal,⁴⁸ etc.

Nous pensons pour notre part que l'œuvre de Claude Simon se prête bien à une étude phénoménologique. Le projet scriptural de notre écrivain se nourrit en quelque sorte de la phénoménologie de la perception avec laquelle il présente des similitudes frappantes.

Ce n'est pas sans raison, en effet, que Maurice Merleau-Ponty s'apprêtait vraisemblablement à consacrer une étude à l'œuvre de ce dernier et c'est pourquoi il a pris à cet effet des notes qu'il a laissées avec une ébauche de son livre *Le Visible et l'invisible*. Ces notes ont été publiées à titre posthume sous le titre : «Cinq notes sur Claude Simon» une première fois dans la revue *Médiations*⁴⁹ en 1962 et une seconde fois en 1972 dans la revue *Entretiens* n° 31⁵⁰.

En novembre 1981, la revue *Critique*⁵¹ a publié une lettre écrite par Maurice Merleau-Ponty et dans laquelle il met l'accent sur des éléments phénoménologiques de l'écriture de Claude Simon. Cette lettre, qui date du 23 mars 1961, a été publiée sous le titre : «Merleau-Ponty répond à Claude Simon, Écrivain et penseur». Soulignons également que dans ses cours au Collège de France, ce critique, et à titre d'illustration, a cité à maintes reprises *La Route des Flandres* de Claude Simon⁵². Tout cela montre que l'œuvre simonienne se prête bel et bien à une analyse phénoménologique.

Présupposés de la phénoménologie selon Maurice Merleau-Ponty :

Le présupposé majeur de la pensée de Maurice Merleau-Ponty, c'est que le monde existe et qu'il n'y a pas lieu de douter de son existence. Prenant le contrepied

⁴⁸ Voir notre bibliographie en fin du présent travail.

⁴⁹ « Cinq notes sur Claude Simon » in *Médiations* n° 4, 1960-61, pp. 5-10 ;

⁵⁰ *Entretiens, Op. cit.*, pp.41-47.

⁵¹ « Merleau-Ponty répond à Claude Simon, « Écrivain et penseur » » in *Critique* n° 414, novembre 1981, pp. 147-148. La revue *Critique* a consacré ce numéro à Claude Simon sous le titre « *La Terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon.* »

⁵² En tout cas, c'est ce que confirme Jean Duffy. Voir son article : « Claude Simon, Merleau-Ponty and perception » in *French Studies : A Quartely Review*, n° 46, janvier 1992. Cet article a été traduit par Michèle Touret et publié sous le titre : « Claude Simon, Merleau-Ponty et la perception » in *Lectures de La Route des Flandres*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1997, p. 186.

de Descartes, notre critique note : «ce qui nous intéresse ce ne sont pas les raisons qu'on peut avoir de tenir pour «incertaine» l'existence du monde — comme si l'on savait déjà ce que c'est qu'exister et comme si toute la question était d'appliquer à propos ce concept. Ce qui nous importe, c'est précisément de savoir le sens d'être du monde.»⁵³ Pour ce faire, il faut porter sans ambages «foi au monde». Une fois dépassé le doute concernant l'être du monde, nous passons à la question de définir notre être au monde.

Le second postulat de la phénoménologie est que la foi au monde devient foi perceptive. Le savoir accumulé par le sujet percevant est le résultat de la perception qui a expérimenté le monde : «tout ce que je sais du monde, même par la science, écrit Maurice Merleau-Ponty, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire.»⁵⁴ Il souligne que la science elle-même ne peut prétendre apporter un savoir sur le monde autre que celui qu'elle a expérimenté. Elle ne se substitue donc pas à la perception. Notre rapport au monde passe, par conséquent, nécessairement par l'expérience. L'idée de toute chose n'est pas donnée d'une manière aléatoire, mais elle existe bel et bien dans le monde. C'est l'expérience qui la rend «visible» et donc «tangible». En d'autres termes, l'essence des choses résulte de la rencontre de ces choses avec l'expérience : « l'idée, explique Maurice Merleau-Ponty, naît d'une expérience, d'un plongeon dans l'être que je tourne dans tous les sens. L'acte d'idéation résulte d'une confrontation, d'une expérience.»⁵⁵ Et notre critique de conclure, « sous la solidité de l'essence et de l'idée, il y a le tissu de l'expérience.»⁵⁶

Le troisième postulat de la phénoménologie est que celle-ci a aussi pour fonction de revenir «aux choses mêmes». Se livrer à la perception, c'est tenter de renouer avec l'expérience première de notre être au monde.

Le quatrième postulat de la phénoménologie est que la perception est construite. Mais comment ? Il faut rappeler que l'objet de la phénoménologie est justement «de construire la perception à partir du perçu, notre contact avec le monde à partir de ce qu'il nous a appris sur le monde.»⁵⁷ C'est le monde perçu, qui est une construction *a posteriori* de la conscience, qui donne existence à la perception.

Le cinquième postulat est que le sujet de la sensation émerge au cours de la perception. Maurice Merleau-Ponty pense que le sujet percevant est «une puissance

⁵³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1964, p.21.

⁵⁴ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p.8.

⁵⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p.9.

⁵⁶ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, *Op. cit.*, p.151.

⁵⁷ *Ibid.*, p.207.

qui co-naît à un certain milieu d'existence et se synchronise avec lui.»⁵⁸ Pour les phénoménologues, les mots actualisent la pensée à travers un discours sensible. Pour Maurice Merleau-Ponty, en effet, les mots ne constituent en aucune manière le reflet de la pensée : «la parole n'est pas le «signe» de la pensée.»⁵⁹ D'ailleurs, il est impossible de les dissocier, puisque, comme l'affirme ce philosophe, elles se trouvent «enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens.»⁶⁰

Le sixième postulat est que la perception n'est pas fiable et n'est pas crédible. « La perception, écrit Maurice Merleau-Ponty, ne nous donne qu'un tout esquissé, non constitué, de la chose. Lorsque je cherche à comprendre la perception, il faut s'attacher à cette expérience incomplète, plutôt qu'à ce que je reconstitue d'elle.»⁶¹ Aussi, nul ne peut-il prétendre donner une description précise, exhaustive, du monde extérieur.

Le septième postulat est que exister, c'est être au monde et être au monde, c'est être dans une compréhension implicite du monde qui s'oppose à l'existence d'évidence absolue. Le sujet ne saisit pas directement les qualités d'un stimulus. Il ne parvient à appréhender une forme d'organisation dans les *stimuli* que Maurice Merleau-Ponty appelle un «sens». D'ailleurs, pour celui-ci, «il est impossible de donner un sens cohérent à l'action prétendue du monde sur le corps et du corps sur l'âme.»⁶²

Rappelons également que les données des sens changent. Maurice Merleau-Ponty n'affirme-t-il pas à propos de la fragilité du sens de la perspective : « non que le monde perçu démente ses lois et en impose d'autres, mais plutôt parce qu'il n'en exige aucune et qu'il n'est pas de l'ordre des lois.»⁶³

Fondements du projet esthétique de Claude Simon :

Le premier fondement de la pensée de Claude Simon est que l'être du monde est sans doute la seule «vérité» qu'il puisse défendre. Il affirme à ce propos : « [...] je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans découvert aucun sens à cela [son passé], si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » — sauf qu'il est.»⁶⁴ Il faut souligner que Claude Simon n'est pas un écrivain de l'absurde, puisque pour lui : «le non-sens est encore une invention des poètes et des philosophes. Une valeur de remplacement en

⁵⁸ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p.245.

⁵⁹ *Ibid.*, p.211.

⁶⁰ *Ibid.*, p.212.

⁶¹ *Ibid.*, p.11.

⁶² Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p. 233.

⁶³ Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, Gallimard, Tel, Paris, 1969, pp. 72-75.

⁶⁴ Simon, Claude, *DS*, p.24.

quelque sort. L'absurde se détruit de lui-même. Dire que le monde est absurde équivaut à avouer que l'on persiste encore à croire en une raison.»⁶⁵

Le second fondement du projet esthétique de notre auteur est que son être au monde passe inéluctablement par l'expérience vécue. Aussi, n'a-t-il pas cessé d'affirmer que ses textes sont «à base de son vécu. » « Dans *Les Géorgiques*, *L'Invitation* et *L'Acacia*, affirme-t-il, il n'y a pas un seul événement fictif. C'est ce que j'ai fini par comprendre (ou sentir) que «la réalité dépasse la fiction».⁶⁶ D'ailleurs, avoue-t-il, «je suis incapable d'inventer quoi que ce soit.»⁶⁷

Le troisième fondement de la pensée de Claude Simon est que notre rapport au monde passe inéluctablement par les images. Selon lui, le véritable travail de l'écrivain est de produire des images : «Personne, affirme-t-il, ne peut jamais retrouver le temps (pas plus que reproduire la réalité) : tout ce que l'on peut, c'est produire des images, en rapport avec les images ou les souvenirs originels [...]»⁶⁸ Claude Simon est convaincu qu'un bon écrivain est celui qui cherche, comme il le stipule lui-même, à «forger une architecture purement sensorielle.»⁶⁹ La tâche de celui-ci «c'est, avant tout, réussir à faire surgir des images, communiquer des sensations»⁷⁰ en tentant de répondre aux questions suivantes « comment était-ce ? Comment savoir ? »⁷¹

Le quatrième fondement de la pensée de notre auteur est que la langue est consubstantielle à l'être percevant : « j'essaie, affirme-t-il, de trouver comment s'organise dans la langue, cette langue qui nous constitue en tant qu'êtres pensants, tout ce magma de souvenirs et de sensations, qui nous constituent en tant qu'êtres sensibles.»⁷²

Le cinquième fondement du projet scriptural de Claude Simon est que la perception donne lieu à du sens et c'est là l'un des points de divergences entre lui et Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou. Pour lui, le monde a bien un sens et il serait absurde de vouloir affirmer le contraire : « soyons sérieux, s'écrie-t-il, tout, toujours, a

⁶⁵ *Ibid.*, p.19.

⁶⁶ Simon, Claude, « Le Passé recomposé » in *Magazine littéraire* n° 275, mars 1990, p.98.

⁶⁷ Simon, Claude, *Le Monde*, 8 octobre, 1960.

⁶⁸ *Ibid.*, p.245.

⁶⁹ Voir *Postface de L'Acacia*, Minuit, Coll. Double, Paris, 1989. Rappelons que cette postface est signée par des initiales : « P. L. ».

⁷⁰ Simon, Claude, « Le Passé recomposé » in *Magazine littéraire*, *Op. cit.*, p.101.

⁷¹ A André Clavel qui lui a demandé: «Quelle est la phrase que vous aimeriez que l'on retienne de vous?», Claude Simon a répondu: «Peut-être celle qui vient à la fin de *La Route des Flandres*: "Comment était-ce? Comment savoir?" Cela ressemble au "Que sais-je?" de Montaigne. Une interrogation, donc... On pourrait la mettre en exergue à tous mes livres. C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris.» Voir *L'Événement du jeudi*, 31 août-6 septembre 1989.

⁷² Tanase, *Médias* du 12 février 1988.

un sens [...] ce qui il est important de bien distinguer, c'est entre sens institué et sens produit. Et de ne pas confondre, non plus, sens avec explication ou didactisme.»⁷³

Seulement pour notre auteur la perception est lacunaire, déformatrice et fragmentaire. «Nous ne percevons de la réalité, écrit-il, que des fragments, des bribes, nous distinguons mal entre ce que nous voyons ou sentons vraiment et ce qui nous croyons voir ou sentir [...] »⁷⁴

Le sixième fondement de la pensée de Claude Simon est que la perception est intimement associée à la mémoire. Très tôt, dans les années 1960 les critiques, notamment Jean Rousset dans son article *Trois romans de la mémoire*,⁷⁵ ont relevé l'intérêt grandiose que porte Claude Simon pour la mémoire. Cet intérêt ne s'étiolera jamais puisque le sujet de l'énonciation dans la totalité de l'œuvre de ce dernier se caractérise fondamentalement par sa capacité à se remémorer. Selon lui, citant Chklovski : «un homme en bonne santé est justement celui qui est capable de se remémorer un nombre incalculable de choses à la fois. »⁷⁶

Or, la mémoire, à l'instar de la perception qu'elle stimule, est elle aussi lacunaire : [...] notre mémoire, affirme-t-il, ne retient que des bribes, elles-mêmes que des bribes encore plus ou moins déformées par l'oubli et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore.»⁷⁷ Pour notre écrivain, les mots sont incapables d'appréhender d'une manière certaine et sans ambages la réalité qui demeure, suite aux multiples défaillances de la mémoire, indescriptible, mais également innommable. L'auteur ne peut donc représenter quelque chose que d'une manière floue, déformée ou comme dirait Roland Barthes «tremblée».

Pour résumer, le projet esthétique de Claude Simon consiste essentiellement à décrire les sensations liées à des éléments de son vécu et qui émergent à sa conscience au moment de l'écriture, sachant que la description de ses sensations passe inéluctablement par les images et qu'elle se présente d'une manière fragmentaire, éparpillée et floue. Ce projet se prête indéniablement à une analyse phénoménologique.

⁷³ Simon, Claude, *La Nouvelle critique* n°105, juin-juillet 1977, p 35.

⁷⁴ Simon, Claude, *Genesis* n°13, 1998, p.119.

⁷⁵ Rousset, Jean, «Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)» in *Cahiers Internationaux du Symbolisme* n° 9-10, 1965-66.

⁷⁶ Simon, Claude, *DS*, p.26.

⁷⁷ Simon, Claude, Entretien in *Révolution* du 22 janvier, 1982.

Limites de la phénoménologie dans l'étude de la description de Claude Simon.

Il ne faut être dupe et croire que Claude Simon adopte les postulats de la phénoménologie point par point. Il s'en démarque à bien des égards, notamment par les points suivants :

La première aporie de la phénoménologie a été relevée par Norbert Lebrumet qui écrit à ce propos : « il est clair que le jaillissement de la parole à partir d'un champ sensible ouvert par le corps pose problème : en effet, chaque acte verbal se réalise au sein d'un champ linguistique qui lui est propre, mais cet acte même suppose une ouverture au sensible, lequel sensible n'use pas de propositions pour devenir signifiant. »⁷⁸ Il ne faut pas omettre de noter dans ce sens que l'écriture de Claude Simon s'appuie sur deux assises fondamentales : le «hasard contrôlé»⁷⁹ et le pouvoir producteur de la langue. Notre auteur écrit à ce propos : «lorsque je dis qu'au cours de celui-ci [le travail] s'ouvrent à moi des perspectives ou m'apparaissent des possibilités auxquelles je n'avais pas pensé avant de me mettre à écrire [...] je ne pense certainement que ce soit l'effet d'un hasard quelconque, mais de la manipulation attentive de la langue et ceci sans perdre jamais de vue l'unité de la composition générale de l'ouvrage.»⁸⁰ Cette dynamique de l'écriture n'a pas de place dans la philosophie de Maurice Merleau-Ponty.

Ensuite, pour les phénoménologues les souvenirs ne participent à la perception qu'indirectement dans la mesure où c'est la perception qui stimule la mémoire. En effet, Maurice Merleau-Ponty a relevé que plusieurs écrivains établissent un lien entre la perception et la mémoire et pensent que la mémoire «complète» l'information manquante.⁸¹ Il souligne qu'il n'adhère pas à ce point de vue. Pour lui, un stimulus conditionne la perception en révélant à la conscience le souvenir des états antérieurs. Or, nous savons que la mémoire joue un rôle primordial chez Claude Simon. Elle permet à l'écriture d'exister. Elle est un moyen, parmi d'autres, pour combler les lacunes de l'écriture.

Enfin, pour Maurice Merleau-Ponty la signification linguistique émane d'un sens émotionnel. Il écrit à ce propos : « Il n'en serait plus ainsi si nous faisons entrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel dans la poésie. On trouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'ils sont destinés à

⁷⁸ Lebrumet, Norbert, « [Le corps comme pivot des rapports du langage et du sensible](#) » in *Recherches qualitatives, Hors-série, n°15*, 2013, p.289.

⁷⁹ Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, *Op. cit.* Voir le chapitre qui porte justement pour titre « le hasard contrôlé ».

⁸⁰ Claude Simon, colloque de Cerisy, *Op. cit.*, p.335.

⁸¹ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *Op. cit.*, p.115.

représenter les objets, [...], parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle. »⁸² Pour Claude Simon les mots sont inadéquats à représenter le monde. Ils n'expriment pas nécessairement « l'essence émotionnelle » des choses. Le sujet percevant cherche à leur donner un sens arrêté et fixe, mais il n'y parvient pas. Ils sont comme l'auteur l'a toujours souligné en citant Lacan des « nœuds de significations. »

Il va sans dire que notre recherche ne peut se réaliser sans le recours à des schémas de lecture présentés par des théories. Rappelons qu'une théorie, comme l'affirme Alex Mucchielli, « a pour but d'apporter une compréhension plus approfondie et plus exacte des relations mises en évidence entre les phénomènes. »⁸³

Qu'il nous soit loisible par conséquent de présenter d'une manière succincte quelques remarques générales sur les théories de la description les plus prégnantes ainsi que leurs fondements épistémologiques.

⁸² *Ibid.*, p.218.

⁸³ Mucchielli, Alex, *Etudes des communications. Nouvelles approches, Op. cit.*, p.54.

Propos définitionnels et épistémologiques :

Commençons nos propos théoriques et épistémologiques par définir le concept de description.

Définition du concept « description » :

Selon Philippe Hamon, la description est : « [...] une unité textuelle régie par des opérations à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique. [Elle] est en général centrée sur et par un pantonyme, archilexème ou métalexème faisant office de terme fédérateur synchrétique [...] terme à fonction prospective ou rétrospective, présent ou présupposé dans la manifestation.»⁸⁴

Cette définition à notre sens présente les avantages suivants :

a -elle ne se plie aux présupposés d'aucune doctrine. Tout au contraire, elle s'inscrit dans une perspective immanente.

b- Elle reconnaît à la description un statut autonome au sein du récit et ne la considère pas comme un simple ornement du discours.⁸⁵

c- Elle n'établit guère un parallélisme entre description et narration⁸⁶. L'on sait que pour la quasi-totalité des critiques, la description est *ancilla narrationis*.

d- Elle n'insiste pas sur un quelconque aspect de la structure descriptive au détriment des autres. Cela est capital car cette définition peut s'appliquer à la fois à la description dans le roman classique et à celle dans le roman moderne. Ce qui permet de différencier ces deux grands types c'est le traitement réservé à chacune d'elles et non la description comme entité.

⁸⁴ Dans le premier volume de *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Greimas et Courtès considèrent la description comme une «*dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir*» (Hachette, Paris, 1979, p. 93). En 1986 et pour le second volume, ils confient la tâche de définir ce concept à Philippe Hamon. C'est cette définition que nous avons reproduite. Elle se trouve à la page 66 du **Dictionnaire** édité chez Hachette.

⁸⁵ Pour Fontanier et pour Littré la description est une figure de style. Voir leurs textes.

⁸⁶ C'est le cas, par contre, de la définition de Gérard Genette. Pour lui «Tout récit comporte [...] d'une part des représentations d'actions et événements, qui constituent la narration proprement dite, et d'autre part des représentations d'objets ou de personnages, qui sont le fait de ce que l'on nomme aujourd'hui la description». Voir: «Frontières du récit» in *Figures II*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1981, p. 162.

e- Elle décrit cette unité textuelle comme un acte intransitif, c'est-à-dire qu'elle n'est pas établie en fonction de la nature du «réfèrent».⁸⁷

En vertu de tous ces éléments, nous adopterons la définition de Philippe Hamon. Passons maintenant à la typologie de la description.

Typologie de la description :

Dans *Le Texte descriptif*⁸⁸ André Petit Jean et Jean-Michel Adam distinguent quatre types de descriptions qu'ils définissent de la manière suivante :

a - La «description ornementale» : elle s'appuie sur une *mimésis* picturale et affiche un souci d'idéalisation esthétique.

b- La «description expressive» : ce genre de description manifeste le point de vue (euphorique ou dysphorique) de l'auteur ou du personnage qui prend en charge l'acte de décrire.

c- La «description représentative» : c'est la description réaliste — naturaliste proprement dite, c'est-à-dire celle qui consiste à «révéler [une] vérité en construisant un savoir sur le monde»⁸⁹

d- La «description productive» : elle participe à la structuration de l'œuvre. Ce genre de description foisonne dans le Nouveau roman.

Nous ne prendrons pas en considération cette taxinomie car, pour nous, il n'y a que deux grands types de descriptions :

a - La description classique : c'est-à-dire la description qui véhicule un sens «institué» (Ricardou) et qui se plie aux paramètres suivants : l'homogénéité, la clarté et la continuité.

b- La description moderne : nous entendons par là l'unité textuelle qui conditionne le fonctionnement du récit moderne.

⁸⁷ La définition que propose Gérard Genette présente cette faiblesse.

⁸⁵ Adam, Jean-Michel et Petit-Jean, André, *Le Texte descriptif*, Nathan, Paris, 1989.

⁸⁹ *Ibid.*, p25.

Quelques « théories » de la description :

Si nous passons en revue les théories qui ont marqué le siècle présent, nous constatons que la description a peu retenu l'attention des critiques.

Les formalistes russes ont peu étudié cette unité textuelle. Leurs travaux ont principalement porté sur l'œuvre poétique, le texte narratif et les arts visuels. Les quelques remarques formulées par Chklovski et Tomachevski à propos de la description la considèrent comme un simple ornement du sujet et comme un élément subalterne à la narration. Mais elles n'évoquent ni ses limites ni ses caractéristiques.

Roland Barthes s'est consacré essentiellement à l'analyse syntagmatique et formelle du récit. Son grand apport à la «théorie» de la description se résume en sa conception favorable au détail jugé comme un élément indispensable à la création d'un «effet de réel». Cette conception se met à l'antipode de celle d'un Valéry et d'un Lukács, entre autres, qui récusent l'emploi de la description, parce que justement cela implique le recours aux détails jugés inutiles et qui, selon eux, retardent la narration et ennui le lecteur.

Gérard Genette, l'un des grands représentants de la recherche «poéticienne», a certes contribué à relancer l'intérêt des recherches concernant la description, mais ce que l'on reproche à ce critique c'est que son analyse s'est appliquée seulement à dégager les fonctions diégétiques de la description. Pour lui, elle était ornementale dans la littérature épique (surtout avec Homère), est devenue explicative et symbolique chez Balzac et «productive» chez les Nouveaux romanciers⁹⁰.

En plus, la définition qu'il a proposée présente deux faiblesses :

- a** -elle ne considère pas la description comme une entité.
- b**- Elle est établie en fonction de son référent.

Les théoriciens que nous venons de citer ne se sont pas penchés suffisamment sur les problèmes inhérents à la description, parce que leurs travaux se placent

⁹⁰ Afin d'éviter toute confusion que pourrait causer l'emploi de l'adjectif «nouveau», nous utiliserons la majuscule chaque fois que nous voudrions désigner les auteurs du Nouveau roman.

essentiellement sur l'axe syntagmatique. Conscient de ce problème, Philippe Hamon opère, dès les années soixante-dix, un déplacement d'accent. Il centre ses études sur l'axe paradigmatique du récit⁹¹. Prenant le contre-pied de Lukács, il reconnaît à la description un statut important. Il propose même de considérer «le descriptif» comme une «dominante» dans certains textes.

Certes, le «modèle» que propose Philippe Hamon revalorise la description puisqu'il la considère comme une entité textuelle autonome, mais, de l'aveu de l'auteur lui — même, il s'avère non exhaustif parce qu'il n'analyse pas les éléments suivants :

a- Les différents modes de distribution de la description dans les textes où elle est enchâssée.

b- Les systèmes descriptifs métalinguistiques.

c- Les systèmes descriptifs de retranscription, c'est-à-dire la description d'un tableau, d'une musique, etc.

À notre sens, la grande «lacune» que présente la «théorie» hamonienne c'est d'avoir négligé d'étudier, à l'exception de quelques remarques, les caractéristiques de la description moderne. En effet, si elle a le mérite de nous aider à mesurer l'importance de la remise en question intentée à la structure descriptive par des écrivains faisant de la contestation et de la subversion leurs mots d'ordre, elle ne nous renseigne guère sur les traits spécifiques de la description moderne.

Jean Ricardou est le seul critique à avoir développé une «théorie» assez détaillée de ce qu'il appelle «la description créatrice» ou «productive». Avant d'aborder les grandes lignes de cette théorie, commençons d'abord par expliciter les fondements épistémologiques de la description moderne.

Fondements épistémologiques de la description moderne :

⁹¹Les travaux de Philippe Hamon inspireront Michael Riffaterre qui lui aussi refuse l'infériorité de la description par rapport à la narration et accorde dans sa «théorie» une grande place aux fonctions discursives de la description. Comme cette «théorie» va dans le même sens que celle de Philippe Hamon, nous n'en tiendrons pas compte. D'autant plus qu'elle n'est pas aussi détaillée que celle de Philippe Hamon.

Régi par les assises du décentrisme, l'univers classique a toujours été une réactualisation de la tradition gréco-latine et judéo-chrétienne. Faisant de Dieu l'origine du monde et le considérant comme la Vérité absolue, l'une des caractéristiques fondamentales de l'esprit traditionnel est incontestablement son aspect transcendantal. Cette transcendance explique la nature didactique, morale et allégorique de la conception conventionnelle. Sur le plan artistique, elle se traduit par la régularité des formes, la hiérarchisation et l'homogénéité des composantes de l'œuvre. Pour le monde classique, le problème de l'origine ne se pose donc pas. Écrire revient à redoubler le monde. Selon Michel Foucault, la ressemblance « a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l'exégèse et l'interprétation des textes ; c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de représenter.»⁹²

Dans cette perspective, nous ne pouvons point parler de production, mais il s'agit plutôt d'une reproduction d'une réalité déjà-là. Le langage n'est que l'intermédiaire entre le monde et l'homme. Sur le plan de la réception de l'œuvre, le lecteur se trouve devant un sémantisme préconçu, une sempiternelle reproduction des mêmes formes et des mêmes segments.⁹³

La lecture est, de ce fait, non pas une découverte, mais une reconnaissance des canons esthétiques mis en œuvre. Cependant, avec l'avènement de la conception moderne, la notion de transcendance a subi une grande régression. En effet, en substituant à Dieu l'homme, les modernes contestent l'univocité du monde et renient l'autorité du modèle. Pour eux, la représentation n'est pas un simple redoublement du visible. Ils ne reconnaissent plus une quelconque homologie entre la représentation et l'objet représenté.

Plus encore, pour eux, le langage est inadéquat à représenter le monde. L'activité artistique ne porte plus sur un quelque chose à dire en se pliant au dogme de l'«expression - représentation», mais, comme le dit Jean Ricardou, elle est «ce projet

⁹² Voir Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1968, pp.33-38.

⁹³ Voir Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Op. cit.

d'explorer le langage comme un espace particulier.»⁹⁴ L'avènement du Nouveau roman est à plus d'un égard une accentuation de cet état de fait.

Chez les tenants de ce «mouvement», s'est substituée la volonté de créer à celle de re-produire. Pour eux, le monde environnant importe moins que la mise à pied d'un texte par le seul recours à ses cellules et éléments internes. Fondé sur une logique interne, le texte moderne devient un véritable «jeu» de langage qui déborde la référentialité brigüée par les classiques. Et comme le langage ne véhicule plus une seule signification, le texte devient l'espace d'une pluralité «stéréographique»⁹⁵.

À notre sens, la grande lacune de la théorie ricardolienne, c'est qu'il considère la description moderne comme un simple «jeu» de signes qui est censé engendrer sans arrêt de nouveaux points de départ qui font bifurquer l'écriture vers de nouvelles directions. Il considère que la description est autoreprésentative, dans la mesure où le texte moderne, selon lui, est autoréflexif. Ce «radicalisme» théorique a empêché l'évolution de la critique du texte moderne durant au moins deux décennies.

En l'absence d'un appareil théorique homogène et exhaustif, nous opterons pour une étude analytique à la lumière des travaux de Jean Ricardou, de Philippe Hamon, d'André Petit-Jean et de Jean-Michel Adam. Afin de dégager les spécificités de la description simonienne, nous proposons de l'étudier en adoptant les points de vue suivants :

a - un point de vue diachronique, c'est-à-dire en la comparant à la description dans le régime lisible (réaliste naturaliste en l'occurrence).

b- un point de vue synchronique. Cela revient à étudier les caractéristiques prégnantes de la description dans l'œuvre de Claude Simon comme étant le résultat de la perception d'un sujet bien présent.

Avant de clore cette introduction, il nous reste à annoncer le plan de notre thèse.

⁹⁴ Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Op. cit., p.18.

⁹⁵ Barthes, Roland, «Théorie du texte» in *Encyclopaedia Unrversalis*, Tome XV, Paris, 1973, p. 1015.

Plan de la recherche :

Pour analyser le processus de la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, notre thèse sera axée autour de trois parties.

La première partie sera consacrée aux modalités de production et de fonctionnement de la description dans les textes de notre corpus.

Elle sera axée autour de quatre chapitres. Le premier chapitre tentera de répondre à la question suivante : comment fonctionne le processus mnémotique qui produit la description dans l'œuvre de Claude Simon ? Le second chapitre s'articule autour des modes perceptifs privilégiés par le descripteur dans notre corpus, en l'occurrence les modes visuel, auditif et olfactif. Dans le troisième chapitre, nous proposerons une typologie des descriptions mnémotiques simoniennes. Enfin, dans le dernier chapitre, nous aborderons la question de la défaillance de la mémoire et son impact sur la description de Claude Simon.

Dans la deuxième partie, nous mettrons l'accent sur l'aspect digressif de ladite description. Cette partie tentera de montrer que la structure de la description dans notre corpus se laisse influencer par la conception autoréflexive de l'auteur. Conçu comme «un jeu de miroirs internes», le roman ne renvoie qu'à lui-même et la description se nourrit de ses propres cellules.

Cette partie sera axée autour de trois chapitres. Le premier sera l'occasion pour nous pour montrer que la description gicle d'un détail puis commence à s'irradier d'une façon syncrétique, en des lignes et des plans multiples et dans plusieurs directions obéissant en cela à une dynamique interne soigneusement étudiée. Le second chapitre se proposera d'étudier l'une des caractéristiques fondamentales de la description simonienne, à savoir son excroissance qui se réalise par le recours à «la projection parenthétique ». Dans le dernier chapitre, nous proposerons d'étudier dans quelle mesure le détail joue un rôle important dans l'expansion de la description.

Enfin, la troisième partie abordera une caractéristique, à notre sens, fondamentale de la description simonienne, en l'occurrence son caractère

mélancolique. Cette partie voudrait interroger l'imaginaire dans lequel s'inscrit la perception descriptive simonienne. Cette étude nous permettra de relever un ensemble de symboles que l'auteur investit dans la quasi-totalité de son œuvre et qui s'y répètent comme des *leitmotive*.

Elle s'articulera autour de trois chapitres. Dans le premier, nous mettrons l'accent sur la puissance destructrice du temps qui se manifeste à travers un certain nombre d'objets et de choses récurrents dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* qu'il transforme, stigmatise et scarifie. Dans le second chapitre, nous étudierons quelques aspects de la description de la déchéance physique des personnages qui occupe une place primordiale dans notre corpus et qui est d'une manière générale causée par deux facteurs : le vieillissement et la maladie. Le dernier chapitre, quant à lui, sera l'occasion pour relever les aspects prégnants de la description de la violence et de la dévastation qu'engendre la guerre.

Première partie :
Description et espace mental

Comme nous l'avons souligné, la sensation constitue pour Maurice Merleau-Ponty l'unique moyen de communication spontanée entre la conscience et le monde physique. Elle est même ce qui rend le monde présent et familier à la conscience. Or, être au monde nécessite la présence du corps.

Le corps est, en effet, un élément-pivot dans la pensée de Maurice Merleau-Ponty. Ce n'est pas sans raison que celui-ci lui consacre dans sa *Phénoménologie de la perception* toute une partie et qui, plus est, s'articule autour de six chapitres. Le corps y est présenté comme l'unique rapport entre la conscience et le monde et c'est pour cela qu'il est au centre du monde. En effet, « le corps possède un statut privilégié : Le corps est le véhicule de l'être au monde [...] car s'il est vrai que j'ai conscience de mon corps à travers le monde, qu'il est, au centre du monde, le terme inaperçu vers lequel tous les objets tournent leur face, il est vrai pour la même raison que le corps est le pivot du monde. »⁹⁶ Le monde est d'abord perçu par le corps. « Je perçois avec mon corps » fait observer à cet égard Maurice Merleau-Ponty⁹⁷. Il est, par conséquent, ce qui fonde l'expression, la pensée et la mémoire. Il est le médiateur entre les choses : « les liens, écrit notre philosophe, entre les choses ou entre les aspects des choses étant toujours médiatisés par notre corps, la nature entière est la mise en scène de notre propre vie ou notre interlocuteur dans une sorte de dialogue. »⁹⁸ C'est par son truchement que se réalise la perception.

Claude Simon, comme nous l'avons déjà montré, abonde dans le sens de la théorie phénoménologique. Son être au monde passe pour lui irrévocablement par l'expérience vécue par son corps. Celui-ci est le réceptacle des faits qui lui sont advenus. Il porte la trace indélébile de son passé. C'est par l'entremise de la mémoire qu'il peut établir une communication avec le monde vécu et qu'il peut réaliser la transsubstantiation dont parle Maurice Merleau-Ponty et qui consiste en la transformation du passé en objet littéraire. Pour lui, la pensée est déclenchée par la perception et par la mémoire corporelle.

⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, *Op. cit.*, p.97.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 240.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 369-370.

Seulement et contrairement à ce que pense Maurice Merleau-Ponty, la perception, qui se présente dans l'œuvre de Claude Simon comme une re-création du monde, participe à la construction du sens. L'expression verbale chez lui implique une actualisation de sa pensée, une interrogation du sens qui se trouve véhiculé, qu'on le veuille ou non, par l'expression elle-même, sans nier bien sûr que la pensée est constamment corrélée à la perception.

D'où l'importance qu'il accorde à la mémoire. Elle est le réservoir des sensations qui lui permettent de donner un sens à son passé.

En effet, dès la parution de ses premiers romans, en l'occurrence, *Le Tricheur*, *La Corde Raide*, *Le Sacre du Printemps* et *Gulliver* les critiques ont relevé chez Claude Simon une manifeste propension pour une écriture de l'introspection⁹⁹.

À l'exception des *Corps conducteurs*, de *Triptyque* et de *Leçon de choses* où le travail d'autoreprésentation est poussé à son extrême¹⁰⁰, les romans qui vont du *Vent* jusqu'au *Tramway* sont de véritables romans de la mémoire. Ils ne sont en fait que le résultat de l'effort déployé par un narrateur cherchant à reconstruire des «réalités» passées. Il n'est pas exagéré donc de considérer cet auteur comme un romancier du souvenir. Il affirme lui-même qu'il est «incapable d'inventer.»¹⁰¹ La mémoire ne constitue pas seulement un fonds d'où il puise les informations dont il a besoin pour écrire une histoire donnée, mais elle est pour lui une sorte de pré-texte et même nous pourrions dire qu'elle est pour lui un avant-texte. Le travail de l'écriture consiste pour lui à «agencer», «ordonner», «compléter» cet avant-texte qu'est sa mémoire.

Nous pouvons expliquer cette prédilection pour la remémoration par quatre motifs, au moins :

1-L'influence exercée sur lui par Marcel Proust. Cette influence apparaît avec

⁹⁹ Voir, entre autres, l'étude de Jean Rousset «Trois romans de la mémoire (Butor, Simon Pinget)» in *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 9-10, 1965-66.

¹⁰⁰ C'est à cette période et avec ces romans que Claude Simon se rapproche le plus de Jean Ricardou.

¹⁰¹ Voir par exemple *L'Événement du jeudi*, *Op. cit.*

évidence surtout dans pratiquement dans tous ses textes. Il va sans dire que cet auteur est un romancier de la mémoire. Marcel Proust a écrit *À La Recherche du temps perdu*, texte qui a suscité l'admiration de Claude Simon et qu'il cite dans plusieurs de ses textes, notamment dans *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*. Ce qu'il a toujours aimé chez Marcel Proust, c'est cette quête du temps perdu qui n'aboutit guère, parce que « la recherche de Proust, affirme-t-il, ne l'a pas conduit à retrouver le temps, mais à produire un objet écrit qui a sa propre temporalité.»¹⁰²

Soulignons que lorsque Claude Simon met l'accent dans ses entretiens sur l'importance que revêt la description dans le nouveau roman, il cite presque exclusivement les descriptions proustiennes. C'est, par exemple, le cas quand il affirme qu'« [...] il serait passionnant [...] d'analyser, dans la perspective récit / action / description, le long tableau de l'apparition du groupe des jeunes filles sur la digue de Balbec, et on pourrait se demander comment le lecteur qui [...] «sauterait» ces douze ou quinze pages (peut-être les plus fortes de toute la littérature française) pourrait poursuivre, sans inconvénient, la lecture du roman (de même que s'il sautait aussi toutes les descriptions de la mer dont de fréquentes variations se représentent occasionnellement ou plutôt structurellement chaque fois que Proust parle de Balbec).»¹⁰³

D'ailleurs, la plupart des conférences données par Claude Simon s'articulent exclusivement autour de l'étude de la description proustienne.¹⁰⁴

2- Sa prise de position personnelle vis-à-vis du passé. De prime abord, Claude Simon refuse l'abolition du temps qui passe. Pour lui, les faits du passé constituent de véritables matériaux de travail. Ils sont la matière première, voire la trame du récit. Ensuite, l'auteur avoue qu'il ne peut écrire qu'à partir de son vécu.¹⁰⁵ Seulement, il faut noter ici qu'à l'encontre de Marcel Proust,

¹⁰² Voir «Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier » in *Entretiens, Op. cit.*, p. 25.

¹⁰³ Claude Simon, « Discussion » in *Claude Simon : analyse, théorie, Op. cit.*, p. 409.

¹⁰⁴ Ces conférences ont été rassemblées et publiées chez Minuit sous le titre de *Quatre conférences*.

¹⁰⁵ «Je ne peux parler que de moi», déclare-t-il dans *Les Nouvelles littéraires* du 3 mai 1962.

romancier de la réminiscence par excellence, Claude Simon ne cherche pas à travers l'aventure de l'écriture à reconquérir des moments du passé. Pour lui, la mémoire ne constitue nullement le processus qui offre la possibilité de récupérer «le temps perdu» ou de transformer la souffrance en art. Elle permet moins au personnage détective et archéologue d'asseoir une «vérité» quelconque ou de donner un sens¹⁰⁶ à ce qui a eu lieu. Ce que la quête du passé lui permet est de se sentir en vie. Citant Tolstoï, il écrit

«un homme en bonne santé [...] se remémore un nombre incalculable de choses à la fois.»¹⁰⁷

3- «Revisiter» le passé est pour notre auteur ce qui lui permet, entre autres, de redécouvrir des «sensations» perdues ou qui n'étaient perçues au moment des faits. Pour lui, le rapport avec le monde passe inéluctablement par la sensation : «[...] lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.»¹⁰⁸

4- Comme chacun le sait, la mémoire est un domaine encore mal exploité et par conséquent mal connu, elle représente, donc, un terrain favorable à l'aventure. En effet, la mémoire, de par les multiples défaillances qu'elle présente, ne possède qu'une réalité fragile, ce qui permet à cet écrivain de l'«ère du soupçon» de remettre en question la représentation, de mettre en doute le texte et, par extension, de participer au renouveau du genre romanesque.

Afin de mieux cerner les aspects essentiels de la description

¹⁰⁶ Du moins, tel que le conçoivent les classiques, c'est-à-dire une appropriation du monde.

¹⁰⁷ Simon, Claude, *DS*, p.26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.25.

mnémonique dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, nous nous proposons de placer notre analyse dans les chapitres suivants de cette première partie autour de la question de la perception.

⑦, 1. *Description et processus mnémonique :*

Il faut souligner que la mémoire dans l'œuvre de Claude Simon n'est pas un simple procédé auquel recourt l'auteur pour obtenir un certain «effet de style», à l'image de ceux étudiés par Erich Auerbach dans son livre *Mimésis*¹⁰⁹ ou ceux relevés par Leo Spitzer dans son livre *Études de style*,¹¹⁰ mais la mémoire constitue pour lui un véritable processus d'écriture. Elle est une véritable « archive » où puise l'auteur pour écrire ses textes. «Qu'est-ce que je peux écrire, s'interroge-t-il, en dehors de ce que j'ai connu, senti, subi, imaginé ?»¹¹¹ Son souci par la suite est d'agencer les éléments retenus et de leur donner une forme littéraire.

L'exploitation de la mémoire, dans ce sens, passe généralement par deux étapes :

⑦, 1, 1. «*Le magma initial*» :

Dans sa préface à *Orion aveugle*, Claude Simon expliquant sa manière d'écrire ou de décrire, déclare : «Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague-très vague projet.»¹¹²

Pour le romancier, la mémoire de l'artiste constitue un immense réservoir de sensations, d'émotions et d'images, qu'il s'agit d'ordonner et de mettre en forme dans et par l'écriture. «Nous ne percevons de la réalité, écrit-il, que des fragments, des bribes, nous distinguons mal entre ce que nous voyons ou sentons vraiment et ce que nous croyons voir ou sentir [...] notre mémoire ne retient que des bribes, elles-mêmes que des bribes encore plus ou moins déformées par l'oubli et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore.»¹¹³

¹⁰⁹ Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, pour la tr. Fr. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1968.

¹¹⁰ Spitzer, Leo, *Études de style*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1970.

¹¹¹ *Révolution, Op. cit.*, p.82.

¹¹² Voir la petite préface non paginée d'*Orion Aveugle*, Éd. Skira, Coll. Les Sentiers de la création, Paris, 1970.

¹¹³ Simon, Claude, *Genesis, Op. cit.*, p.119.

Pour lui, la réalité échappe à nos facultés *stricto sensu* parce que suite aux multiples défaillances de notre mémoire et de notre perception, nous ne pouvons la « représenter » que d'une manière floue, déformée et surtout subjective. « Personne, affirme-t-il, ne peut jamais retrouver le temps (pas plus que reproduire la réalité) : tout ce que l'on peut, c'est produire des images, en rapport avec les images ou les souvenirs originels [...] »¹¹⁴ Pour lui, le rapport au monde passe fondamentalement par des images qui donnent naissance à l'écriture.

À l'origine donc, il y a la confusion, le trouble et l'informe que traduit précisément le mot « magma »¹¹⁵ qu'utilise souvent l'auteur parlant de son avant-texte. Le travail scriptural consiste à donner forme à cet informe tout en tenant compte, bien entendu, de la richesse de la langue et des différentes possibilités de création qu'elle peut offrir.

À plusieurs reprises, l'auteur donne à lire une bonne partie de ce « chaos préreflexif » dans l'incipit de ses textes. C'est le cas des *Géorgiques*. L'incipit de ce roman est constitué d'une longue suite de phrases courtes écrites en « staccato », juxtaposées les unes aux autres sans qu'aucun lien logique ne soit utilisé pour les relier. Le lecteur se trouve décontenancé par un amas d'images et d'éléments hétérogènes, donnés en vrac sans obéir à la loi de causalité si chère aux classiques¹¹⁶.

Ainsi avons-nous des descriptions de personnages (la vieille dame au camée pompéien, les soldats, les religieuses, le journaliste O., le ténor, les spectatrices, la cantatrice...), de lieux (l'amphithéâtre de l'Opéra de Besançon, la Meuse en Belgique, la terrasse, le verger, la ruine...), d'objets (les avions, les registres, la tombe, la camionnette), de sculptures (le buste du vieux général L.S.M., Orphée, Eurydice...), d'animaux (les chevaux, les corneilles, les étourneaux), d'insectes (les araignées...), etc.

Cet amas de descriptions semble être donné d'un seul trait. En effet, de la page 21 à la page 76¹¹⁷, nous constatons d'une part une absence totale

¹¹⁴ Simon, Claude, « Le Passé recomposé » in *Magazine littéraire*, *Op. cit.*, p. 101.

¹¹⁵ L'auteur utilise aussi le terme « mélasse » pour désigner cet informe. Voir « Claude Simon, la guerre est toujours là » in *L'Événement*, 31 août 1989, p. 87.

¹¹⁶ Notons ici la difficulté de citation. En effet, à vouloir citer un fragment, on se trouve la plupart du temps amené à citer plusieurs pages tant les phrases sont imbriquées les unes aux autres.

¹¹⁷ De la page 21 à la page 76, l'auteur n'écrit qu'une seule phrase.

d'alinéas démarcatifs et d'autre part la présence uniquement de deux blancs (à la page 37 et à la page 53); ce qui veut dire que ce texte de cinquante-cinq pages ne constitue qu'un seul paragraphe. Le recours à l'asyndète et à la parataxe renforcent l'ambiguïté de cet incipit et partant approfondit la déroute du lecteur.

L'aspect informel de ces éléments apparaît d'une manière éloquente à travers l'indétermination des éléments suivants :

a- le moment de la remémoration : Il est quasiment impossible de déterminer avec exactitude le moment de la réminiscence dans la quasi-totalité des textes de cet auteur, et ce pour au moins deux raisons :

-d'une part chez Claude Simon, le roman ne se présente pas seulement comme une «tentative de restitution»¹¹⁸ d'un quelconque passé, mais comme la restitution d'une restitution elle-même, restitution d'une autre restitution et ainsi de suite. La phrase suivante que nous empruntons à *Histoire* : «je me souviens que je me souvenais que je me souvenais... »¹¹⁹ montre avec évidence cet état de fait. «On a [dès lors] simultanément affaire, note Lucien Dällenbach, à des récits de souvenirs et à des souvenirs de récits.»¹²⁰ Cela ne peut que renforcer et aider à une généralisation de la confusion.

-D'autre part, les textes de Claude Simon, à l'exception de *L'Acacia* dans lequel l'auteur a utilisé des dates comme titres des chapitres qui forment ce roman, sont pauvres en indications temporelles. L'auteur ne se contente pas de bannir les indications temporelles de son œuvre, mais mélange les registres temporels à l'intérieur d'une même séquence descriptive, voire même à l'intérieur d'un même paragraphe. Considérons les incipits des textes de notre corpus :

Les Géorgiques, comme nous l'avons déjà noté, s'ouvrent par un chapitre hétéroclite composé de plusieurs fragments se rapportant à quatre

¹¹⁸ «Tentative de restitution d'un retable baroque» c'est le sous-titre du *Vent*, roman publié par Claude Simon, édité en 1957 chez Minuit.

¹¹⁹ *Histoire*, Minuit, Paris, 1967, p. 34.

¹²⁰ Dällenbach, Lucien, «Le tissu de mémoire», postface à *La Route des Flandres*, Minuit, Coll. Double, Paris, 1960, p. 302.

séquences descriptives : la séquence de l'ancêtre, le général LSM, la séquence de la grand-mère, la séquence du personnage O. et enfin celle du cavalier des années 1940. Les fragments de ces quatre séquences se trouvent tellement imbriqués les uns dans les autres que le travail de repérage des datations des faits est extrêmement ardu. Il faut confronter ces fragments avec le reste du roman pour établir des liens entre les éléments d'une même séquence descriptive et pouvoir déterminer à quelle séquence ils appartiennent. Des fois, même, il faut recourir à des informations extratextuelles, notamment les entretiens accordés par l'auteur et dans lesquels il commente ses textes ou la biographie de l'auteur écrite par Mireille Calle-Gruber¹²¹, pour pouvoir déterminer les faits, donner des noms aux personnages, préciser certains lieux, etc.

Dans l'incipit des *Géorgiques*, aucune précision n'est donnée au lecteur concernant le moment de la remémoration. Il est fait référence à un vieux personnage, ou plus exactement à la main de ce personnage, qui feuillette de vieux registres et qu'on devine être les mémoires écrits par l'ancêtre. Ce personnage est, semble-t-il, l'auteur interrogeant l'avant-texte et qui va se mettre à l'œuvre. Mais aucune indication temporelle n'est donnée sur le moment de l'énonciation.

L'incipit de *L'Acacia* ne respecte pas les habitudes de Claude Simon en matière de rédaction des ouvertures de ses textes. Il nous propose un titre composé d'une date «1919» et s'articule autour de la description des déambulations d'une veuve accompagnée de ses deux belles-sœurs et de son petit enfant à la recherche d'une tombe. D'après les indications livrées par le reste du texte et par l'auteur dans ses entretiens, nous saurons que la veuve est la mère de l'auteur partie avec ses tantes paternelles à la recherche de la tombe de son père mort au commencement de la Première Guerre. Il faut souligner que la date contenue dans le titre ne constitue nullement le moment de la remémoration.

D'ailleurs aucun lien n'est établi par l'auteur entre le souvenir et cette date. Le lecteur saura, par les indications complémentaires, et qui sont

¹²¹ Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Seuil, Coll. Biographie, Paris, 2011.

extérieures au texte, la date de la déambulation de la mère à la recherche de la tombe de son mari et que l'auteur n'a commencé la rédaction de son texte que le lendemain de la parution des *Géorgiques* en 1981 : «le premier feuillet [se rapportant à *L'Acacia*] est du «2 mars 81»»¹²² L'écriture de ce roman ne se terminera qu'en 1989. Ces informations montrent que la date de 1982 inclut dans le titre du VII chapitre de ce roman ne correspond pas au moment de l'énonciation, mais elle est la date de la visite effectuée par l'auteur à ses cousines pour leur donner des informations sur son père et plus particulièrement sur le départ de son père au front. Il ressort de cela que les dates intégrées dans le roman ne permettent pas de préciser le moment de la remémoration qui reste indéterminé.

L'incipit du *Jardin des plantes* renforce encore plus la confusion. À l'orée de ce texte, Claude Simon ne recourt à aucune une forme de datation, sauf les dates au dos des cartes postales et qui se rapportent à la séquence décrivant son père. Il y présente pêle-mêle des descriptions appartenant à différentes séquences, notamment celle de la seconde guerre mondiale, du voyage de l'auteur en Kirghizie soviétique, la maladie de l'auteur, celle de Brodski, celle que le lecteur ne peut démêler faute de repères. Il utilise pour la première fois une nouvelle typographie que nous pourrions appeler la typographie de contiguïté :

¹²² Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon. Une vie à écrire, Op. cit.*, p. 11.

m'efforçant dans mon mauvais anglais

peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute espéré

second mari de
la plus belle femme
du monde je le
poussai du coude
lui montrai m'ef-
forçant dans mon

Frounze Kirghistan cœur de l'Asie
Appelaient ça un « forum » cinq
jours verbiage déclamations paix
entre les peuples amour fraternité
etc. à l'invitation de grand écrivain
Prix Lénine Héros du travail etc.
présidant aux verbiages pose mé-
ditative ou plutôt accablement
poids sans doute écrasant des pen-
sées (ou simplement assoupi peut-
être accoudé lourde tête soutenue
d'une main) après discours inau-
gural invocation aux Vieux de la

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 ce

Montagne puis s'endormant A la
fin caviar esturgeon langue fumée
vodka et alors comme une addition
discrètement glissée au dessert ce
salmigondis

sur la scène les deux Harlem
Brothers avaient interrompu
leur numéro comique

me regardaient
tous

mouton noir

atterri avant l'aube les quinze invités mal
réveillés en fait pas dormi vol de nuit
sable sous les paupières clignant des
yeux petit jour gris campagne grise peu-
pliers silhouettes grises se hâtant mai-
sonnettes chaulées blanches camions un
cavalier parfois soudain dans la lumière
des phares poteau indicateur Tachkent
700 km l'horizon au-delà de la ville obs-
trué barré par quelque chose comme un
concassage de diamants étincelant rose
et blanc formidable touché par les pre-
miers rayons du soleil Puis ahuri som-
nambulique au milieu de cet apparte-
ment de deux cents mètres carrés j'ai
mesuré meublé goût antiquaire Niçois
faux Louis XV plaqué faux acajou faux
bronzes faux tapis d'Orient Ouvrant les

Il ressort de cette mise au point de l'auteur que l'un des aspects de l'écriture, qui retient son attention et pour laquelle il opte, est la mise en contiguïté. L'une des conséquences de cette mise en contiguïté des éléments décrits est la suppression du moment de la remémoration.

Au lieu de penser à un seul moment de l'énonciation, le lecteur est invité à réfléchir sur la possibilité de l'existence de plusieurs foyers énonciatifs. Il n'y a vraisemblablement, pour Claude Simon, pas un seul moment de la remémoration, mais ce moment se trouve décentré dans la mesure où, d'une part, il y a ce «magma» de sensations, de faits, d'images, etc., qui se bousculent en même temps dans sa conscience au moment de la remémoration, et de l'autre, parce qu'il invoque non seulement une mémoire, c'est-à-dire généralement la sienne, mais plusieurs mémoires que représente le mot

«archive». L'on sait que l'archive occupe une place centrale chez Claude Simon. Il faut souligner à cet égard, que comme le fait remarquer Mireille Calle-Gruber : «l'archive est plus ample que la mémoire, qu'elle garde et dont elle se garde par la construction d'une mise en œuvre de la recherche.»¹²³ Et cette critique d'ajouter : «qu'il s'agisse des archives familiales et de la documentation réunie par l'écrivain, de ses notes pour mémoire, des manuscrits des romans, plans et croquis, de la diversité des genres expérimentés (peinture, photographie, roman, essai, film, scénario, conférence, entretien) ou qu'il s'agisse des œuvres publiées dont chacune est à la fois un accès nouveau au vécu et une ressource pour les romans successifs, on suivra les chemins de traverse que fraye Claude Simon constituant ,ainsi ,une archive cohérente et lisible.»¹²⁴ Cette archive qui est un ensemble de mémoires rend la notion de moment de remémoration, qui est un et unique, caduque.

Le cas du *Tramway* est également très complexe, mais autrement. Ce roman est une série de descriptions qui s'étalent sur cent quarante et une pages et qui sont réalisées sous forme de fragments. Le texte se compose de quarante et un fragments qui ne sont séparés les uns des autres que par le blanc typographique. Le texte ne comporte aucun titre, aucun chapitre et aucune indication temporelle. Il serait impossible de situer les faits décrits, s'il n'y avait pas les informations du paratexte. C'est de cette manière que le lecteur se trouve en mesure de situer les années du collège, la maladie de la mère, la mort de cette dernière, l'adoption de l'orphelin par sa tante, etc. Mais il demeure toujours impossible de déterminer le moment de la remémoration, le texte n'offre aucun repère à ce niveau.

Il ressort de cette analyse des incipits des textes de notre corpus que le moment de la remémoration est indéfini.

¹²³ Calle-Gruber, Mireille, «Ecrire à même les cendres» in *Claude Simon. Les vies de l'archive*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2014, p.5.

¹²⁴ *Ibid.*, p.5.

b- la position de l'instance énonciative :

Si dans *A la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust la position de l'instance narrative est facilement repérable, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, la position du personnage descripteur est problématique. Elle est difficile, voire impossible à repérer avec certitude.

Cela ne veut point dire que le sujet de la perception s'estompe définitivement. Tout au contraire, sa présence ne fait pas de doute puisqu'il se trouve au centre du roman simonien. Dans *Les Géorgiques*, il est présent synecdochiquement à travers sa main qui feuillette les registres de son ancêtre :

«À travers les volutes et les feuilles de fonte du balcon il continue à percevoir confusément au-dessous de lui les silhouettes obscures des cavaliers qui se succèdent sur le fond de lumière.»¹²⁵

Dans *L'Acacia*, il est fait référence dans le dernier chapitre à une personne qui s'apprête à écrire :

«Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant [...]»¹²⁶

Ce n'est pas sans raison que Patrick Longuet écrit : « *L'Acacia* raconte la naissance d'un écrivain. Mais avant celle de l'écrivain, une autre naissance, une autre histoire ont lieu, toute une souvenance illisible et confuse à travers laquelle un petit garçon [...] devient l'écrivain capable d'orchestrer sa propre naissance.»¹²⁷

Dans *Le Jardin des plantes*, l'instance narrative est présente à travers le personnage portant pour nom la lettre «S». Il va sans dire que cette lettre est l'initiale de l'auteur. D'ailleurs, plusieurs faits dans le texte permettent de le prouver. Il y a d'abord, la reproduction d'un fragment d'un discours tenu par Jean Ricardou lors du colloque de Cerisy-la-Salle consacré au Nouveau roman

¹²⁵ *LG*, p. 35.

¹²⁶ *LA*, p.380.

¹²⁷ Longuet, Patrick, *Postface de L'Acacia*, Minuit, Coll. Double, Paris, 1989, p.383.

en général et à l'œuvre de Claude Simon en particulier.¹²⁸

Ensuite, il y a également la reproduction de la lettre que le colonel Cuny a envoyée à Claude Simon après la parution de *La Route des Flandres* et dans laquelle il lui exprime son admiration et, surtout, il apporte un témoignage que les faits narrés sont authentiques : « mais ce qui me frappe plus personnellement, dit-il, sont ces scènes si semblables à celle que j'ai vécue en 1940 que j'en demeure stupide (comme dit Racine). »¹²⁹

Enfin, le roman contient une reproduction de quelques fragments du scénario de *La Route des Flandres* écrit par Claude Simon pour être porté à l'écran. En voici un passage :

« [...] gros plan sur le conducteur du cheval de main (vu de face et de trois quarts) qui crie au fantassin [...] »¹³⁰

Le Tramway prend l'allure d'un roman d'enfance, puisque l'essentiel de ce texte porte sur la description de certains faits advenus à l'auteur lorsqu'il était enfant. Ce roman partage avec *Le Jardin des plantes* le recours à l'«incidente».¹³¹ Dans ces deux textes, en effet, nous avons un glissement furtif de la troisième personne du singulier à la première personne du singulier. Ceci montre une volonté de la part de l'auteur de prendre en charge son discours et d'assumer pleinement sa fonction auctoriale :

« Et de nouveau cela s'est produit, non pas brutalement mais d'une manière en quelque sorte insidieuse, c'est-à-dire que lorsque j'en prenais conscience la chose avait déjà commencé, enserrant peu à peu mon bras comme une sorte de reptile »¹³²

« J'ai dit au journaliste que c'était un assassinat. Mais il venait de jeter tout l'escadron dont il avait pris la tête dans cette embuscade et ce (gros lourdeau de sous-verger qu'il montait à cru-signe qu'il n'avait sans doute plus toute sa tête) on peut légitimement penser que, consciemment ou non, il cherchait une mort honorable [...] »¹³³

¹²⁸ Il est à rappeler que les actes de ces deux colloques cités ont été publiés aux éditions UGE, collection 10/18. Voir Bibliographie.

¹²⁹ Cette lettre est reproduite par Mireille Calle-Gruber dans sa biographie *Claude Simon. Une vie à écrire*, Op. cit., p.151.

¹³⁰ JP, p.370.

¹³¹ Pierre Van Den Heuvel appelle « incidente » toute « transformation pronominale ». Voir son livre *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, Paris, 1985, p.232.

¹³² LT, p.24.

¹³³ JP, p.148.

Nonobstant la présence de l'instance narrative dans les textes de notre corpus¹³⁴, sa position reste indéterminée.

c- le personnage¹³⁵:

L'une des caractéristiques principales du Nouveau roman est sans conteste ce qu'Alain Robbe-Grillet a appelé la «mort du héros». Cette mort s'est réalisée de plusieurs manières différentes chez les Nouveaux romanciers, mais le point commun de ces auteurs reste la pénurie d'informations données au lecteur à propos du personnage. Si dans le roman classique, le personnage avait un état civil, un portrait physique et un portrait moral, etc. dans le roman moderne, en effet, le lecteur éprouve beaucoup de mal à le cerner parce qu'il ignore presque tout de lui. Le flou et le secret l'entourent.

L'indétermination du personnage apparaît à travers les éléments suivants :

- **Absence de noms propres** : les personnages principaux surtout, en l'occurrence le cavalier des années quarante dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* et l'enfant dans *Le Tramway*. Ces personnages ne possèdent ni noms ni prénoms. Ils sont représentés uniquement par le pronom personnel «il» ou dans le cas du phénomène de l'«incidente» du pronom personnel «je».

Les autres personnages sont désignés soit par des initiales comme le vieux Général L.S.M. et le journaliste O. dans *Les Géorgiques* ou dans *Le Jardin des plantes* soit par des périphrases qualificatives comme la « femme au camée pompéien », « l'homme à la barbe carrée », « l'homme babouin », etc. dans *Les Géorgiques*, « La dame en noire », « le peintre cubiste », etc. dans *L'Acacia*, « les hommes-troncs », « le poète pédéraste », etc. dans *Le Tramway*, soit simplement par des attributs tels que « la veuve », « le fou », etc. dans

¹³⁴ Voir à ce propos, l'ouvrage d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Op. cit. Voir également le livre de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1956.

¹³⁵ À ce niveau apparaît une similitude frappante entre Claude Simon et le peintre Jean Dubuffet. Celui-ci affirme que ses personnages «ont un caractère de généralité élémentaire et impersonnelle.» Voir son livre *Bâtons rompus*, Minuit, Paris, 1986, p. 40.

L'Acacia, «le fou», «la Mule», le «singe», le journaliste, etc. dans *Le Jardin des plantes*, «le journaliste», «le fou», «le colonel», «le réserviste», «l'italien», etc. dans *Le Tramway*, «les hommes-troncs», «le wattman», «l'infirmière», «maman», «mon père», etc.

- Emploi du pronom personnel «il» sans référent facilement identifiable par le lecteur. Celui-ci, en effet, se trouve à maintes reprises devant des faits dont il ignore l'auteur :

«Il couche dans des palais. Il couche dans des étables. Il couche dans les bois. Il couche sous la tente. Il couche dans une église incendiée. Il couche dans un terrain vague [...] Il couche à même le sol enveloppé dans son manteau [...]»¹³⁶

Le lecteur ne sait pas si le pronom personnel «il» renvoie au Général L.S.M., à son arrière-arrière-petit-fils ou au journaliste O. Nous avons ici un cas de ce que Jean Ricardou appelle «zones amphibologiques¹³⁷», parce que le lecteur ne possède aucun indice qui lui permettrait d'attribuer chaque phrase ou chaque fragment à sa séquence.

-Superposition de personnages :

Dans l'ensemble, les personnages simoniens ont tendance à se ressembler d'une manière frappante. Leur description, la plupart du temps, n'offre aucune particularité qui permette de les identifier facilement. Ainsi, dans *Les Géorgiques* avons-nous affaire à trois expériences guerrières différentes : celle du vieux conventionnel L.S.M., celle du journaliste anglais O. et celle du cavalier des années quarante.

Dans les descriptions chaotiques préreflexives du premier chapitre du roman, le lecteur ne parvient à attribuer à chacun de ces personnages les descriptions qui lui conviennent que difficilement. Cela est dû premièrement à l'absence de noms dont nous venons de parler et ensuite à la ressemblance frappante de leurs expériences guerrières et de certains traits de leurs

¹³⁶ LG, p. 31.

¹³⁷ Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Op. cit., p.123.

physiques. Examinons les exemples suivants :

«Il cesse de feuilleter les cahiers et regarde sa main dans le soleil qui fait ressortir les milliers de rides plus ou moins larges se chevauchant, s'entrecroisant, mais toutes orientées dans le même sens, comme des plissements de terrain.»¹³⁸

«Les mains ridées tournant l'un après l'autre les feuillets, les yeux rapetissés dans le visage bouffi.»¹³⁹

Dans ces passages, nous avons des descriptions de deux mains différentes : celle du cavalier des années quarante et celle du vieux conventionnel L.S.M. Ces deux personnages se partagent un même trait distinctif : la main ridée. Seulement, dans le premier chapitre on ne fait aucune référence à l'identité du personnage que désigne la main synecdochiquement.

Cela crée un grand embarras chez le lecteur. Certains sont même induits en erreur. Ils attribuent cette main au Général L.S.M. Cette erreur s'explique par le fait que dans le cinquième chapitre nous avons plusieurs descriptions de ce personnage, cette fois-ci montré, lui aussi en train de feuilleter les documents.

Dans *Le Jardin des plantes*, la séquence du voyage crée la confusion. L'auteur présente, dans ce texte, deux séquences se rapportant au voyage : l'une est celle de l'auteur lui-même qui rapporte plusieurs des voyages qu'il a effectués dans les années 1980. La seconde séquence est celle qui se rapporte aux voyages du peintre Gastone Novelli en Amérique latine. Dans un certain nombre de fragments, l'auteur sème des indices pour distinguer ces deux séquences l'une de l'autre. Mais, à maintes reprises, les fragments descriptifs se rapportant au voyage ne contiennent aucun indice démarcatif :

«Cette route en Inde : chameaux, éléphants cheminant sous d'énormes charges, ours enchaînés qui poussaient un rugissement de douleur lorsque pour mendier quelques roupies leurs maîtres tiraient brutalement sur l'anneau [...] »¹⁴⁰

¹³⁸ LG, p.28.

¹³⁹ Ibid., p.231.

¹⁴⁰ JP, p. 292.

De même, dans *Le Jardin des plantes*, l'auteur utilise deux sources pour décrire les faits de la séquence de la guerre : sa propre mémoire, quand il décrit ce qu'il a vécu et *Les Carnets* d'Erwin Rommel pour compléter la description. Or, ces passages ne contiennent pas les indices qui permettraient au lecteur de savoir si la description de la Seconde Guerre mondiale, qui lui est présentée, est celle puisée dans la mémoire de l'auteur ou celle puisée dans les mémoires du général allemand.

- **Imprécision des lieux** : On sait que le Général L.S.M., le journaliste O. et le rescapé de la deuxième guerre mondiale ont pris part à la guerre mais chacun dans un espace différent. Ainsi le vieux Conventionnel a-t-il combattu sur plusieurs fronts entre autres Farinole, la Corse, la Prusse, l'Espagne, le Rhin, la Belgique, la Suisse, etc. Le journaliste O. s'est porté volontaire pour combattre auprès des communistes à Barcelone en 1936. L'arrière-arrière -petit-fils du Général L.S.M., quant à lui, a vu la désagrégation de son escadron en traversant la Meuse en Belgique en 1940.

La notion d'espace peut être dès lors un point de repère fiable. Elle permettrait au lecteur de démêler certains passages descriptifs et de pouvoir rattacher certaines descriptions aux personnages adéquats. Or, il n'en est rien pour la simple raison que le narrateur ne se soucie le plus souvent guère de donner des noms aux lieux dont il est question. En voici un exemple :

«La table est dressée dans un pré, au bord de la route, recouverte d'une nappe blanche entourée de deux fauteuils Voltaire et de trois chaises d'ébène aux sièges de velours rouge. Les fauteuils et les chaises ont été repoussés en arrière et de biais comme par des convives qui après un bon repas se mettent à l'aise, croisent leurs jambes et fument une cigarette. »¹⁴¹

Il est sûr que l'imprécision des lieux fait perdre au lecteur un point de repère important puisque, comme dans ce passage, il lui faut chercher d'autres indices pour pouvoir attribuer ce morceau descriptif au personnage concerné.

Il en va de même du lieu qui est décrit dans le passage suivant :

¹⁴¹ LG, p. 63.

« Après avoir mis en batterie sur une table de cuisine le fusil-mitrailleur, le brigadier qui commande l'escouade sort pour uriner [...] Le souffle de l'explosion le projette à plat ventre parmi une pluie de plâtras et de verre brisé. En se relevant, il jette un coup d'œil à sa montre-bracelet dont le verre est étoilé d'une cassure. »¹⁴²

L'imprécision du lieu décrit met le lecteur dans l'embarras : il ne sait s'il doit rattacher ce morceau à la séquence du cavalier des années quarante ou à celle d'Erwin Rommel.

I, 1, 2 La «pluralité simultanée»¹⁴³ :

La seconde étape de création consiste pour Claude Simon à mettre en forme le magma initial dont nous venons de parler : «[...] Vous savez, je travaille en tâtonnant, en aveugle, ça se fait comme je peux [...] les choses s'accumulaient, j'imaginai des plans sur des feuilles volantes, j'essayais de recoller tel et tel fragment. J'ai fait alors ce que, au cinéma, on appelle un montage. Tout vient petit à petit. Quand j'étais jeune, j'ai fait Math-sup. Le premier chapitre qu'on aborde, c'est «arrangements, permutations, combinaisons» je travaille de cette façon.¹⁴⁴»

Cette opération ne consiste pas pour lui, comme dans le roman traditionnel, à isoler un «fil» de cet amas hétéroclite et de le dérouler progressivement devant les yeux du lecteur jusqu'à la fin du texte. Tout au contraire, pour notre romancier, composer revient en grande partie à assembler et à juxtaposer des fragments disparates appartenant à des registres différents et se situant à des moments forts éloignés¹⁴⁵. En tout cas, c'est la conception de l'auteur du roman. « Il y a, affirme-t-il, la traditionnelle définition du roman comme miroir promené le long d'un chemin dans lequel se reflètent tous les événements successivement. Je verrais plutôt le roman

¹⁴² JP, p.167.

¹⁴³ Nous empruntons ce syntagme à Jean Dubuffet lorsqu'il écrit, «c'est de pluralité simultanée qu'a besoin la pensée pour voler à l'aise. Pluralité d'optiques, pluralité de visées, sans souci qu'elles s'opposent » in *Bâtons rompus*, Op. cit., p. 17

¹⁴⁴ « Claude Simon : La guerre est toujours là », *L'Événement*, Op. cit., p. 87.

¹⁴⁵ Il n'est pas étonnant que Claude Simon dans plusieurs interviews montre une grande admiration pour cette phrase de *Madame Bovary* : «elle [Mme Bovary] aperçut, seulement et par tableaux détachés, son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues». Cette phrase a été modifiée dans la version finale Voir *Madame Bovary*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1972, p. 403.

comme une grande glace dans laquelle se refléteraient à la fois tous les tournants, tous les angles, tous les événements [...] »¹⁴⁶

La technique du «collage», si chère aux peintres cubistes,¹⁴⁷ est l'un des outils auquel recourt le plus souvent Claude Simon pour réaliser la «pluralité simultanée» dans ses textes. En effet, par le recours aux images parcellaires, aux bribes de souvenirs, aux citations tronquées, à quelques découpures de journaux ou de revues, aux représentations picturales (tableaux, cartes postales) / le romancier réalise une «mosaïque» colorée dont les lois «ne sont plus celles de la continuité du dessin.¹⁴⁸» Cette technique d'assemblage lui permet d'une part de satisfaire une exigence de simultanéité et, de l'autre, de donner à la création une grande fécondité.

Même si l'auteur n'a pas prévu pour *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* un «plan de montage coloré» comme celui qui a présidé à l'élaboration de *La Route des Flandres* et à une partie entière de *Triptyque*, la démarche reste, à vingt ans d'intervalle, identique. En effet, à lire les romans de notre corpus, l'on constate que la description est toujours régie par les trois principes essentiels du collage notamment :

- le travail sur le matériau brut.
- l'utilisation de fragment ou de débris.
- la juxtaposition d'objets et d'éléments hétéroclites.

Ainsi ,dans le onzième chapitre de *L'Acacia* assistons-nous à une juxtaposition de descriptions se situant à des périodes fort éloignées les unes des autres dans le temps.¹⁴⁹ Comme l'indique le titre de ce chapitre (1910-1914- 1940...), les descriptions relient trois temporalités différentes. Nous avons des descriptions se référant à 1910 (descriptions des deux vieilles sœurs, de la classe, de la cathédrale, du capitaine, etc.), à 1914 (les photos, le

¹⁴⁶ Entretien avec Van Apeldoorn et Grivel in *Ecriture de la religion. Écriture du roman*, P.U.L., 1979, p.89.

¹⁴⁷ Notamment Miro et Picasso. Elle occupe aussi une place de choix chez d'autres peintres qui ont exercé une grande influence sur Claude Simon comme Jean Dubuffet et Robert Rauschenberg.

¹⁴⁸ Voir la petite préface non paginée d'*Orion Aveugle*, *Op. cit.*

¹⁴⁹ Nous nous heurtons encore une fois au problème de la citation. Ce chapitre se compose de vingt-huit pages (de la page 309 à la page 337).

capitaine) et enfin à 1940 (les prisonniers, les camionnettes du convoi, le motocycliste, etc.).

À l'encontre du premier chapitre des *Géorgiques*, ce chapitre de *L'Acacia* est composé de plusieurs fragments descriptifs qui sont séparés les uns des autres par des blancs.

Par une sorte d'«anamorphose» surgissent dans *Les Géorgiques* des passages de surimpression, un monde d'entrelacs, un univers chaotique :

«Ils [les avions] se balancent faiblement sur leurs ailes montant et descendant imperceptiblement l'un par rapport à l'autre. Il saute à terre et se jette dans le fossé, un bras replié devant le visage [...]/ O. raconte qu'après avoir lancé sa première bombe il court parallèlement à la ligne de feu pour rejoindre les autres hommes du coup de main, un bras stupidement replié contre sa joue gauche [...]/ La zone ensoleillée dont la limite a peu à peu progressé vers la gauche en s'ouvrant à partir de la fenêtre comme la branche d'un éventail [...] »¹⁵⁰

Nous constatons que des descriptions appartenant à des registres tout à fait étrangers les uns aux autres et s'inscrivant dans des espaces-temps différents se trouvent juxtaposées et rapprochées comme dans un « kaléidoscope ». ¹⁵¹

Dans *Le Jardin des plantes*, comme nous l'avons déjà signalé, l'auteur a eu recours à une typographie fort insolite avec pour but de mettre en contiguïté des descriptions d'un certain nombre de faits rapportés se situant à des temporalités différentes et concernant plusieurs personnages. Cette page, que nous reproduisons ici, est un exemple fort révélateur de cette « pluralité simultanée » qui caractérise l'écriture simonienne :

« Le renard c'était moi millions d'hommes premier choc le plus
impitoyable Privilège de me trouver aux toutes premières loges premier
rang De petites boules couleur gris fer commencèrent à s'élever çà et là
dans le pré

¹⁵⁰ LG, pp. 61-62. (Nous utilisons les barres obliques pour séparer les blocs qui forment ce passage).

¹⁵¹ Rappelons que ce mot était cher à Marcel Proust.

J'entrai dans l'eau transparente vert Nil très pâle elle ne m'arrivait qu'à mi-mollet pied coupé ondulante déformé [...]

En 1961, Gastone N... peignit un tableau d'assez grandes dimensions [...] 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 »¹⁵²

Nous sommes conscients de la longueur de cet extrait, mais il nous semble indispensable à reproduire pour montrer « la pluralité simultanée » que nous étudions. En effet, dans cette page, non seulement nous avons des fragments descriptifs appartenant à quatre séquences différentes : celle se rapportant à Winston Churchill, celle autre qui porte sur Gastone Novelli, celle de la seconde guerre mondiale et qui se rapporte au cavalier des années quarante et une autre qui décrit l'auteur en train de prendre un bain en compagnie d'une femme. Soulignons que nous avons un cas de séquence « amphibologique » que constitue la séquence du bain dans la mesure où il est impossible pour le lecteur de la situer sur le plan temporel. Dans le texte, il n'y a pas d'indices qui permettraient de dire quand le fait décrit a eu lieu ni de révéler l'identité de la femme en question.

Le cas du *Tramway* est encore plus éloquent dans ce sens. Ce texte, qui ne possède ni chapitres ni parties, semble être écrit d'un seul trait. Les quarante et un blancs, auxquels recourt Claude Simon, demeurent les seuls moyens utilisés pour morceler un bloc non monolithique, mais qui montre le flux de la phrase simonienne. Les fragments, dont se compose *Le Tramway*, sont eux aussi hétéroclites et charrient des éléments appartenant à différentes séquences :

« [...] je retraversai le même hameau, me traînant à pied cette fois, exténué, dépenaillé, mourant de faim et de soif dans le long et lamentable cortège des prisonniers [...]

Court que le mari de ma tante avait fait aménager en entamant fortement le flanc de la colline [...] »¹⁵³

Nul élément ne montre avec éloquence ce travail d'adjonction que le flux

¹⁵² JP, p. 23.

¹⁵³ LT, pp.134-135.

de la phrase simonienne¹⁵⁴ dont les caractéristiques principales selon Gérard Roubichou sont¹⁵⁵ :

- a- la digression et la prolifération.
- b- l'accumulation ou un jeu pléthorique de signes .
- c- l'irrespect des règles de la grammaire,
- d- un certain rythme.
- e- une longueur inhabituelle.

Notons que le participe présent, fort utilisé dans les romans de Claude Simon, lui permet également de présenter les unes après les autres des images qui coexistent dans la mémoire. En effet, non seulement, pour cet écrivain, le participe présent est un outil stylistique pour «ramener» des souvenirs à la conscience du sujet percevant, car pour lui «Georges entrant signifie j'imagine ou je me souviens de Georges entrant»¹⁵⁶, mais il permet d'instaurer une simultanéité des choses décrites au présent de l'écriture :

« [...] seul encore dans la voiture arrêtée devant l'hôtel, commençant à s'énerver, essayant de parler au chauffeur qui ne comprenait ni le français ni l'anglais, lui mettant alors sous les yeux le cadran de sa montre-bracelet [...] »¹⁵⁷

Il ressort de cela que la description simonienne se construit à partir des débris de «réalités» passées. Cet éclatement des passages descriptifs est, à n'en pas douter, une caractéristique des plus importantes du monde moderne, assure au texte une pluralité de segments qui le rendent «polyphonique».¹⁵⁸

¹⁵⁴ Claude Simon note à propos de *La Rouie des Flandres* «j'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté», *Critique* n° 414, *Op. cit.*, p. 1182. Ces remarques s'appliquent à la totalité de son œuvre.

¹⁵⁵ Roubichou, Gérard, «Aspects de la phrase simonienne» in *Claude Simon, analyse, théorie, Op. cit.*, pp. 193 — 195.

¹⁵⁶ Entretien avec Marianne Alphant in *Libération* du 10 décembre 1985, p.85.

¹⁵⁷ *JP*, pp.321-322.

¹⁵⁸ Selon Jean Dubuffet «c'est de cacophonie qu'il faudrait parler plutôt que de polyphonie». Voir *Bâtons rompus, Op. cit.*, p. 17.

7, 2. Description et perception :

Dans *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty a écrit : « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur. »¹⁵⁹ Et voici l'explication qu'il en donne : « [...] les idées dont nous parlons ne seraient pas mieux connues de nous si nous n'avions pas de corps et pas de sensibilité, c'est alors qu'elles nous seraient inaccessibles ; la "petite phrase", la notion de lumière, pas plus qu'une "idée de l'intelligence", ne sont épuisées par leurs manifestations, ne sauraient comme idées nous être données que dans une expérience charnelle. »¹⁶⁰

Par un subtil jeu de visible et d'invisible, le corps qui est voyant et qui en même temps se sent vu nous permet de saisir le monde. L'expérience de l'existence est une expérience du sensible. Claude Simon ne dit pas le contraire. Les remarques faites à propos de la petite phrase dont parle Marcel Proust s'appliquent parfaitement au texte de Claude Simon. Le monde simonien est un monde sensible.

En effet, les critiques s'accordent à dire que l'univers fictionnel de Claude Simon est un univers purement sensoriel. Dans cet univers, les pronoms personnels, certes, ne renvoient pas à des personnages qui ont des noms, des traits¹⁶¹, des situations sociales ou politiques nettement définies comme c'est le cas dans le roman de Balzac ou de Zola, entre autres, mais à des consciences. Le personnage simonien, en effet, à la différence d'avec celui d'Alain Robbe-Grillet par exemple, n'est pas dépourvu de la faculté de percevoir¹⁶². Nous pouvons même affirmer que cette faculté constitue sa raison d'être dans le roman.

¹⁵⁹ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, *Op. cit.*, p. 195.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 196-197.

¹⁶¹ Ils ressemblent étrangement aux personnages de René Magritte. Nous songeons en particulier à son tableau intitulé *Les Cornes du désir*.

¹⁶² À ce niveau se sent l'influence des formalistes russes (Chklovski en particulier) sur Claude Simon.

À lire attentivement les romans objets de notre étude, l'on constate que les descriptions sont données sous les cinq modes perceptifs. Seulement les cinq sens n'ont pas la même valeur chez Claude Simon. Les modes visuel, auditif et olfactif sont, dans son œuvre, les plus privilégiés. Aussi, dans le présent sous-chapitre, proposons-nous de limiter notre analyse à ces trois modes de perception.

I, 2, 1. Le mode visuel :

Dans le monde simonien, les modes perceptifs acquièrent une importance primordiale. Il va sans dire que le voir est le mode qui, en quelque sorte, parle pour tous les autres sens. Il est leur emblème. Il leur donne leur structure et leur sens. Et c'est à juste titre qu'il est le mode perceptif privilégié chez notre auteur.

En effet, de tous les modes perceptifs qui régissent la structuration de la description mnémorique dans les romans de Claude Simon, c'est incontestablement le mode optique ou «ocularisation»¹⁶³ qui occupe une place primordiale. Comment s'en étonner ? Le rapport simonien au monde, affirme Lucien Dällenbach, est fondamentalement celui de la «weltanschauung»¹⁶⁴.

Ce n'est pas sans raison que l'auteur lui-même parle de «l'œil plume». Pour lui, la vue et la mémoire sont, sans conteste, parmi les aspects les plus importants de l'expérience d'être-au monde : «j'ai vécu durant cinq ans allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi ? Que faire ? Voir, regarder avidement. Et se souvenir ; La vue, la lenteur et la mémoire. »¹⁶⁵ Le «voir», dont parle l'auteur, n'est pas seulement ce qui lui a permis de vaincre sa maladie. Mais il est au centre de son esthétique scripturale¹⁶⁶. Il est ce qui permet d'amener le texte.

¹⁶³ Jost, François, *L'Œil-Caméra. Entre film et roman*, P.U.L., Coll. Regards et écoutes, 2ème édition, Lyon, 1987, p. 22.

¹⁶⁴ Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, Coll. Les contemporains, Paris, 1988, p.47.

¹⁶⁵ Entretien avec Henri Juin in *Les Lettres françaises*, du 6-12 octobre 1960.

¹⁶⁶ Voir dans ce sens le livre d'Abderrahim Kamal intitulé *Le Voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon*, Éd. Okad, Rabat, 2001.

Claude Simon part le plus souvent de la description de ce qu'il voit. C'est l'exemple de *Leçon de choses* : «je suis simplement parti de la description d'une pièce dans une maison que je possède dans le Midi.»¹⁶⁷ Le voir lui permet de poursuivre l'écriture et de décider du cheminement à prendre. C'est le cas, entre autres, de *La Route des Flandres* pour lequel l'auteur a mis au point un plan de montage coloré. Pour faire avancer l'écriture, « j'ai «fabriqué», note-t-il, certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel endroit. »¹⁶⁸ C'est parce que l'auteur a «vu» sur le plan coloré qu'il a établi un manque à combler, qu'il a rédigé, comme il le fait remarquer, «les meilleurs passages du bouquin.»¹⁶⁹

Soulignons que la plupart des «outils» d'écriture que l'auteur privilégie sont visuels : «d'une façon générale, fait-il observer, on peut trouver des lois qui jouent à la fois pour la peinture, la musique, le roman : harmoniques, contrastes, dissonances, complémentaires, oppositions, passages, échos, répétitions d'un motif ou d'une forme dans un ton, variations... »¹⁷⁰

Pour Claude Simon, écrire c'est vouloir décrire et décrire c'est vouloir voir. Sans la vue l'objet à décrire se dérobe. Il faut noter que la vue ne permet pas d'appréhender le monde d'une manière sûre et efficace. La vue comme mode de perception est très subjective. Elle ne permet, de ce fait, que de donner une réalité fragile et approximative de l'objet décrit et c'est l'une des raisons pour laquelle, notre écrivain recourt le plus souvent au participe présent, car comme il le note lui-même : « Georges entrant signifie j'imagine ou je me souviens de Georges entrant. Le fait n'est pas affirmé. Par contre, Georges entra, c'est une affirmation. »¹⁷¹

Incontestablement l'un des exemples qui montrent avec éloquence cette nette propension pour ce mode perceptif est celui évoquant la persistance des images sur la rétine du cavalier des années quarante dans *Les Géorgiques* :

¹⁶⁷ Voir *La Nouvelle critique*, *Op. cit.*

¹⁶⁸ Voir *Écriture de la religion. Écriture du roman*, *Op. cit.*, p.97.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.91.

¹⁷⁰ Entretien in *Libération*, *Op. cit.*, p.81.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

«Le rectangle lumineux persistant sur la rétine dans l'obscurité pourpre des paupières refermées s'étire maintenant dans le sens de la largeur, s'étranglant en son milieu, dessinant une sorte de sablier horizontal ou plutôt de diabolo, framboise. Il se dilate jusqu'à remplir tout l'espace visible au centre duquel apparaît une minuscule lune mauve.»¹⁷²

Il en va de même du cas de l'enfant dans *L'Acacia* :

«A un moment quelqu'un poussa l'un des battants de la porte à ressort et un pinceau de lumière jaune en jaillit, s'immobilisa un instant, puis [...] disparut, laissant persister sur la rétine de l'enfant réveillé en sursaut l'image du profil bourbonien et gras [...]»¹⁷³

La persistance des images sur la rétine de l'œil du sujet regardant est, chez Claude Simon, la métaphore de la mémoire qui a un mode de fonctionnement similaire. Aussi bien l'œil du sujet percevant que sa mémoire sont-ils une «archive» d'images.

À la différence d'avec le regard Robbe-Grilletien, qui se limite à la surface des choses décrites, celui de Simon est foncièrement scrutateur. Il cherche à sonder les profondeurs des choses décrites et à dénombrer leurs multiples facettes. Lucien Dällenbach a entièrement raison de qualifier le regard simonien de «regard-sonde»¹⁷⁴. L'évocation de l'œil gigantesque du peintre Claude Nicolas Ledoux embrassant entièrement l'amphithéâtre de Besançon suggère que le regard simonien, comme celui de Léonard de Vinci cherche à «contenir» les images de l'univers.¹⁷⁵ Il est bel et bien la métaphore de la perception du sujet qui exprime, en même temps par là, son être dans le monde. Le mode visuel est l'un des moyens permettant au sujet d'approcher une «réalité» du monde, la «réalité vue». Le résultat du contact entre l'œil et le monde est une perception d'un aspect de ce monde.

Il va sans dire que le sujet «voyant» se heurte, à plusieurs reprises, à des obstacles, notamment, l'absence ou l'insuffisance de la lumière. Mais

¹⁷² LG, p. 40.

¹⁷³ LA, p. 14.

¹⁷⁴ Dällenbach, Lucien, *Claude Simon, Op. cit.*, p.57.

¹⁷⁵ LG, p.85.

ces obstacles ne sont pas toujours indépassables. Rappelons que la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* est une description mnémonique incluse à l'intérieur d'une autre description mnémonique et ainsi de suite. Donc, le personnage percevant peut toujours rendre compte d'un objet sans jamais être stoppé dans son travail par des obstacles. La mémoire se révèle un instrument efficace qui aide le sujet à reconstituer les éléments des descriptions auxquelles il se livre. Ainsi, le visible, dans les romans objets de notre étude, est-il en fait un déjà-vu qui peut se présenter pour le lecteur comme un déjà-lu.¹⁷⁶

Compte tenu de ce que nous venons de dire, nous pouvons subdiviser la description mnémonique optique en plusieurs catégories dont les suivantes :

a- Le regard contemplatif :

La contemplation acquiert une grande importance dans le roman simonien. L'exemple suivant est une parfaite illustration de cette assertion :

« [...] elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés [...] »¹⁷⁷

L'importance de la contemplation apparaît dans cet exemple à travers l'utilisation du verbe «scruter» surdéterminé par l'adverbe «avidement». Cela montre que le regard cherche à «engloutir», en quelque sorte, le paysage contemplé.

« [...] chaque dimanche il s'en noyait un ou deux frappés de congestion pour s'être précipités dans l'eau [...] le spectacle contemplé de loin présentant en outre quelque chose de quelque peu mystérieux ou même de quelque peu insolite [...] »¹⁷⁸

Dans cet exemple, l'auteur insiste sur la qualité contemplative du

¹⁷⁶ Voir dans ce sens l'article de Mokhtar Belarbi intitulé «La Répétition dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* de Claude Simon » in *Re-Répéter-Répétitions*, PU de Savoie, Chambéry, 2010.

¹⁷⁷ LA, p. 11.

¹⁷⁸ LT, p.42.

regard, puisqu'il utilise le mot «spectacle» qu'il surdétermine par l'usage de «contemplé».

Il n'est pas rare chez un auteur, qui s'intéresse à la peinture et au cinéma, que la réalisation de ce genre de description ne fasse appel à des outils cinématographiques tels que : le cadrage, le gros plan, etc.

Examinons la description suivante :

«La reprise est maintenant terminée. Les jeunes chevaux sont à présent attachés par leurs licols le long du mur des abords et leurs cavaliers s'emploient à les débarrasser de leurs selles qu'ils emportent en les tenant à deux bras devant leurs ventres, marchant le buste incliné en arrière, leurs éperons brillent au soleil. Sur les échines nues des chevaux on voit une plaque sombre où la sueur colle les poils»¹⁷⁹

Le cavalier feuilletant les registres de son quadrisaïeul se trouve sur une terrasse. Le spectacle qui se déroule devant ses yeux tient lieu dans la cour d'une caserne voisine. Pour rendre compte de ce «spectacle», le sujet percevant réalise ce qu'on appelle en langage cinématographique «une plongée». L'«œil-caméra» qui observe commence la description par un langage rassemblant une grande partie de l'espace contemplé. Nous avons donc un «panoramique».

Fréquemment, l'«œil-caméra» isole un élément de l'ensemble afin de le décrire minutieusement. À ce moment-là, nous avons la réalisation d'un «gros plan» ou un effet de «zoom». C'est le cas des descriptions suivantes :

«Parfois un gardien s'arrête aussi. Il est vêtu d'un uniforme vert clair, coiffé d'un calot et chaussé de courtes bottes noires soigneusement cirées. Les pattes d'épaules de sa vareuse sont brodées d'un galon d'argent.»¹⁸⁰

« [...] il me semble voir toujours le masque de tragédie, blafard et saupoudré de gris, flottant, impondérable et, avec ses poches

¹⁷⁹ LG, p. 60.

¹⁸⁰ LA, p. 174.

soulignant les yeux, ses chairs affaissées et sa bouche aux coins tombants [...] »¹⁸¹

b- Le regard voyeur :

Chez Claude Simon, «l'œil qui observe se mue bientôt en œil qui épie²»¹⁸², note Lucien Dällenbach. Comme nous l'avons déjà signalé, le regard, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, ne se préoccupe guère des obstacles. Il cherche par tous les moyens à lever le voile afin de révéler, non seulement, le caché mais aussi l'interdit. Le regard devient alors voyeur et la description une saisie par effraction¹⁸³.

Plusieurs fragments descriptifs, en effet, laissent chez le lecteur l'impression que le personnage percevant, à l'instar du voyeur d'Alain Robbe-Grillet, les a pris intempestivement :

« [...] et plus tard il devait se rappeler cela : le bruit fatigué des pas [...], la race de lumière obstruée par quelque chose pourvu d'yeux qui l'examinaient [...] »¹⁸⁴

« [...] son reflet dans la glace barrait le corps nu J'ai fini de m'essuyer je me suis retourné Maintenant je la voyais tout entière nacre genoux légèrement rosés le globe du plafond projetait sous ses seins leurs ombres triangulaires étirées [...] »¹⁸⁵

Dans les romans de notre corpus, nous avons une autre forme de voyeurisme, celle liée aux portraits des ancêtres. En effet, le regard du personnage cherchant à percer le mystère que recèlent les tableaux peut être interprété facilement comme un regard voyeur. Ainsi dans *L'Acacia*, de retour chez lui et alors qu'il n'arrivait pas à fermer l'œil à cause d'un violent désir

¹⁸¹ *LT*, p.90.

¹⁸² Dällenbach, Lucien, *Claude Simon, Op. cit.*, p.55.

¹⁸³ La description simonienne se rapproche de ce fait de la peinture de Degas. Celui-ci n'affirme-t-il pas qu'il peigne ses personnages féminins comme si on les regardait «à travers le trou de la serrure»? Cité par Frank Maubert et Jean Selz dans *Orsay Peinture*, Nathan, Paris, 1986, p. 53.

¹⁸⁴ *LA*, p.174.

¹⁸⁵ *JP*, pp.18-19.

sexuel, le rescapé du camp allemand s'abandonne-t-il à une contemplation des portraits.

Examinons le passage suivant :

«(maintenant ses yeux avaient eu assez de temps pour arriver à distinguer comme des billes dans l'obscurité les taches sombres des prunelles dans les visages distants, bienséants, vaguement réprobateurs, de l'homme au fusil et de la femme démasquée, les deux lointains géniteurs qui deux cents ans auparavant s'étaient accouplés dans un froissement de linges troussés, les halètements; et des blancheurs de cuisses repliées [...])»¹⁸⁶

Le regard du personnage devient voyeur dans la mesure où il s'intéresse à l'intimité des autres. Il ne faut pas omettre de signaler que l'un des tableaux représente selon le personnage un homme qui s'est «suicidé» après avoir « démasqué » sa femme dans les bras d'un autre. Observons à présent l'exemple suivant :

«Ceci donc : l'humide chair blonde des jeunes arbres attaqués à la hache volant en éclats éparpillés sur la neige puis les troncs [...] jetés dans les flammes, et comme insensibles d'abord puis exhalant comme une faible plainte noyée dans le crépitement sauvage, joyeux, puis exsudant une bave grisâtre d'escargot géant tandis que dévorés par le feu ils se rompaient une nouvelle fois, basculaient dans un jaillissement d'étincelles, les flammes redoublant, s'élançant à trois ou quatre mètres de hauteur [...] la colonne de fumée [...] suivant une ligne [...] comme si elle crevait un invisible plafond, pénétrait dans un monde fabuleux composé de couleurs suaves chatoyantes et féeriques habituellement réservées aux pétales des fleurs, deux rochers de l'Olympe et à la chair des femmes»¹⁸⁷

Dans ce long passage, le feu du camp est décrit comme un orgasme. Le lexique utilisé à cette intention verse dans l'érotisme. Mais il s'agit d'un «érotisme» fort singulier. Au lieu de décrire un rapport sexuel, le descripteur réserve un traitement érotique à des choses totalement étrangères à ce

¹⁸⁶ LA, p. 90.

¹⁸⁷ LG, pp.119-120.

domaine. Cela ne veut pas dire que, dans les romans objets de notre étude, les scènes érotiques n'existent pas. Il est vrai que par rapport à *Triptyque* ou à *Leçon de choses*, par exemple, leur nombre a diminué considérablement, mais elles sont toujours présentes. L'exemple suivant en est une parfaite illustration :

« [...] laissant avec la même placidité d'enfant un peu gras élevé par des gouvernantes les filles assises sur ses genoux dégrafer en riant le col de sa tunique, puis faire sauter un à un les boutons de cuivre doré et dégager enfin de ses linges soyeux cette tige sortie de lui, à la peau transparente et veinée de bleu, ce bourgeon gonflé et rose qu'il contemplait avec le même placide et passif émerveillement, une naïve satisfaction, renversé sur les coussins [...] le regardant se gonfler encore au milieu des rires sous quelque langue experte, disparaître enfin, englouti, tandis que sa main libre se crispait un peu dans le flot d'une chevelure brune, blonde ou rousse qui s'abaissait et s'élevait avec lenteur [...] »¹⁸⁸

Dans cet exemple, certes, le narrateur dévoile les interdits sexuels mais il ne s'agit pas d'une description « bon marché » où il n'y a aucune esthétique. Ces scènes décrites sont d'un grand intérêt pour l'interprétation du texte simonien. Elles permettent, entre autres, de sonder son imaginaire et de relever un élément-pivot de sa poétique, à savoir l'importance du retour inéluctable au primordial.

Soulignons, par ailleurs, que plusieurs portraits réalisés par l'auteur sont le fruit d'un voyeurisme minutieux. En effet, les prosopographies effectuées présentent une image péjorative des personnes portraiturées, ce qui montre que les portraits ont été réalisés sans leur consentement et donc ont été faits d'une manière intempestive et subreptice :

« [...] elle [la mère] semblait alors une macabre caricature de la voracité, projetant (comme paradoxalement affamée) sa tête en avant dans un sauvage mouvement qui n'était pas sans évoquer, avec ce nez tellement amaigri et osseux, les deux aigles captifs que l'on pouvait voir au square [...] déchiqueter quelque carcasse pourrie [...] »¹⁸⁹

¹⁸⁸ LA, p.138.

¹⁸⁹ LT, p.38.

Il va sans dire que nous avons un portrait péjoratif de la mère. Il montre comment elle dévorait avec une voracité animalière la chair crue, lorsqu'elle a contracté le cancer. Seul un regard voyeur et dénué de scrupule peut broser pareil portrait pris, à n'en pas douter, inopinément et furtivement.

I, 2, 2 Le mode acoustique :

L'«ocularisation» n'est pas le seul mode qui régit le rapport du personnage au monde. L'«auricularisation»¹⁹⁰ joue elle aussi un rôle important dans le processus mnémonique. Nous pouvons même dire que le travail acoustique complète celui-là d'ordre optique.

Le personnage percevant, en effet, ne fait pas uniquement appel au mode visuel, mais il tente de compléter la description par les sensations acoustiques qui l'ont marqué. Ces sensations se résument en deux catégories antinomiques : le bruit et le silence.

a- Le bruit : dans les romans de notre corpus, les bruits se subdivisent en deux catégories :

- Les bruits à fortes tonalités tels que le martèlement, le grondement, le tonnement, le bruissement, le crépitement, le grincement, le crissement, le tintement, le cliquetis, le hennissement, etc.

Ces bruits sont généralement liés aux actions guerrières. Ils viennent renforcer cette vision eschatologique qui traverse *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de bout en bout. À l'apocalypse, en effet, s'ajoute, comme lors du chaos originel symbolisé par le tonnerre, le bruit. Le retour au primordial s'accompagne, donc, chez Claude Simon par des vibrations sonores fortes. Les exemples suivants illustrent cette assertion :

¹⁹⁰ Jost, François, *L'Œil-caméra*, *Op. cit.*, p.24.

«Dans la nuit de petites flammes bleuâtres s'allument et s'éteignent le long du parapet ennemi. Le fracas de bombes est insupportable. Il comprend seulement un peu plus tard que dans ce moment il était absolument terrifié »¹⁹¹

«[...] assourdi par les explosions, les cris, les galopades plutôt percevant (ouïe, vue) comme des fragments qui se succèdent, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants : flancs de chevaux, bottes, sabots croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses [...]»¹⁹²

Le Général L.S.M reconnaît l'aspect fatal du bruit quand il écrit au Général Mack les mots suivants : «en bataille la perte ou le succès dépendent d'un moment : le bruit, le danger, la fumée sont autant d'obstacles qui empêchent de bien voir.»¹⁹³

- Les bruits à tonalité basse :

Si ce genre de bruit évoque, entre autres, la caresse dans l'œuvre romanesque de Gustave Flaubert, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, il a quelque chose d'hostile. Il est d'une manière générale lié à l'évocation d'une quelconque matière violentée. En voici un exemple :

« [...] puis écoutant refluer ce silence maintenant peuplé d'une vaste rumeur : non pas celle de la guerre (à un moment, très loin, comme arrivant d'un autre monde, anachronique pour ainsi dire, à la fois dérisoire, scandaleuse et sauvage retentit une série d'explosions; pas un bruit à proprement parler (ou alors quelque chose qui serait au bruit ce que le gris est à la couleur), pas quelque chose d'humain [...]»¹⁹⁴

¹⁹¹ LG, pp.61-62.

¹⁹² LA, pp.89-90

¹⁹³ LG, p.49.

¹⁹⁴ LA, p.98.

Les bruits à tonalité basse sont aussi signe de désolation et de mort.

« Ils perçoivent cela d'un coup [...] par la lumière crue et froide d'hiver qui (de même que l'immobilité et le silence succédant, soudain aux longues heures de cahots et au grondement des roues sur les voies) accuse l'impression de désolation et d'abandon»¹⁹⁵

Le bruit du vent joue, dans ce sens, un rôle important. L'on sait que Claude Simon est très sensible à ce bruit-là. La scène de la description d'un drapeau que le vent fait claquer est récurrente dans ses romans :

« [...] le vent qui continuait à faire claquer les drapeaux s'agitait par saccades un petit arbre isolé, poussé là sans raison [...]»¹⁹⁶

Voici maintenant un exemple tiré du *Jardin des plantes* :

« [...] le drapeau tricolore toujours tendu à l'horizontale par l'un des vents dominants [...] semblant lui-même, avec la frange déchiquetée de sa bande rouge, l'étendard irréel et clandestin d'une activité ou des plaisirs eux-mêmes irréels et clandestins [...] »¹⁹⁷

Dans ces deux exemples, l'un extrait de *L'Acacia* et l'autre du *Tramway*, le vent qui fait claquer un drapeau connote un spectacle irréel et fantasmagorique. Rappelons que le vent dans l'imaginaire occidental qui s'appuie sur la tradition judéo-chrétienne est lié à l'apocalypse. Claude Simon réactualise ce symbole dans son œuvre.

Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, le vent est presque exclusivement lié aux passages relatant l'horreur de la guerre et les dures épreuves que doivent subir les soldats. Il va sans dire que le bruit du vent hante les ruines. On le retrouve ainsi dans le château abandonné de la famille L.S.M. :

« [...] les vents d'automne ont presque entièrement dépouillé de leurs feuilles les sommets des carolins maintenant dénudés qui se balancent avec raideur [...] »¹⁹⁸

¹⁹⁵ *LG*, p.85.

¹⁹⁶ *LA*, p.58.

¹⁹⁷ *JP*, p.43.

¹⁹⁸ *LG*, p.57.

Le bruit du vent n'est pas l'unique bruit sinistre. Il y a d'autres bruits qui agressent et terrifient. C'est le cas par exemple du hululement de la chouette. L'on sait que la chouette est considérée, dans plusieurs cultures, dont la culture occidentale, comme un oiseau qui apporte le malheur¹⁹⁹. Son cri, dans les romans de notre corpus, est effroyable. Examinons l'exemple suivant :

« [...] des derniers oiseaux se sont tus depuis longtemps lorsque retentit dans les bois le hululement d'une chouette. Les hommes de garde sursautent nerveusement [...]»²⁰⁰

Dans ce passage, les soldats superstitieux ont eu tellement peur après avoir entendu le cri de la chouette, qu'ils n'arrivent plus à retrouver le sommeil.

Paradoxalement, dans certains passages, le bruit peut être symbole de retour à la vie. Il n'est plus synonyme de mort. L'exemple le plus évident, dans ce sens, est celui qui montre le cavalier des années quarante plusieurs jours après son évvasion du camp allemand. En effet, après avoir vécu de dures épreuves (brouter l'herbe entre autres) et mené une vie dégradante, le rescapé, en écoutant quelques menus bruits semble reprendre conscience et recouvrer ses facultés de perception. Bref, il semble revenir à la vie :

«La conscience du monde extérieur lui revient peu à peu autrement qu'à travers l'élémentaire alternative du couvert et du découvert; il peut alors percevoir les menus bruits qui composent le silence de la haute futaie immobile : le léger chuintement de l'air dans les cimes des arbres, le frémissement d'un feuillage, son pas feutré sur le sol spongieux [...]»²⁰¹

¹⁹⁹ Voir [Chevalier](#), Jean, et [Gheerbrant](#), Alain, *Dictionnaire du symbole*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, Paris, [1969] 1982. Voir entrée du mot.

²⁰⁰ *LG*, p.38.

²⁰¹ *LA*, p. 97.

La perception dans ce passage est synonyme de vie. Le rescapé voulant se rendre compte qu'il est toujours vivant fait appel à ses modes de perception. Le mode qu'il a privilégié dans ce sens est le mode acoustique.

b- Le silence : Si l'oreille du sujet percevant est sensible au bruit, elle l'est davantage au silence. Dans l'imaginaire du romancier, le silence est une matière. Il symbolise dans les textes de notre corpus le vide, le néant et partant la mort :

« [...] et le silence; après quoi ils n'avaient plus [...] qu'à rattraper les chevaux sans cavaliers, essayer de se rassembler (ou de retrouver) et faire le compte des manquants [...] »²⁰²

Le silence entoure toujours les ruines, grands espaces de désolation et d'abandon :

«[...] il (le château) avait été condamné lui aussi, abandonné à la mort [...] ébréché, amputé de sa moitié enveloppé comme un tombeau [...] de cette chape de silence qu'il semblait pour ainsi dire sécréter, distiller : cela se tenait à quelque distance des murs, se produisait à un certain moment lorsque, franchissant non le portail [...] mais une invisible limite au-delà de laquelle, subitement, tous les bruits de la campagne [...] semblaient cesser, niés annulés laissant place à cette qualité de silence que l'on ne trouve que dans les cimetières [...]»²⁰³

Dans ce passage, le champ lexical dominant est celui de la mort. L'auteur utilise les mots : « condamné », « amputé », « mort », « tombeau » et « cimetières ». Le silence est personnifié en quelque sorte. Il devient agent doté d'un faire. Il a même selon l'auteur une «qualité», celle-là même qui domine dans les cimetières.

Le silence qui baigne les séquences relatives à la guerre leur confère la plupart du temps une dimension vertigineuse et effroyable :

«Tout autour de lui règne ce silence insolite et trop silencieux, mélancolique, des soirs de bataille.»²⁰⁴

²⁰² *Ibid.*, p.41.

²⁰³ *LG*, pp.150-151.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.9.

Cette vision cauchemardesque apparaît avec plus d'intensité dans les séquences qui évoquent le passage du bruit au silence :

« [...] tout à coup, ces inconcevables déchainements de bruit, de destruction, de violence, démentiels, assourdissants, paroxysmiques, et aussi brusquement finis que commencés [...] et le silence [...] »²⁰⁵

À n'en pas douter, dans cet exemple, il s'agit du silence de la fin de toute activité, de la cessation de tout souffle, bref de la mort. Encore une fois, l'auteur puise dans l'imaginaire chrétien. Dans *La Bible*, les scènes évoquant l'Apocalypse sont intimement liées au silence²⁰⁶. C'est le cas de l'exemple suivant :

« [Berlin] s'ouvre au milieu d'une vaste étendue de ruines [...] les rues [...] déblayées et un silence total, insolite, enveloppe les murailles calcinées et les amoncellements de pierres ou de briques [...] »²⁰⁷

Il s'agit dans ce passage d'une scène typique de la fin du monde. Berlin, presque détruite dans sa totalité lors de la seconde guerre mondiale, est enveloppée d'un silence qui évoque la mort. L'adjectif qualificatif «insolite» montre que le silence qui règne dans la ville en ruine est extraordinaire. C'est le silence qui suit l'Apocalypse.

Mais le silence ne devient réellement tragique que lorsqu'il précède et, partant, semble annoncer une catastrophe.²⁰⁸ Il est alors ressenti comme une chose anormale, une chose qui énerve :

«Il n'y a sur la route qu'ils suivent ni réfugiés, ni convois, ni traces de combats d'aucune sorte. On n'entend aucun écho de bataille ni de bombardement, même lointain. Ils scrutent nerveusement le ciel sans nuages [...] »²⁰⁹

²⁰⁵ LA, p. 41.

²⁰⁶ Voir dans ce sens le livre de Marie-Madeleine Davy intitulé *Initiation à la symbolique romane*, Flammarion, Coll. Champs-Histoire, Paris, 1977, p.271.

²⁰⁷ JP, p.162.

²⁰⁸ Ce phénomène est fréquemment exploité dans les films-catastrophes.

²⁰⁹ LG, p.46.

Soulignons que le passage du bruit au silence, la plupart du temps dans l'œuvre de Claude Simon, confère aux scènes décrites une dimension fantasmagorique :

« [...] le spectacle présentant en outre ce quelque chose de quelque peu mystérieux ou même de quelque peu insolite qu'offre toujours le contraste entre une intense activité humaine et l'impressionnant silence dans lequel elle se déroule [...] »²¹⁰

Dans ce passage, l'auteur décrit la dimension étrange du spectacle qu'il contemple lorsque, subitement le vent balaye tous les bruits et que le silence règne. Le silence est qualifié dans cet exemple d'«impressionnant». L'emploi de ce qualificatif montre le rôle important du silence quant à créer une aura merveilleuse. Le recours de l'auteur aux syntagmes «ce quelque chose de quelque peu» et l'utilisation des adjectifs «mystérieux» et « insolite » révèlent l'hésitation, voire l'incapacité de l'auteur quant à décrire une scène extraordinaire.

Notons pour finir que les références à la musique dans l'œuvre de Claude Simon se font rares, à l'exception de la scène des musiciens décrite à partir d'une photographie ancienne et que l'on retrouve dans *L'Herbe* et *L'Acacia*. Chose étonnante de la part d'un romancier qui ,non seulement affirme son penchant pour cette forme artistique mais déplore également le fait que les critiques aient négligé d'étudier le caractère musical de sa phrase.

I, 2, 3. Le mode olfactif :

«J'ai voulu décrire des odeurs, des images, des sensations tactiles, des émotions», affirme Claude Simon en 1962 à propos du *Palace*²¹¹. La mémoire, donc, n'est pas uniquement le creuset où s'emmagasinent des images, des bruits, des sensations tactiles, etc. D'autres éléments restent gravés dans la mémoire. Parmi ces éléments, il y a les odeurs.

²¹⁰ *LT*, p.43.

²¹¹ Chapsal, Madeleine, « Entretien avec Claude Simon » in *L'Express* du 10 novembre 1962, p.32.

À lire attentivement l'œuvre romanesque de Claude Simon, l'on constate que chaque texte a son odeur. Dans *L'Herbe*, par exemple, prime «l'entêtant parfum des poires tombées pourrissant par milliers sur le sol.»²¹² Dans *La Route des Flandres*, c'est «la suffocante odeur de déjection et de sueur des corps serres»²¹³ qui obsède le narrateur. *Le Palace* est traversé de part et d'autre par «les nauséuses odeurs de poireaux, de choux fleurs, de melons et d'huile rance.»²¹⁴ Dans *Histoire*, l'odeur obsédante est celle du «moisi de cave»²¹⁵, *La Bataille de Pharsale* s'ouvre sur une «odeur moisie de caveau de tombeau.»²¹⁶

Les odeurs ,dans les romans de notre corpus ,s'inscrivent dans une catégorie similaire. Ainsi l'odeur qui prédomine dans *Les Géorgiques* est-elle celle des «légumes pourris, melons, choux, huile rance, excréments, noires nuées de mouches, détritrus, épiluchures, ventres blêmes de poissons morts, ordures qui flottent et descendent mollement sur l'eau du quai.»²¹⁷

Dans *L'Acacia*, l'odeur obsédante est celle de «suie refroidie et de crasse qui s'exhalait du drap des coussins, comme la senteur même délétère, anonyme et charbonneuse de tout arrachement et de tout désastre. »²¹⁸

Dans *Le Jardin des plantes*, c'est incontestablement l'odeur des matières qui se consomment qui a marqué la mémoire de l'auteur :

« [...] les bas-côtés sont bordés [...] de véhicules de toute sorte, abandonnés ou détruits, certains achevant de se consumer (petites flammes jouant encore à se poursuivre sur les carcasses, puanteur de caoutchouc brûlé), de chevaux morts [...] »²¹⁹

Dans *Le Tramway*, c'est l'odeur de la fermentation des fruits qui domine :

« [...] respirant les senteurs des pins et des figuiers mêlées à quoi s'ajoutait, à l'époque des vendanges, celle, épaisse et un peu gluante,

²¹² *L'Herbe*, Minuit, coll. Double, Paris, 1958, p.19.

²¹³ *La Route des Flandres*, *Op. cit.*, p.19.

²¹⁴ *Le Palace*, Minuit, Paris, 1962, p.14.

²¹⁵ *Histoire*, *Op. cit.*, p.10.

²¹⁶ *La Bataille de Pharsale*, Minuit, Paris, 1969, p.9.

²¹⁷ *LG*, p.210.

²¹⁸ *LA*, p. 64.

²¹⁹ *JP*, p.71.

du moût en fermentation qui imprégnait l'air immobile et tiède de l'été moribond [...] »²²⁰

Ce n'est pas un hasard que cette odeur prédomine dans ce texte. Ce roman est construit autour des souvenirs de l'agonie de la mère. L'adjectif qualificatif «moribond» utilisé ainsi que l'ancrage temporel choisi (la fin de l'été qui annonce l'automne) est très révélateur dans ce sens. Ils participent à la surdétermination du ton tragique du texte.²²¹

Il est à remarquer que dans l'univers simonien, les matières deviennent nauséabondes, sous l'effet d'au moins trois agents :

- la chaleur : Des conséquences de la chaleur nous avons la sueur, la moiteur, le fermenté, la transmutation, etc. :

« [dans les vestibules] flotte aussi, indélébile, l'odeur écœurante des pommes de terre pourries mélangée à celle des latrines, des entassements des corps empilés dans les couchettes [...] »²²²

- L'eau : Plusieurs matières pourrissent au contact de l'eau. Elles dégagent alors une odeur puante. C'est le cas des végétaux :

«[le] magma végétal en train de se décomposer, gonflé d'eau, spongieux [...] »²²³

- Le feu : Il est symbolisé par l'action guerrière. Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*, en effet, nous avons de longues descriptions d'objets : voitures, camions, roues, etc. se consumant et dégageant une odeur fétide :

« [...] il ne restait plus du camion qu'un tas de ferraille en train de consumer [...] dans une puanteur de caoutchouc brûlé [...] »²²⁴

En somme, de tous les modes perceptifs ce sont l'«ocularisation»,

²²⁰ *LT*, p.108.

²²¹ Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

²²² *LG*, p.210.

²²³ *Op.Cit*, p.162.

²²⁴ *LA*, p.35.

l'ouïe et l'odorat qui sont privilégiés dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*. Ces trois modes instaurent le rapport de la conscience percevante au monde. C'est à travers eux que sont rendues les sensations et les impressions qui sont à l'origine des textes de notre corpus. Quels sont à présent les différents types de descriptions mémorielles simoniennes ?

7.3. Typologie :

Le problème qu'on rencontre en premier lieu, quand on veut procéder à une typologie, est celui des critères sur lesquels il faut se fonder. Dans notre étude des différents types de descriptions mnémoniques, nous nous sommes heurtés à cet écueil.

Afin de présenter une typologie assez exhaustive, nous nous trouvons dans l'obligation de prendre en considération deux critères distincts, à savoir :

A- La distance de la description par rapport au moment de la remémoration et donc de l'écriture. Suivant ce critère, nous avons trois types de descriptions mnémoniques :

1- **La description mnémonique lointaine** : Dans cette rubrique, se rangent toutes les descriptions d'avant-guerre, c'est-à-dire celles qui se rapportent aux souvenirs d'enfance. Dans tous les romans de notre corpus, l'auteur consacre une séquence à ses souvenirs d'enfance.

Dans *Les Géorgiques*, les souvenirs d'enfance se rapportent à deux personnages : la grand-mère et l'oncle Charles. La séquence de la grand-mère est assez longue et s'articule autour d'une quarantaine de pages. Les faits rapportés à ce niveau sont d'abord la visite à l'opéra et la réception hebdomadaire qu'elle donnait dans le château de Saint-Mormorency. La description dominante, dans cette séquence, est la description de l'opéra d'une part et de la grand-mère et de ses convives d'autre part.

Les souvenirs de la séquence s'articulant autour de l'Oncle Charles concernent deux points. D'une part, il est question de la lettre que la grand-mère a cachée pour faire disparaître toute trace du fratricide commis par le général L.S.M. et de l'autre les souvenirs de l'auteur portant sur la voiture de son oncle. À propos de *L'Acacia*, Claude Simon note : « pour *L'Acacia*, j'ai

rassemblé des images, des souvenirs – le plus souvent visuels – concernant ma mère [...] J’ai également raconté ce voyage avec ma mère en 1919, dans des paysages dévastés autour de Verdun, pour essayer de retrouver la tombe de mon père. J’avais 6 ans. Ça a été un de mes premiers, et mon plus sinistre souvenir d’enfance. »²²⁵ La séquence de l’enfance de l’auteur dans ce roman s’articule essentiellement autour de trois faits :

- la vie à Madagascar. L’auteur, à cette époque, avait seulement quelques années et il est impossible qu’il se rappelât quoi que ce soit. Les descriptions données de cette période de sa vie sont le résultat des ouï-dire.
- La déambulation de la mère à la recherche de la tombe du père mort pendant la Seconde Guerre mondiale :

« [...] la veuve se dirigeant sans parler vers l’enfant se penchant, l’attirant à elle, le serrant dans ses bras [...] »²²⁶

- La maladie de la mère :

« Depuis que la porte donnant sur la chambre s’est refermée, le gamin contemple fixement la casserole vide, la tablette de marbre et l’ampoule de morphine d’un jaune orangé. »²²⁷

Dans *Le Jardin des plantes*, la séquence de l’enfance porte *grosso modo* sur des souvenirs relatifs à quelques faits liés aux années d’étude au collègue Stanislas :

« [...] le vestiaire humide et sombre, les sombres couloirs de ciment gris que l’on suivait en marchant sur les talons [...] l’escalier aux marches de ciment aussi que l’on gravissait en canard [...] »²²⁸

Le Tramway, quant à lui, est ce qu’on peut appeler vraiment un roman d’enfance. Selon Alastair B. Duncan « il est le plus autobiographique des [...] »

²²⁵ Entretien avec Clavel et Armel, « La Guerre est toujours là » in *L’Événement du jeudi*, *Op. cit.*

²²⁶ *LA*, p.22.

²²⁷ *Ibid.*, p.330.

²²⁸ *JP*, p.41.

romans [de Claude Simon].»²²⁹ Il s'articule essentiellement autour de cette période du vécu de l'auteur. Dans ce texte, Claude Simon rapporte plus particulièrement :

- La maladie de la mère et son décès
- Ses allers-retours au collège Stanislas
- Son hospitalisation suite à une infection pulmonaire
- Sa vie dans la maison de sa tante après le décès de sa mère
- Les vacances passées au bord de la mère en compagnie de quelques membres de sa famille

Comme nous l'avons déjà souligné, c'est la description qui domine dans le texte simonien. Les souvenirs d'enfance de l'auteur sont sous forme, d'une manière générale, de descriptions de lieux visités ou dans lesquels il a vécu, de personnages rencontrés en cette période, de leurs attitudes, de certains objets, de certaines couleurs, etc. qui l'ont marqués. En effet, quand l'auteur ne peut faire appel à sa mémoire pour décrire telle ou telle scène, il cherche des documents «visuels», photographies, cartes postales, etc. qui lui permettraient de s'adonner à de longues descriptions²³⁰.

Le texte d'ailleurs s'ouvre sur une longue et minutieuse description du Tramway que le collégien prenait pour se rendre au collège :

« 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 [...] »²³¹

2- La description mnémonique mitoyenne : En d'autres termes la description est liée soit à l'adolescence, soit à la jeunesse du personnage décrivant. Les

²²⁹ Duncan, Alastair, « Un demi-siècle avec Claude Simon : tentative de restitution d'un parcours de lecture » *in 21 siècle, Op. cit.*, p.123.

²³⁰ Ainsi par exemple pour décrire le collègue Stanislas, il a demandé au directeur de lui envoyer des documents et des photos. « Il a également demandé à son amie d'enfance Alice Mathiot de lui remettre des cartes postales de l'opéra de Besançon avant sa destruction par un incendie et c'est ce qui lui a permis de décrire la scène de la rencontre entre le Général L.S.M. et sa future épouse de même que la scène de la visite de l'opéra en compagnie de sa grand-mère. Voir l'introduction de Mireille Calle-Gruber dans *Claude Simon, les vies de l'archive, Op. cit.*, p. 7.

²³¹ *LT*, p.11.

textes qui rapportent des faits de l'adolescence de l'auteur sont *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*. Ces deux textes, en effet, contiennent de longues descriptions relatives à plusieurs voyages effectués par l'auteur avant sa mobilisation, notamment celle-ci :

« Dans les trains russes tous les voyageurs étaient allongés la nuit, même en troisième classe où les banquettes de bois se transformaient en couchette. C'était de vieux wagons datant encore de l'époque du tsarisme [...] »²³²

Les souvenirs de jeunesse abondent, en revanche, dans l'œuvre de Claude Simon. Ils sont la plupart du temps liés à deux éléments de son vécu :

- La seconde guerre mondiale qui constitue une longue séquence dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* et à laquelle l'auteur consacre une centaine de pages :

« [...] dans son uniforme poussiéreux et fripé, sa culotte raccommodée sur la blessure qui ne devait jamais se refermer »²³³

- La vie de l'auteur après sa démobilisation :

« Aucune ville ne répond mieux à l'expression « sortie de terre » que New York [...] et non pas exactement debout, statique, mais explosant, toujours en expansion non pas en surface mais en hauteur [...] »²³⁴

3- La description mnémonique proche : Nous entendons par description mnémonique proche, la description qui se rapproche le plus du temps de la remémoration et partant de l'écriture. Nous parlons évidemment des descriptions liées à la vieillesse du personnage percevant. C'est le cas de cette description du jardin des plantes :

« [...] fond du bassin tapissé d'une litière de feuilles mortes rousses brunes rouille prune [...] il ne se rappelle pas avoir senti le froid de l'eau [...] aller revoir mais presque quatre-vingts ans plus tard !

²³² JP, p. 179.

²³³ LG, p.387.

²³⁴ JP, p.284.

alors ???...) jardin public pelouses palmiers [...] »²³⁵

Notons que si les descriptions mnémoniques mitoyennes sont intimement liées aux épisodes de la guerre, les descriptions mnémoniques proches sont associées à l'écriture. Cela apparaît de deux manières :

a- Soit que le narrateur s'apprête à écrire : c'est le cas dans *L'Acacia* :

« Et elles racontèrent cela, lui faisant parfois répéter ses questions, tendant l'oreille, leurs visages ivoirins attentifs, plissés par la réflexion tandis qu'elles essayaient de se rappeler, parlant tour à tour [...] »²³⁶

Dans cet exemple, nous avons la description d'un auteur-détective qui se livre à une investigation auprès de ses cousines pour écrire son livre. Considérons à présent le passage suivant :

«Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc.»²³⁷

Dans ce fragment, l'auteur est décrit s'apprêtant à entamer l'opération de l'écriture.

b- Soit qu'il s'est déjà attelé à la tâche : c'est le cas dans *Les Géorgiques* où on voit le personnage-racontant en train d'étudier les documents que lui a remis l'oncle Charles et qui vont lui servir de «stimulants» :

« Dans le mouvement qu'il fait pour saisir le coin supérieur des pages entre le pouce et l'index les rides et les saillies des veines s'effacent et la peau se tend sur le dos de la main qui semble alors faite d'un marbre lisse et rosé parcouru d'un pâle lacis bleuâtre.»²³⁸

B- Le nombre d'occurrences de description : suivant ce critère nous avons deux grands types de description mnémonique :

²³⁵ JP, pp.363-364.

²³⁶ LA, p.209.

²³⁷ Ibid., p.380.

²³⁸ LG, p.36.

1-La description mnémorique «singulative» : C'est-à-dire celle qui n'est mentionnée dans le texte qu'une seule fois. C'est le cas :

- de la description de l'acacia par exemple dans *L'Acacia* :

« L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des feuilles [...] »²³⁹

- de la description de l'oncle Charles dans *Les Géorgiques* :

«L'oncle Charles vêtu de son habituelle veste de velours verdâtre, comme en portent les chasseurs [...] les épaules frileusement enveloppées d'un châle [...] Il n'était ni vieux ni jeune, le visage non pas décharné, simplement osseux. »²⁴⁰

-de la description du pendu dans *Le Jardin des plantes* :

« [...] comme on l'avait accroché à la fourche basse d'un arbre fruitier, ce ne pouvait être son poids qui l'avait étranglé [...] il était assis par terre, l'une des jambes repliée, comme cassée, sous l'autre étendue [...] »²⁴¹

-du portrait du chauffeur du Tram dans *Le Tramway* :

«Il me semblait voir cela, y être, [...] l'homme silencieux vêtu d'une chemise de flanelle grise au col sans cravate mais fermé, d'un complet fatigué, gris lui aussi, et dont le pantalon élimé tombait sur une paire d'espadrilles aux semelles de corde non pas exactement élimés [...] »²⁴²

Il est à noter que les descriptions mnémoriques singulatives sont peu nombreuses dans les romans de Claude Simon. Ce dernier reprend d'une manière générale les mêmes séquences dans la quasi-totalité de son œuvre, bien sûr avec de multiples changements. Ce qui fait qu'un événement, un personnage, un objet, une chose, etc. se trouvent forcément cités dans un autre texte.

²³⁹ LA, p.380.

²⁴⁰ LG, p.230.

²⁴¹ JP, p.73.

²⁴² LT, p.13.

2- La description mnémorique répétitive : Nous avons ici deux types :

a- **La description mnémorique itérative intratextuelle** : c'est-à-dire la description qui se répète uniquement à l'intérieur d'un même roman. C'est le cas de la description du Jean-Marie L.S.M. le frère du Général L.S.M., de Batti, du capitaine sans nom, des registres, des mains-écrivantes, du verger, etc. dans *Les Géorgiques*, des vieilles sœurs, des cavaliers, du capitaine à la barbe carrée, du jockey, etc. dans *L'Acacia*, du général Erwin Rommel, du Premier ministre anglais Winston Churchill, de Brodski, de Gastone Novelli dans *Le Jardin des plantes* et du tram, de la tante, du mécanicien, etc. dans *Le Tramway*. En voici deux exemples :

«C'était un homme d'assez grande taille, robuste aux traits réguliers, à la moustache relevée en crocs, à la barbe carrée et dont les yeux pâles, couleurs de faïence, grands ouverts dans le paisible visage ensanglanté [...] le sang pâteux faisait sur la tunique une tache d'un rouge vif [...] »²⁴³

« [...] toujours adossé contre l'arbre, le visage caché par une nappe de sang gluant qui peu à peu s'épaississant, obstruant les orbites, s'accumulant sur la moustache, s'égouttant de plus en plus lentement sur la base dure et carrée, la tunique sombre [...] »²⁴⁴

c- **La description mnémorique répétitive intertextuelle** : C'est-à-dire la description qui se répète plus d'une fois, mais dans plus d'un roman.

Ce type foisonne dans l'œuvre simonienne. Rien de plus normal puisque la répétition est l'une des caractéristiques essentielles du roman moderne en général et de Claude Simon en particulier. Elle n'y est pas une simple redondance, mais est un principe d'écriture. Dina Scherzer pense même qu'«il faut appréhender l'œuvre simonienne comme un ensemble de variations sur des thèmes et des techniques particuliers.»²⁴⁵

De toutes les descriptions qui se répètent à l'intérieur des textes

²⁴³ LA, P.61.

²⁴⁴ LA, p. 325.

²⁴⁵ Scherzer, Dina, «Ubiquité de la répétition dans Les Géorgiques de Claude Simon » in *Neophilologus* N° 70, 1986, p. 378.

simoniens, la description des «portraits des géniteurs» est sans doute celle qui retient le plus l'attention. C'est un motif présent presque dans tous les romans :

« [...] l'arrogante suite des portraits ou de photographie de personnages compassés [...] »²⁴⁶

« [les convives) contemplés par l'assemblée des ancêtres immobiles dans leurs encadrements de dorures sculptées [...] »²⁴⁷

« [...] le salon s'enténébrant lentement, les sévères et énigmatiques portraits des géniteurs morts [...] »²⁴⁸

« [...] le salon où trônait sculpté dans une tonne de marbre [...] les murs ornés d'une abondance de portraits d'ancêtres [...] encadrés »

« [...] les lointains ancêtres mâles et femelles figés [...] les solennels portraits entourés de dorures [...] »²⁴⁹

« [...] les énigmatiques portraits d'ancêtres [...] »²⁵⁰

Il est à constater que ces séquences descriptives contiennent même des constances stylistiques. Ainsi les tableaux sont-ils ornés de «dorures» et semblent «sculptés». Ils représentent des personnages «immobiles», «solennels» et «énigmatiques».

La description des «portraits des géniteurs» n'est pas la seule redondance dans l'œuvre de Claude Simon. Il y a aussi celle relative aux épisodes de guerre. Nous pouvons même dire que la description des soldats, des chevaux, des camps, des gares, des trains, des combats, etc. occupe la majeure partie de certains textes simoniens dont ceux de notre corpus excepté *Le Tramway*. Le lecteur a l'impression d'un déjà lu avec la séquence de la Seconde Guerre mondiale, d'autant plus qu'elle s'articule autour des mêmes faits, notamment la longue marche vers La Meuse, les attaques par l'aviation allemande aux environs de Natoye, la retraite, attaque de l'infanterie allemande, la

²⁴⁶ *LG*, p.170.

²⁴⁷ *Ibid.*, p.198.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.233.

²⁴⁹ *LA*, p.311.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.379.

débandade, la mort du colonel Ray, etc.²⁵¹

Il ressort de cela que la mémoire occupe une place prépondérante dans l'écriture simonienne. Mais notre propos serait incomplet si nous n'abordons pas la question de la fiabilité de cette mémoire. Le chapitre suivant se propose de répondre à cette question, ce qui nous poussera par la même occasion à étudier les caractéristiques prégnantes de la séquence descriptive mémorielle simonienne.

²⁵¹ Voir le petit historique écrit par Claude Simon à la demande d'Anthony Cheal Pugh et reproduit dans son article intitulé « Claude Simon et la route de la référence » in *Revue des Sciences Humaines* n° 220, 1990-4. Ce numéro est consacré à Claude Simon.

7. 4. *Aléas de la mémoire :*

Il ressort de ce que nous avons dit que le personnage descripteur simonien est doté d'une mémoire étonnante. Néanmoins, cette dernière se trouve incapable de rendre compte d'une manière fidèle du vécu. D'une part, pour les modernes, et surtout après les études de Chklovski dans les années 1920 et plus tard ceux de Maurice Merleau-Ponty sur la phénoménologie, le monde n'est qu'une somme de perceptions propres à chaque individu. Donc, l'art ne peut prétendre être le double fidèle du monde.

Tout ce que l'artiste peut rapporter ce sont ses propres impressions, ses sensations, ses émotions, etc. Bien plus, comme chacun le sait, la mémoire est sujette à des aléas. Elle est oublieuse, sélective et déformatrice. Claude Simon partage ses présupposés de l'art moderne avec ses confrères se réclamant de la modernité. Il a toujours dans ses entretiens mis l'accent sur la difficulté de la répétition-copie. En 1960, il note «la mémoire ne nous restitue jamais que des fragments de notre passé.»²⁵² Trente-huit ans plus tard, il affirme pratiquement la même chose : «nous ne percevons de la réalité que des fragments, des bribes, nous distinguons mal entre ce que nous voyons ou sentons vraiment et ce que nous croyons voir ou sentir.»²⁵³ Et d'ajouter : «notre mémoire ne retient que des bribes, elles-mêmes des bribes encore plus ou moins déformées par l'oubli.»²⁵⁴

Notre auteur est donc conscient que la mémoire est faillible. Elle donne lieu à des «réalités» fragiles et douteuses puisqu'elle ne peut retenir qu'un nombre limité de faits et qu'elle risque même de déformer. Cette prise de conscience est mise par écrit. En effet, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, le personnage décrivant évoque souvent les défaillances de sa mémoire :

²⁵² Simon, Claude, *Le Monde*, *Op. cit.*

²⁵³ Simon, Claude, Entretien in *Révolution n° 22*, *Op. cit.*

²⁵⁴ Simon, Claude, *Genesis n°13*, *Op. cit.*, p. 119.

« [...] de sorte que plus tard il (le visiteur) n'aurait pu dire (cherchait en vain à se rappeler) comment il s'était tout à coup trouvé dans une vaste pièce»²⁵⁵

«Plus tard, cherchant à se souvenir, il ne parviendra même pas, à se rappeler si à un moment ou à un autre il a eu besoin de s'accroupir derrière quelque buisson ou dans le fossé [...] »²⁵⁶

Ces passages montrent clairement que le processus de la réminiscence n'est pas aisé. Plusieurs facteurs (l'oubli, la distance temporelle, etc.) font écran au retour du souvenir. Des fois même la conscience percevante se trouve dans l'impossibilité de se remémorer un fait, de trancher, de déterminer avec exactitude, etc. :

« [...] une sorte de caste, d'intouchables, ne me souvenant pas (sauf le billet de banque plié en quatre que ma tante me mettait dans la main [...]) d'une quelconque manifestation de l'un des membres de la famille [...] »²⁵⁷

Examinons à présent l'extrait suivant :

« Peut-être était-ce l'effet de cette fièvre qui semblait interposer entre le monde extérieur et moi comme une sorte d'écran (affectant dans la même mesure mes facultés visuelles), ou peut-être était-ce simplement le fait que cette chambre où je me trouvais en compagnie du vieillard au visage décharné était peu éclairée [...] »²⁵⁸

Dans cet exemple, le sujet percevant fait une radioscopie des limites de sa perception visuelle. Il avance deux hypothèses pour expliquer l'aporie de sa perception. Ou bien selon lui, c'est la fièvre qui l'empêche de voir clair dans ce qu'il perçoit «c'est-à-dire qu'[il avait] l'impression d'être enfermé sous une espèce de cloche à travers laquelle ce qui se passait à l'extérieur ne [lui] parvenait que de façon confuse»²⁵⁹, ou bien c'est lié à un obstacle «contextuel», puisqu'il constate que la chambre dans laquelle ou à partir de laquelle se fait la

²⁵⁵ *LG*, p.155.

²⁵⁶ *LA*, P.94

²⁵⁷ *LT*, p.83.

²⁵⁸ *Ibid.*, p.53.

²⁵⁹ *LT*, p. 113.

perception est mal éclairée.

La perception visuelle peut être entravée par la position spatiale adoptée par le sujet regardant :

« [...] d'où j'étais, je ne pouvais distinguer les traits, frappé surtout par sa totale immobilité pendant tout le temps que je pus le voir [...] et aussi par le fait que l'oreiller carré dont le visage occupait exactement le centre était disposé une pointe en haut [...] »²⁶⁰

Vu que l'opération mnémonique n'est pas totalement « fiable », il n'est pas étonnant qu'un nombre considérable de descriptions relatives au passé soient rapportées en des termes qui installent le doute et affichent l'hésitation. Les procédés mis en œuvre, dans sens, sont multiples et de diverses natures. Nous avons entre autres l'emploi :

- de l'alternative :

« [...] on n'aurait pas dit une tombe du moins comme on est habitué à les voir : il n'y avait pas de croix, pas d'ange ni de chérubin en pleurs : on aurait plutôt dit une fontaine, ou plutôt une de ces sépultures profanes de l'antiquité, quelque chose d'austère, de classique [...] »²⁶¹

« [...] sur le gravier du jardin où l'on déposait chaque après-midi cette chaise longue, ou plutôt cette liseuse, où était couchée non pas maman mais l'espèce de momie à tête d'épervier [...] »²⁶²

- des modalisateurs hypothétiques notamment « ou peut-être » :

« [...] ne sentant même pas le choc, pas de douleur, même pas la conscience de trébucher, de tomber, rien) : le noir, plus aucun bruit (ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même ? [...] »²⁶³

« [...] vers la maisonnette en ciment bâtie aurait-on dit sur le modèle des chalets de nécessité [...] et où se trouvait sans doute un étroit bureau administratif garni de registres [...] »²⁶⁴

²⁶⁰ *Ibid.*, p.26.

²⁶¹ *LG*, p. 151.

²⁶² *LT*, p. 37.

²⁶³ *LA*, p. 90.

²⁶⁴ *LT*, p. 18.

-de la forme interrogative :

« [...] il (le colonel) chevauchait maintenant a cru un lourd et malpropre sous-verge d'un attelage de mitrailleuse aux poils collés par la sueur, moucheté, d'une vilaine couleur vineuse, et dont les traits sectionnés (ou décrochés-ou rompus) pendaient à terre avec un léger tintement (celui d'une boude défaite ?) de chaque côté de la croupe où ils laissaient dans la poussière un double sillage [...] »²⁶⁵

« me rappelant ce prisonnier que les Allemands avaient promené dans tout le camp, tenu en laisse comme un chien [...] et portant sur la poitrine, suspendue au cou par un fil de fer, une lourde brique (ou un moellon ?) [...] »²⁶⁶63

« [...] au flanc pierreux de la montagne [...] le (comment dire hameau ?) apparemment déserté, quoique à cette heure on eût pu penser que les hommes étaient aux champs (mais il n'y avait pas de champs : seulement des pierres...), sauf trois femmes [...] »²⁶⁷

« Je ne souffrais pas. Etendu sur le lit, les yeux ouverts, exténué, je pensais à cette chose à l'intérieur de moi, rouge (ou comment était-ce ?). Caverne [...] »²⁶⁸

« Et de nouveau cela s'est produit, non pas brutalement mais d'une manière en quelque sorte insidieuse, c'est-à-dire que lorsque j'en prenais conscience la chose avait déjà commencé, enserrant peu à peu mon bras [...] »²⁶⁹24

La mémoire est donc défectueuse et la «réalité» à laquelle elle aboutit est une «réalité» fragile et douteuse. Considérons l'extrait qui suit :

« [...] comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser [...] où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers [...] sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. »²⁷⁰141

Ce fragment, extrait de la clause du *Tramway*, est une métaphore de la

²⁶⁵ LA, p. 290.

²⁶⁶ LT, p.63.

²⁶⁷ LT, p.84.

²⁶⁸ JP, p.129.

²⁶⁹ LT, p.24.

²⁷⁰ *Ibid.*, p.141.

perception mnémonique de Claude Simon. La mémoire est « tremblée ». Elle est entravée par des obstacles, qui jouent le rôle de « voile » et de « brouillard ». Si Claude Simon a préféré clore son texte par cette « réflexion », c'est à dessein. Il a voulu discréditer la « représentation », sa propre représentation. L'auteur a l'habitude de recourir à pareil procédé. Mireille Calle-Gruber affirme à ce propos : « [...] toute trace chez Claude Simon comporte son effacement, sa brûlure, sa cendre. »²⁷¹ En effet, constatant que son texte prenait une allure autobiographique évidente, il a cherché à semer le doute dans l'esprit du lecteur.

En évoquant le brouillard de la mémoire, il a voulu miner la forme autobiographique que prenait son récit de l'intérieur. Si la mémoire est traversée par un «voile» et par du «brouillard», cela voudrait dire qu'il ne faudrait pas prendre les faits rapportés pour «véridiques » et «authentiques ».

Si la mémoire est oublieuse, comment dès lors compléter les descriptions qui resteraient sans conteste tronquées et lacunaires ? Afin de pallier les aléas de la mémoire et de dissiper certaines de ses brumes, le personnage-percevant recourt à une autre faculté psychique à savoir l'imagination.

Dans *Parcours. 1935- 1951*, Maurice Merleau-Ponty, établit une distinction entre la perception et l'imagination.²⁷² Selon lui, ne peut être perçu que ce qui est réel. L'objet de l'imagination, en revanche, est absent, voire même factice. Lorsqu'il est le résultat de la perception, le perçu est présent dans le monde «en chair et en os» comme le note ce critique. Quand, en revanche, il est un «produit» de l'imagination, l'objet n'est présent qu'en image. Il n'est pas « en soi » c'est-à-dire existant dans l'espace, mais est « pour soi » c'est-à-dire existant dans la conscience.²⁷³

Chez Claude Simon, l'imagination joue un rôle important quant à compléter le travail de la perception. Il est vrai que l'objet de l'imagination n'a pas une existence réelle, mais celui-ci, prenant comme point de départ son expérience corporelle, lui attribue ses propres sensations. Par ce travail de transfert, l'imaginé simonien acquiert

²⁷¹ Calle-Gruber, Mireille, «Ecrire à même la cendre» in *Claude Simon. Les vies de l'archive, Op. cit.*, p.19.

²⁷² Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours. 1935— 1951*, Éditions Verdier, Paris, 1997, p. 52.

²⁷³ Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible, Op. cit.*, p.80.

une forme de consistance qui le rapproche de l'objet perçu. L'objet imaginé se trouve déterminé par les sensations découlant d'un objet de la perception.

Il est à noter que le recours à ce processus n'est pas l'apanage de l'écriture des *Géorgiques*, de *L'Acacia*, du *Jardin des plantes* et du *Tramway*. Son importance se ressent dès les romans de la première période et plus particulièrement dès *Le Vent*. À partir de ce roman, l'activité scripturale simonienne va associer inextricablement mémoire et imagination. On s'étonne que les critiques se soient penchés uniquement sur l'étude du processus mnémonique négligeant celui si important de l'imagination.

Pour Claude Simon «un homme en bonne santé» n'est pas uniquement celui qui comme le soutient Tolstoï «pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois»²⁷⁴, mais c'est aussi celui qui est pourvu de la capacité d'imaginer. Dans son œuvre, le «je pouvais imaginer cela» fait écho au «je pouvais me rappeler cela» :

« Je pouvais imaginer la marchande de journaux assise dans un kiosque la tête encadrée de femmes nues sur les couvertures colorées des magazines [...] »²⁷⁵

Il va sans dire que l'auteur, ayant été incapable de se remémorer le portrait de la marchande de journaux, aurait donné une description tronquée de ce personnage s'il n'avait pas eu recours à l'imagination. De même, le personnage ayant pour nom la seule lettre S dans *Le Jardin des plantes*, expliquant au journaliste, venu avoir un entretien avec lui, qu'il lui était «absolument impossible de décrire le visage de ce colonel qu'il [...] ne lui avait été donné d'apercevoir que deux fois »²⁷⁶ a invité son interlocuteur à imaginer le visage dudit colonel.

À lire attentivement les textes de notre corpus nous constatons que la description «imaginée» est d'une manière générale sollicitée. Elle est

²⁷⁴ Simon, Claude, *DS*, p.26.

²⁷⁵ *JP*, p.98.

²⁷⁶ *Ibid.*, p274.

rarement éruptive.

Entendons-nous bien : certes Claude Simon conçoit la création artistique comme une «aventure», mais refuse de reconnaître au hasard un quelconque rôle dans cette entreprise : «lorsque je dis qu’au cours de celui-ci [le travail] s’ouvrent à moi des perspectives ou m’apparaissent des possibilités auxquelles je n’avais pas pensé avant de me mettre à écrire [...] je ne pense certainement pas que ce soit l’effet d’un hasard quelconque, mais de la manipulation attentive de la langue.»²⁷⁷

La plupart du temps, la description imaginée dans l’œuvre de Claude Simon est construite à partir d’un support. Nous avons au moins trois catégories de supports :

I. 4. 1. Le support pictural :

C’est incontestablement le support auquel recourt le plus Claude Simon. En effet, l’auteur a toujours déclaré commencer l’écriture de ses livres à partir d’images. «Je pars le plus souvent d’images, dit-il»²⁷⁸ Assertion justifiée si l’on sait que, par exemple, *L’Herbe* a été produite à partir de descriptions de vieilles photographies, *Triptyque* a été engendré par la description de quelques tableaux de Bacon, de Delvaux et de Dubuffet, et *Leçon de choses* a été générée par la description de quelques tableaux de Monet, de Renoir et de Boudin. Sans omettre de souligner que *Femmes/ La Chevelure de Bérénice*²⁷⁹ et *Orion Aveugle*, textes qui ne portent pas la mention roman, sont issus respectivement d’un tableau de Rauschenberg et de vingt-trois tableaux de Joan Miró.

À considérer la question inhérente au rôle producteur des images, nous pensons qu’une précision est à apporter en ce qui concerne la terminologie à adopter. Nous appellerons ainsi les représentations picturales qui déclenchent l’acte de décrire ou d’écrire et qui sont à l’origine de la genèse du roman des

²⁷⁷ Simon, Claude, *Claude Simon : analyse, théorie, Op. cit.*, p.418.

²⁷⁸ Simon, Claude, «Fragments de Claude Simon» in *Libération*. 29-30 août 1981. p 17.

²⁷⁹ Le texte est paru la première fois en 1966 sous le titre de *Femmes*. En 1984, l’auteur lui donne le titre de *La Chevelure de Bérénice* pour éviter toute confusion avec le livre de Sollers intitulé *Femmes*.

«stimulants»²⁸⁰ et les images qui engendrent plusieurs cellules descriptives internes des générateurs.²⁸¹

Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, la représentation picturale «créatrice», pour reprendre un terme cher à Ricardou, se présente sous diverses formes dont voici les plus pertinentes :

a- Les tableaux :

Les Géorgiques s'ouvrent sur une longue description du dessin préparatoire au *Serment du feu de paume* et du portrait inachevé de Bonaparte jeune de David. Le lecteur se demande d'emblée pourquoi cette description a été placée à l'orée du roman et quel est son rapport avec le reste du texte.

En fait, cette esquisse constitue une «mise en abyme prospective».²⁸² Située à l'incipit du texte, elle est à l'origine de plusieurs de ses cellules. En stimulant l'imagination du narrateur, elle fait déclencher un nombre important de descriptions, dont celles du Général L.S.M. En effet, une confrontation de la description du vieil officier du dessin de David et celles du Général montre une grande ressemblance entre les deux. Observons le tableau suivant :

²⁸⁰ Claude Simon parle de «suscitant», d'«excitant premier», du «premier forment».

²⁸¹ Comme peut le constater le lecteur, nous ne reprenons pas la terminologie de Ralph Sarkonak parce qu'il ne reconnaît pas aux images un rôle producteur au sein du roman. Voir son ouvrage *Claude Simon : les carrefours du texte*, Éd. Paratexte, Toronto, 1986.

²⁸² Lucien Dällenbach appelle «mise en abyme prospective» celle qui «réfléchit avant terme l'histoire à venir» in *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme*, *Op. cit.*, p. 83.

Descriptions du personnage du dessin de David

- «quoique d'un certain âge, comme en témoigne *l'empâtement du visage* » (p. 11)²⁸³

- «visage aux traits *épais*» (p. 11)

- «la pratique régulière d'exercices physiques sans doute [...] a conservé au corps *une robuste musculature*» (p. 11).

- «l'épaisse chevelure châtain qui commence à *grisonner*». (p. 15).

- «l'artiste [...] a habillé les épaules d'une tunique *bleu* roi, au *col* montant et *rouge* » (p. 15).

- «la tunique est ornée d'épaulettes aux franges *dorées*». (p.15).

Descriptions de L.S.M

- «*le visage* du colosse est à cette époque encore étonnamment jeune : *un peu gras*». (p. 55)

- «il se tenait à l'abri derrière ce masque *épais* à la peau tannée». (p.62).

- «c'est un *colosse*». (p. 21).

- «la crinière toujours léonine mais *grisonnante*». (p. 62).

- «Debout monumental dans son uniforme *bleu* à parements *rouges* d'artilleur» (p. 68).

- «alourdi de quelques *dorures* en surcharge sur l'uniforme au collet rouge». (p.436).

Il ressort de ce tableau que ces deux personnages ont des traits identiques. La description du Général L.S.M. semble bel et bien sortie de l'esquisse de David. Les deux personnages se partagent les mêmes traits physiques et vestimentaires.

Considérons également l'exemple suivant :

²⁸³ Vu le nombre important de fragments utilisé, nous avons préféré insérer la pagination dans le corps du texte. Elle renvoie aux *Géorgiques*. C'est nous qui soulignons.

«[...] il semblait au garçon qu'il pouvait le voir : le corps puissant, musculeux, commençant à s'alourdir, nu, comme ces dessins copiés de l'antique que les peintres de l'époque traçaient sur la toile avant de les revêtir de draperies ou d'uniformes peints à même la peau en commençant par le col, les épaulettes, le corps disparaissant peu à peu sous les couches de pâte rouge, d'or, de bleu, penché en avant, l'une de ses jambes légèrement repliée sous le siège lui aussi copié de l'antique [...]»²⁸⁴

Cette description a le double avantage de montrer d'une part le rôle générateur de l'esquisse de David et d'autre part de souligner le travail de l'imaginaire. L'esquisse de David représente un second personnage tout en muscles, au visage dur et à l'air hautain. On s'en doute, ce personnage lui aussi sortira de son cadre. Il n'est autre que Jean-Marie le frère du général L.S.M. Comment cela ?

Le dessin du préambule suggère une tension dramatique. Le vieux personnage, en effet, à en juger par l'expression du visage, est bouleversé. Ce personnage, qui se tient debout devant lui, adopte une position hautaine. Pour le narrateur, son visage impassible dissimule «peut-être une vague ironie ou un vague mépris.»²⁸⁵ Dans le dernier chapitre des *Géorgiques*, où le travail de l'imagination occupe une place de choix puisque toutes les informations données sur ce personnage ne sont consignées nulle part, nous avons la reproduction d'une «scène»²⁸⁶ quasi identique à celle que nous venons de décrire.

En effet, le narrateur imagine que Jean-Marie, avant d'être arrêté et exécuté en vertu d'une loi votée par le Général, a rendu une dernière visite à celui-ci. Cette visite est décrite de la manière suivante :

« [...] le loup aux abois, donc avec sa superbe de fauve d'indompté, son corps amaigri, nerveux, tout en muscle sous les vêtements rapiécés, incarnant à cet instant [...] quelque chose de plus puissant que la puissance : sauvage, altier, avec dans son regard pire que de la haine ou du mépris : le défi, la moquerie, la commisération peut-être pour cet aîné [...] »²⁸⁷

²⁸⁴ LG, p.250.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.15.

²⁸⁶ *Les Géorgiques* s'ouvrent sur ce mot. La première phrase du roman est : «La scène est la suivante.»

²⁸⁷ *Ibid.*, p.433.

Cette description nous rappelle d'une manière frappante celle du prologue. Nous y avons, en effet, la description d'un «affrontement»²⁸⁸ entre un personnage abattu par le poids de la culpabilité et un personnage insolent et moqueur, méprisant la loi que respecte tant son frère.

Dans le schéma préparatoire de David, il est aussi question d'une missive, qui cause le désarroi du vieil officier qui, nous dit le narrateur, est comme «hypnotisé». On peut en déduire que le contenu de cette feuille est donc bouleversant.

Dans le texte qui va suivre, il est aussi question d'une lettre au contenu traumatisant. Il s'agit de la lettre envoyée par le Général L.S.M. au lieutenant de la gendarmerie et dans laquelle il lui demande d'appliquer la loi au sujet de l'arrestation de son frère Jean-Marie. La grand-mère du narrateur dissimulera soigneusement cette lettre qui représente pour elle la preuve du fratricide du Général L.S.M. Elle ne fut trouvée que bien des années après la mort de cette dame :

«[...] c'était là qu'elle se trouvait : plus peureusement et plus secrètement conservée que les bijoux, dissimulée sous le casier, comme gardée, protégée par l'éclat minéral des pierres précieuses [...] une feuille de papier jaunie et pliée en quatre sur laquelle était simplement indiqué au crayon d'une écriture qui n'était pas celle de la vieille darne : «lettre de Jean-Pierre L. S.M, au lieutenant de gendarmerie de Caylus au sujet de l'arrestation de son frère Jean-Marie [...] »²⁸⁹

Comme on peut le deviner, la présence de cette lettre dans le roman a été suggérée par la feuille du dessin du prologue.

b- Les photographies :

La présence de photographies dans l'œuvre de Claude ne doit en aucun cas étonner. Ce romancier a toujours porté un grand intérêt pour cette pratique

²⁸⁸ Le mot est du texte. Voir la page 430.

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 429-430.

artistique. Cet intérêt a vu une double consécration, une première fois en 1988 lorsque les éditions Rommerskirchen ont fait sortir un catalogue de photographies prises par l'auteur sous le titre *Album d'un amateur* et une seconde fois en 1992 avec l'apparition d'un autre catalogue de photographies prises entre 1937 et 1970, cette fois-ci, chez Maeght, sous le titre *Photographies*.

Des textes de notre corpus, c'est seulement dans *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes* que les photographies occupent une place de choix. Les vieilles photographies, en effet, y jouent un rôle producteur important.

Dans *L'Acacia*, le narrateur raconte «l'histoire» de sa famille et bien évidemment, il nous propose quelques portraits de son père mort alors qu'il n'avait que neuf mois. Ces portraits ne sont pas construits à partir de souvenirs, mais à partir des photos que lui a léguées sa mère. En effet, le capitaine a envoyé plusieurs de ses photographies, prises lors de ses pérégrinations à travers plusieurs pays, à sa femme. L'auteur décrit l'une d'elles de la manière suivante :

« [...] la barbe carrée vêtu d'un simple gilet de corps et d'un pantalon de treillis serré aux chevilles, coiffé d'un casque [...] le visage brûlé par le soleil [...] »²⁹⁰

Les portraits que l'on a du capitaine sont rendus d'une manière semblable à la description de cette photographie. Le portrait suivant le montre à l'évidence :

« [...] avec sa barbe carrée, ses moustaches en crocs, Ses yeux transparents, liquides, couleur de faïence dans le visage brûlé par le soleil [...] »²⁹¹

Il y a une autre photographie qui a déclenché le travail de l'imagination de l'auteur et qui a été exploitée dans un texte antérieur. Il s'agit de la photographie représentant les membres de sa famille et qui a été prise lors de la fête du mariage de ses parents. Cette photographie qui a servi de matériau de base pour la

²⁹⁰ LA, p.80.

²⁹¹ Ibid., p.124.

production de plusieurs descriptions dans *L'Herbe*, a également émoussé l'imagination de l'auteur pour décrire le mariage de ses parents. Voici un fragment de cette longue description :

« Toutefois, sur la photographie aux tons bistres, légèrement fanée, parmi l'éphémère et joyeuse réunion des éphémères personnages, vaguement irréels, elles [...] sont toujours là [...] leurs visages sans sourires écrasés sous leurs lourds chignons [...] »²⁹²

Dans *Le Jardin des plantes*, il y a des photographies qui ont déclenché l'imagination de l'auteur et qui ne sont pas incorporées au texte. En effet, pour décrire le collègue Stanislas, l'auteur a écrit au Directeur de cet établissement « le 25 mars puis le 17 avril 1991 pour solliciter l'envoi de tirages d'archives photographiques « représentant les anciens bâtiments (cours de récréation, jardins, parloir, intérieur de la chapelle du Grand Collège, photographies annuelles des élèves des classes, etc. » »²⁹³ De ces photographies, mais également de la mémoire de l'auteur, sortiront les longues descriptions de cet espace, notamment la suivante :

« Quoique s'étendant d'un côté jusqu'au boulevard illuminé de cafés [...] le collège dont les cours et les bâtiments couvraient presque la surface d'un pâté de maisons avait son entrée, à l'opposé, sur une rue silencieuse [...] »²⁹⁴

De même, il faut signaler le recours à des photographies *in praesentia*, c'est-à-dire que l'auteur a insérées dans son texte. C'est le cas de la photographie de Rommel :

« Il existe une photographie de Rommel, prise sans doute dans le faubourg d'une ville (ou d'un village) du nord de la France, peu après la percée de sa division [...] Rommel n'a pas encore ce macabre masque de cuir, brûlé par le soleil [...] son visage est légèrement empâté, le menton ovale, le nez court et droit [...] »²⁹⁵

Nous avons ici une description de l'écrivain à l'œuvre. On le voit produisant une minutieuse description à partir d'un « stimulant », qui est la

²⁹² LA, p.313

²⁹³ Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon. Une vie à écrire, Op. cit.*, p.417.

²⁹⁴ JP, p.179.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 126.

photographie d'Erwin Rommel. Il ne se soucie guère de cacher l'intertexte qu'il utilise comme c'était le cas dans les romans antérieurs. C'est à ce niveau qu'il se rapproche des peintres impressionnistes. Tout comme ceux-ci, qui, pour peindre des «impressions» sous forme d'«instantanés», n'ont pas tenté de camoufler les coups de pinceau, Claude Simon ne cherche nullement à mettre au secret sa manière de «bricoler» le texte.

L'écrivain a fait pareil pour les portraits de Brodski²⁹⁶ et de Gastone Novelli²⁹⁷. Tout en citant l'intertexte qui lui sert de «stimulant», il portraiture en quelque sorte les deux démiurges cités sous les yeux du lecteur. Cette représentation de l'artiste à l'œuvre nous rappelle *Les Ménines* de Velasquez, qui met en scène le peintre en train de réaliser le portrait du Roi et de la Reine.²⁹⁸

c- Les cartes postales :

Les cartes postales ont elles aussi joué un rôle producteur important dans les textes de Claude Simon, notamment, dans ceux qui constituent notre corpus.

Il faut souligner ici qu'il y a deux types de cartes postales créatrices. Il y a des cartes postales sur lesquelles l'auteur a travaillé et qu'il a intégrées dans ses textes. C'est le cas, par exemple, dans *L'Acacia*, des cartes postales que la mère envoyait à ses parents et connaissances représentant un univers ravagé par la destruction :

«[...] mal tirées sur des rectangles de mauvais carton, monotones, comme les collines, les ruines ou les étendues informes qu'elles [les cartes postales] représentaient les débris qui bordaient les berges d'une rivière au cours rapide [...] coulant entre deux sillages d'épaves [...] et reliées par un de ces ponts hâtivement construits par le génie, en bois, bas sur l'eau, partant d'un confus désordre de planches, de roues brisées, de timons et de blocs de pierre, aboutissant sur l'autre berge au même apocalyptique et fastidieux enchevêtrement de débris de voitures, de charpentes, de tuiles et de choses démantibulées [...] »²⁹⁹

²⁹⁶ JP, p.93.

²⁹⁷ Ibid., p.182.

²⁹⁸ Voir à cet effet l'étude monumentale que Michel Foucault a réservée à ce tableau dans son livre *Les Mots et les choses*, Op. cit.

²⁹⁹ LA, p.124.

Les reproductions contenues dans les cartes postales vont servir de matériau de base à l'imaginaire du narrateur. Nous verrons plusieurs descriptions sortir d'elles. En effet, la suite du texte est une longue description du désastre que cause la guerre à travers deux expériences différentes : celle du père et celle du fils. Le mot «apocalypse» qu'emploie le narrateur pour qualifier les débris et les ruines reproduits sur les cartes postales convient parfaitement aux descriptions renvoyant aux conséquences des actions guerrières.

Ensuite, il y a les cartes postales que l'auteur a utilisées pour produire des descriptions, mais qu'il ne cite pas dans son texte. Le lecteur prend connaissance de ces cartes *in absentia* dans le paratexte. Et naturellement encore une fois, c'est Mireille Calle-Gruber qui nous met sur la voie dans ce sens. En effet, c'est dans la biographie de Claude Simon, qu'elle a rédigée, que nous apprenons que l'auteur a sollicité son amie d'enfance pour lui remettre des cartes postales de l'Opéra de Besançon avant l'incendie qui l'a ravagé³⁰⁰. Cette carte a vraisemblablement réveillé la mémoire de l'auteur qui décrit sa visite à l'Opéra alors qu'il avait onze ans :

« Il a onze ans.il est assis à l'orchestre à côté de sa grand-mère [...] par un trou pratiqué dans le rideau de scène peint en trompe-l'œil, l'œil du régisseur regarde la salle remplie de spectateurs [...] »³⁰¹

La description de cette visite à l'opéra est, sans conteste, ce qui établit, entre autres, un rapport entre le texte de Claude Simon et *Les Géorgiques* de Virgile. Le spectacle, auquel a assisté l'auteur enfant, est une représentation de l'histoire d'Orphée et de sa descente aux enfers dans l'espoir de ramener Eurydice, noté dans le texte Euridice. Le texte de Virgile, lui aussi, évoque cette histoire.

I. 4. 2. Le support oral :

³⁰⁰ Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, les vies de l'archive, Op. cit.*, p.7.

³⁰¹ *LG*, p.23.

Nous entendons par support oral tout ouï-dire censé donner naissance à une description imaginée. D'une manière générale, l'auteur joue presque toujours le rôle de déchiffreur. Durant tout le roman, il ne fait que se remémorer ou interroger les gens et les traces. Il cherche par tous les moyens à résoudre une énigme, à rassembler les pièces d'un puzzle, à reconstituer des faits, etc. Les informateurs de ce personnage se subdivisent en deux grandes catégories :

a- Les informateurs anonymes : L'auteur recourt alors au pronom indéfini «On» ou aux termes vagues tels que les «gens», les «soldats», les «fossoyeurs», etc. Les informations, livrées par ceux-ci, donneront naissance à un nombre important de descriptions. En voici un exemple :

« [...] plus tard, quand on ouvrit le caveau pour un autre enterrement, les fossoyeurs dirent qu'elle était étendue là, visible dans son cercueil disjoint, à côté de celui de son père, son visage réduit à deux replis de parchemin racorni couronnés de cheveux gris [...]»³⁰²

b- Les informateurs explicites : c'est-à-dire les personnages qui lui fournissent les renseignements dont il a besoin pour décrire sont désignés.

Dans *Les Géorgiques*, le principal informateur explicite du narrateur est l'oncle Charles. C'est en effet, par son biais qu'il apprend que le vieux L.S.M. avait un frère qui s'appelait Jean-Marie :

« [...] l'oncle Charles tassant le tabac dans le fourneau de sa pipe, l'allumant, tirant quelques bouffées, puis relevant les yeux : « Parce qu'il avait un frère... » et le garçon : « un fr... quel frère ? [...] »³⁰³

Cette information déclenchera évidemment l'imagination du narrateur et plusieurs descriptions de ce frère renié en résulteront, dont la suivante :

«Jean-Marie] qui par l'addition de ce second prénom de femme était en quelque sorte mâle et femelle à la fois, comme un double en creux du premier [Jean Pierre] doué en sens inverse de cette même opiniâtreté, de cette même obstination [...]»³⁰⁴

³⁰² *LG*, p.218.

³⁰³ *Ibid.*, p.255.

³⁰⁴ *Ibid.*, p.432.

Dans *L'Acacia*, les informateurs explicites les plus importants sont les deux sœurs-cousines du narrateur Hiette et Louloune : elles lui apprennent plusieurs éléments sur l'enfance et l'adolescence de son père (la chute de cheval, ses études à l'école militaire de Saint-Cyr, son départ pour la guerre, son mariage, etc.). À partir de leurs propos, le narrateur fait exister par les mots des faits auxquels il n'avait pas assisté ou auxquels il avait assisté, mais trop petit pour s'en souvenir. Il recourt alors à l'imagination pour combler les vides dans son récit :

«Plus tard elles racontèrent cela (cela, c'est-à-dire non pas l'accident, la chute de cheval, mais la décision qui signifiait pour elles l'écroulement de leurs ambitions) [...] et en les écoutant on pouvait les imaginer, toutes deux dans leurs manteaux [...] coiffées de ces chapeaux (ou plutôt de ces toques) que tenait le rôle de l'homme confectionnait elle-même [...] debout à côté du lit d'hôpital [...]»³⁰⁵

C'est grâce aux informations données par ces deux sœurs que l'auteur a pu imaginer, par exemple, l'une des scènes les plus épiques de *L'Acacia*, c'est-à-dire la scène du départ de son père. « J'ai en effet pris connaissance d'un document inconnu que Réa Simon m'a communiqué, écrit Mireille Calle-Gruber, il s'agit d'un croquis et d'un questionnaire préparés par Claude Simon à l'adresse de ses cousines Louloune et Hiette, afin de « visualiser » la scène dont il n'a pas de souvenir (il avait 9 mois) et dont elles ont été, adolescentes, les témoins. »³⁰⁶ Voici un fragment de cette description au ton tragique :

« [...] mettant le pied à l'étrier, puis en selle, rassemblant les rênes dans une main, ajustant rapidement les plis de sa tunique tandis que l'ordonnance lâchait la bride [...] puis, au moment de franchir le portail, le buste pivotant de trois quarts sur la selle [...] le bras levé dans un dernier geste [...] »³⁰⁷

I.4. 3. Le support écrit :

³⁰⁵ LA, pp.68-69

³⁰⁶ Calle-Gruber, Mireille et al., *Claude Simon. Les vies de l'archive, Op. cit.*, pp.15-16.

³⁰⁷ LA, p.218.

A l'origine du texte simonien, il n'y a pas que des «stimulants» picturaux. Il y a aussi des «stimulants » textuels. *Les Géorgiques*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* sont en tête de liste des romans de Claude Simon où opère ce genre de «stimulant».

Les Géorgiques, en effet, a été engendré essentiellement à partir des vieux documents laissés par son lointain ancêtre et de *La Catalogne libre* de George Orwell. Mais le travail producteur de ces textes ne se limite pas à l'élaboration de la genèse du roman. Ceux-ci participent pour une large part à l'élaboration de plusieurs séquences internes du texte.

Les documents laissés par Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel, et sur lesquels l'auteur a travaillé «d'arrache-pied en vue d'un prochain bouquin »³⁰⁸ comme il l'a confié à son ami John Fletcher, ont permis à l'auteur d'écrire presque³⁰⁹ la totalité de la séquence du vieux conventionnel. Comme cette séquence traite de deux types d'affaires, nous verrons sortir de chaque rubrique un nombre important de descriptions. Ces types d'affaires sont :

a- les affaires militaires : C'est à ce genre d'affaires que le général L.S.M. consacre une grande partie de son travail. Il est donc naturel que de cet ordre sorte le plus grand nombre de descriptions imaginées. En voici un exemple :

« [...] le bruit des pas décroissant dans les longs couloirs [...], le colosse rendant distraitement son salut au fonctionnaire, montant, exténué, dans la voiture qui l'attendait, le reconduisait dans l'aube naissante à travers les rues de la ville encore parsemées peut être de ce débris, ces épaves que laissent derrière elles les émeutes [...]»³¹⁰

b -les affaires personnelles : Elles se rapportent essentiellement à l'état de santé du Général :

³⁰⁸ Voir la notice à propos des *Géorgiques* in *Œuvres de Claude Simon II*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 2013, p.1495.

³⁰⁹ Nous disons «presque» parce que l'auteur a utilisé d'autres documents, notamment *L'Histoire de la Révolution française* de Michelet. et le *Dictionnaire des conventionnels d'Auguste Kuscinski*, Société de l'Histoire de la France, Paris, 1916.

³¹⁰ *LG*, p.399.

" [...] le masque du sénateur romain, s'empâtant peu à peu, se couperosant, ses chairs s'affaissant encadré à la fin de mèches grises et surmonté du vieux bonnet de police, intraitablement fermé sur son secret, avec ce mince rictus qui tirailait peut-être encore les lèvres, le vieil et gigantesque assemblage d'organes malmenés, de tuyaux, de conduits, viscères, de membranes, pesamment assis sur cette terrasse [...] »³¹¹

La Catalogne libre de George Orwell, pour sa part, a réveillé en Claude Simon des souvenirs de sa participation à la guerre civile espagnole. Les souvenirs de l'auteur se sont mêlés au récit de l'auteur anglais et ont engendré la séquence du personnage portant dans le texte comme nom la seule lettre O. Claude Simon écrit à ce propos dans une lettre adressée à Jérôme Lindon le 14 décembre 1980 : « Cette partie O. peut surprendre. Cet essai de produire un texte à partir d'un autre, en même temps qu'il est une fusion du « vécu » (vécu écrit) particulier de O. et de celui du narrateur, n'a jamais, je crois, été tenté. »
312

Ce « rewriting » a permis à l'auteur d'imaginer un certain nombre de descriptions que l'auteur anglais n'a pas réalisées. C'est le cas de cette description :

*« On peut voir dans les grandes vitres des baies les traces laissées par les balles lors des récents combats de rue. À partir des trous les fissures du verre rayonnent en étoile aux branches coudées et irrégulières [...] »*³¹³

Pour écrire *Le Jardin des plantes*, l'auteur n'a pas renoncé à sa « méthode de travail », qui consiste à imaginer des séquences à partir de supports écrits. Les documents sollicités, dans ce sens, sont, entre autres, *Les Mémoires* de Winston Churchill et *Les Carnets* d'Erwin Rommel. Lorsque Philippe Sollers l'a interrogé sur la fonction de ces deux textes, Claude Simon a répondu : « des *stimulis*. »³¹⁴ En effet, les deux intertextes convoqués par l'auteur lui ont permis d'imaginer un ensemble de descriptions qui se rapportent bien évidemment à la

³¹¹ *Ibid.*, p.404

³¹² Voir *Œuvres de Claude Simon II, Op. cit.*, p.1356.

³¹³ *Ibid.*, p.791. En italique dans le texte.

³¹⁴ Sollers, Philippe, « La Sensation, c'est primordial » in *Le Monde* du 19 septembre 1997, p.4.

Seconde Guerre mondiale, notamment :

« Il [Rommel cité par l'auteur] note les canots pneumatiques crevés les uns après les autres par les tirs des mitrailleuses ou dérivant dans le courant avec leurs occupants tués, les cris des soldats se noyant [...] »³¹⁵

Il ressort de cela que l'imagination joue un rôle important dans l'écriture simonienne. Elle permet à l'auteur de « créer de toutes pièces » un nombre élevé de descriptions. Pour lui, écrire c'est donc vouloir décrire des sensations et l'acte de décrire chez lui repose fondamentalement sur deux processus : le processus mnémonique et le processus imaginatif.

Seulement, il faut souligner que l'imagination que l'auteur appelle à la rescousse ne parvient guère à remédier aux aléas de la mémoire. Elle se révèle, elle aussi, défectueuse, puisque les séquences descriptives qu'elle génère sont construites sur le mode de la conjecture, de l'interrogation et de l'hypothèse. Toujours est-il que le lecteur se trouve face à des «réalités» fragiles et douteuses.

Notons par ailleurs, que ce facteur psychique joue un rôle important quant à délinéariser la description et à la faire bifurquer en plusieurs endroits. C'est cette caractéristique de la description simonienne que nous proposons d'étudier dans la seconde partie de notre travail.

³¹⁵ JP, p.87.

Conclusion de la première partie

Au terme de cette partie, nous pouvons inférer que le processus mnémonique occupe une place prépondérante dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon. Il est le mode psychique qui lui permet d'aligner et de juxtaposer des éléments qui dans la «réalité» se superposent. En effet, en s'attachant à « mimer » le flux de conscience qui l'anime, celui-ci en arrive à forger une architecture nouvelle. Une architecture fondée sur un principe sensoriel et où, par conséquent, des temporalités éloignées se touchent et des espaces différents se côtoient. Les romans se présentent dès lors comme un espace de surimpression fait de tableaux discontinus, fragmentaires et hétérogènes

Certes, la mémoire simonienne présente plusieurs analogies avec celle de Marcel Proust (les transitions abruptes et imperceptibles, l'enchaînement déconcertant de certaines séquences le jeu de correspondance et d'analogie, l'attachement à certaines formes artistiques notamment la peinture, l'utilisation des phrases sinueuses, etc.), mais elle s'en démarque à plusieurs niveaux. Premièrement, tout ce qu'elle réussit à faire surgir, ce sont quelques fragments du passé et qui de plus sont donnés, la plupart du temps, d'une manière qui installe le doute et l'hésitation. Deuxièmement, la description simonienne s'appuie sur des supports. L'auteur a toujours avoué son incapacité à écrire à partir de rien. Troisièmement, l'auteur met en scène dans ses textes le travail de production de ses descriptions. Quatrièmement, à maintes reprises, il cherche à représenter par écrit la contiguïté des sensations et des images qui existe dans la mémoire.

Conscient des aléas de la mémoire, le sujet percevant fait appel à son imagination pour compléter ses descriptions. Seulement ce mode échoue à remédier aux multiples défaillances du processus mémoriel puisque les descriptions auxquelles il donne naissance sont construites elles aussi sur le mode de l'hypothèse et de l'interrogation. C'est dans ce sens que la description simonienne est une description «créatrice».

Deuxième partie :
Description et digression

Est dit digressif, tout élément qui s'écarte du sujet traité et qui constitue une excroissance du discours dans lequel il est inséré³¹⁶. Selon Aude Déruelle, «la digression se définit donc comme une *séquence* textuelle programmant un *effet de longueur* à la lecture, signalée par la présence d'un *métadiscours* (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une *cheville démarcative* qui souligne l'*écart* par rapport à

³¹⁶ Pour Littré, l'élément digressif est « ce qui s'éloigne du sujet » in *Littré*, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 2003. Voir entrée du mot.

la trame narrative.»³¹⁷ L'élément digressif constitue un à-côté du sujet. Il est, donc, un élément excessif que l'on pourrait supprimer sans que cela ne cause de dommages au texte ou au discours, et plus particulièrement à leur lisibilité et leur compréhension. Pour la tradition, la digression pourrait être définie comme une atteinte à la linéarité et à l'intelligibilité d'un texte par un discours fastidieux et extravagant. Et c'est pour cela qu'un grand nombre de rhéteurs, artistes, philosophes, etc., de l'Antiquité à l'âge classique, ont rigoureusement condamné la digression. Nicolas Boileau écrit dans sa VIIIème *Satire*, entre autres,

« Mais, sans nous égarer dans ces digressions,

Traiter, comme Senaut, toutes les passions,

Et les distribuant par classes et par titres,

Dogmatiser en vers et rimer par chapitres.»³¹⁸

Voltaire, pour sa part, fait observer : « j'aimerais beaucoup mieux le roman de Télémaque, s'il n'était pas tout en digressions et en déclamations.»³¹⁹

Les Dictionnaires, depuis au moins le dix-septième siècle, condamnent, sans rémission, la digression. Furetière écrit en 1684 dans *Dictionnaire de l'Académie Française* : « DIGRESSION. s. f. Vice d'éloquence, où l'on tombe lorsqu'un Orateur sort de son principal sujet pour en traiter un autre. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'un

³¹⁷ Déruelle, Aude, *Balzac Et La Digression. Une Nouvelle Prose Romanesque*, Editions Christian Pirot, Collection Balzac, Nice, 2004, 239 pages, p.11. C'est l'auteur qui souligne.

³¹⁸ Boileau, Nicolas, Les Satires, voir : *Satire VIII*. Pour consulter ce livre, suivre le lien suivant : data.bnf.fr/12050177/nicolas_boileau_les_satire

³¹⁹ Voltaire, *Dialogues et entretiens philosophiques : un sauvage et un bachelier*. Voir plus particulièrement Dialogue XXIV, 12e entretien. Pour consulter la version numérique suivre le lien : www.bibliotheques-clermontcommunaute.net/s/search.php?action=Record&idDialogus/

conte plein de grandes digressions. On pardonne les digressions, quand elles sont fort courtes et à propos. »³²⁰

Les traités de rhétorique classique ne présentent pas, eux aussi, une image laudative de la digression. Cette dernière n'y est, en général, pas considérée comme un «procédé», mais plutôt comme une «tare», un « défaut ». Horace, par exemple, note dans *L'Art poétique* : «Quelque belles, quelque vives que soient vos pensées, si elles n'ont pas cette proportion et cette symétrie que demande et qu'inspire la nature, il n'en résultera qu'un chaos rebutant, qu'une masse informe, faite pour choquer et pour déplaire. »³²¹ Pierre Fontanier, quant à lui, refuse même d'intégrer cet «objet» dans ses *Figures du discours* : «certains rhéteurs, écrit-il à ce propos, en distinguent aussi qui auraient lieu par liaison, telles que la Transition, la Rejection, la Digression, et la Révocation. Mais il est sans doute inutile d'en parler, et d'ailleurs, comment en citer des exemples, à moins de copier des volumes ? »³²²

Or *l'épistémè* moderne a une image positive de la digression. La tendance à la digression est, en effet, l'une des caractéristiques majeures de l'écriture moderne, car comme le note Aude Déruelle : «par ses capacités à briser la narration de l'intrigue, et par là même à rejeter les lois rhétoriques, la digression constitue un outil de sape privilégié de cette littérature.»³²³

Seulement, il faut souligner ici que le discours digressif sévèrement rejeté par la tradition et le discours digressif dans le Nouveau roman constituent deux «réalités» bien distinctes. En effet, alors que le premier est répréhensible pour sa gratuité, sa vacuité, bref pour son effet de logorrhée, le second a un statut autre. Il constitue un nouvel «ordre» de l'opération scripturale. Il est devenu un principe d'écriture.

⁵ Pour consulter la version numérique suivre le lien : artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html.

³²¹ Pour consulter la version numérique suivre le lien : remacle.org/bloodwolf/horace/artpoetique.htm

³²² Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, *Op. cit.*, p. 402.

³²³ Déruelle, Aude, *Balzac et la digression. Une Nouvelle prose romanesque*, *Op. cit.*, p.22.

C'est pour cette raison que l'écriture des Nouveaux romanciers, en général et de Claude Simon en particulier, ne doit pas être rapprochée de l'écriture automatique chère aux surréalistes. La différence entre les deux est de taille. Chez les surréalistes l'écriture, qui est vécue comme une activité révélant la force créatrice de l'Inconscient, est conçue de telle sorte à échapper à tout contrôle rationnel et à toute forme de censure de l'esprit.

Chez les Nouveaux romanciers, l'écriture s'appuie sur deux assises fondamentales : le «hasard contrôlé»³²⁴ et le pouvoir producteur de la langue. Claude Simon écrit à ce propos : «lorsque je dis qu'au cours de celui-ci [le travail] s'ouvrent à moi des perspectives ou m'apparaissent des possibilités auxquelles je n'avais pas pensé avant de me mettre à écrire [...] je ne pense certainement que ce soit l'effet d'un hasard quelconque, mais de la manipulation attentive de la langue et ceci sans perdre jamais de vue l'unité de la composition générale de l'ouvrage.»³²⁵

De toutes les catégories du récit qui permettent aux Nouveaux romanciers de réaliser la digression, la description se trouve en tête de liste. Si, en effet, dans le texte classique la description se veut être un outil facilitant la compréhension d'une intrigue et se fait par conséquent autant que possible homogène, claire et linéaire, la description dans le texte moderne est toute autre.

Elle est «explosive» dans la mesure où, par l'emploi d'un certain nombre de procédés, elle participe pour une large part à l'enlèvement du récit et partant à l'enlèvement du lecteur.

Vu le nombre considérable de ces procédés, nous ne mettrons l'accent que sur les plus pertinents et surtout ceux qui caractérisent l'écriture simonienne

324 Eco, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, *Op. cit.* Voir chapitre qui porte justement pour titre « le hasard contrôlé ».

325 Claude Simon, colloque de Cerisy, *Op. cit.*, p.418.

II, 1. Les générateurs transitaires :

Incontestablement, Jean Ricardou est le héraut de la gènescence textuelle. C'est à travers ses livres, et plus particulièrement *Le Nouveau roman*, qu'il a présenté

une étude minutieuse et pointilleuse des différents procédés l'instaurant. Voici l'essentiel de sa théorie à ce propos :

Comme nous l'avons déjà signalé, l'activité romanesque chez les Nouveaux romanciers a été libérée du dogme de l'«expression - représentation». ³²⁶Pour Jean Ricardou, plus particulièrement, l'art n'a plus rien à raconter. Il est devenu sa propre finalité. Le roman, selon une expression de Ricardou qui est devenue consacrée, n'est plus «l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture.» ³²⁷ La pratique scripturale moderne selon lui est «ce projet d'explorer le langage comme un espace particulier.» ³²⁸

Le texte moderne est, pour ce critique, l'espace d'une activité hautement autoréflexive. Conçu comme «un jeu de miroirs internes», le roman ne renvoie qu'à lui-même et les cellules qui le composent renvoient les unes aux autres. Les personnages, les lieux, les événements, etc. se ressemblent, s'entrecroisent, etc. Jean Ricardou pense que la «référentialité» n'est qu'une illusion et que le roman n'entretient aucun rapport avec le «réel», ce qui intéresse le lecteur c'est la manière dont les personnages, les lieux, les faits, etc. se trouvent «produits», «engendrés». Et cet auteur d'inférer : «la fascination qu'exercent les aventures d'un récit est inversement proportionnelle à l'exhibition des procédures génératrices.» ³²⁹

Le texte, pour se développer, ne s'articule pas autour d'une intrigue, mais se nourrit essentiellement de ses propres éléments, c'est ce que Jean Ricardou appelle la «générescence».

Selon lui, ladite générescence se réalise par le recours au «transit» qu'il définit comme étant «tout changement de séquence» ³³⁰ et il définit la séquence comme étant

³²⁶ Cette conception est aujourd'hui désuète.

³²⁷ Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman, Op. cit.*, p.125.

³²⁸ Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman, Op. cit.*, p.18.

³²⁹ *Ibid.*, p.19.

³³⁰ Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman, Op. cit.*, p. 76.

«tout ensemble d'événements supposés sans hiatus.»³³¹ Il distingue deux types de transits :

1- *Le transit micro-analogique actuel :*

Est dit transit micro-analogique actuel toute mise en contiguïté de deux séquences «à partir du rapprochement de leurs éléments similaires»³³². Cette opération brise la ligne linéaire de l'écriture et sert, par conséquent, de «machine actuelle à rompre le fil des événements»³³³.

2- *Le transit micro-analogique virtuel :*

Toute mise en contact de deux séquences ayant des éléments similaires en commun mais séparés par une ou plusieurs séquences dans le texte est appelée transit micro-analogique virtuel. Le rapprochement entre ces deux séquences s'opère par des retours en arrière brisant la linéarité cette fois de la lecture. «Il s'agit, note Ricardou, d'une machine virtuelle à raccourcir le fil des événements.»³³⁴

Qu'il soit actuel ou virtuel, le transit-analogique est dit simple quand il s'opère par un seul mot mais quand il s'effectue par une ou plusieurs phrases il est dit complexe. C'est le premier type de transit que Ricardou développe dans son *Nouveau roman*. Selon lui, il peut se manifester par plusieurs procédés dont :

a- *La répétition :* Elle crée un effet d'analogie entre deux séquences liées uniquement par le mot repris. Dans le cas du transit micro-analogique actuel «c'est avec la répétition du même mot que le récit bifurque vers une autre séquence.»³³⁵ Dans

le cas du transit micro-analogique virtuel, le mot répété est dispersé dans plusieurs séquences du texte ce qui crée «une sinusoïde de période irrégulière»,³³⁶ qui brise la linéarité de la lecture par les incessants retours en arrière.

³³¹ *Ibid.*, p. 76.

³³² *Ibid.*, p. 77.

³³³ *Ibid.*, p. 77.

³³⁴ *Ibid.*, p. 78.

³³⁵ *Ibid.*, p. 79.

³³⁶ *Ibid.*, p. 80.

b- La polysémie : Ce transit s'opère par le recours à la richesse du champ sémantique d'un mot.

c- L'homonymie : Le glissement d'une séquence à une autre s'effectue par la répétition de deux mots se prononçant de la même façon mais qui ont des sens distincts. Il s'agit ici d'exploiter le côté signifiant du sujet pour générer d'autres séquences.

d- La paronymie : Ici le glissement s'opère par l'exploitation de la ressemblance phonétique des deux termes. «La paronymie, précise Ricardou, serait une extension de la rime et de ce que Saussure nommait l'hypogramme.»³³⁷

e- La synonymie : elle est soit stricte, lorsque nous avons, dans une première séquence, un mot et dans l'autre séquence son synonyme exact ou sa définition, soit approximative quand les mots des deux séquences ont un sens rapproché. Dans les deux cas, il s'agit de travailler le signifié du signe.

Claude Simon ne partage que partiellement le point de vue de Jean Ricardou. Dans son œuvre, d'une manière générale, plusieurs éléments du texte moderne acquièrent une puissance de productivité incontestée³³⁸. Les mots se trouvent en tête de ces éléments. En effet, un mot n'est pas un simple signe. Il s'inscrit dans des registres multiples : grammatical, phonétique, symbolique, sociologique, philosophique, etc. Il évoque à l'esprit plusieurs «réalités» et partant a une multitude de «significations». Pour l'écrivain, les mots sont autant de «carrefours»³³⁹ «qui s'ouvrent au fur et à mesure que l'on écrit.»³⁴⁰ Ils permettent la générescence d'un nombre considérable de séquences. Ils sont dits «générateurs transitaires».³⁴¹

Seulement, ici il y a un risque que Claude Simon a pressenti et c'est à ce niveau qu'il diverge de la pensée de Jean Ricardou. En effet, pour lui, si au contact de

³³⁷ *Ibid.*, p. 85.

³³⁸ Surtout dans sa période «ricardolienne». Soulignons également que c'est certainement à partir de l'étude des romans de Claude Simon que Jean Ricardou a développé sa théorie des générateurs.

³³⁹ L'auteur utilise beaucoup la définition que donne Lacan au mot, à savoir « un nœud de significations.» Voir, entre autres : *DS*, p.28.

³⁴⁰ Simon, Claude, «La Fiction mot à mot» in *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, *Op. cit.*, p.84.

³⁴¹ Ricardou, Jean, *Op. cit.*, p. 75

chaque mot, l'écriture se laisse guider vers des horizons nouveaux en adoptant des points de vue et des perspectives variables, le résultat ne peut être que décevant. Le roman se réduirait alors à «une suite sans fin de parenthèses qui s'ouvrent les unes après les autres sans jamais se refermer.»³⁴²

Le roman moderne, au contraire, est constitué d'un amas d'objets et d'éléments s'articulant entre eux de façon à constituer un ensemble ³⁴³ et surtout à faire dégager un «sens». Pour notre écrivain, penser que le roman ne signifie rien relève de l'aberration et de l'absurde. «Soyons sérieux, s'écrie-t-il, tout, toujours, a un sens [...] ce qui il est important de bien distinguer, c'est entre sens institué et sens produit. Et de ne pas confondre, non plus, sens avec explication ou didactisme.»³⁴⁴

Nous proposons maintenant d'étudier les procédés de la générescence dans les romans de notre corpus. Comme nous l'avons souligné, elle peut se réaliser par plusieurs procédés dont essentiellement :

a- La répétition : de toutes les formes de générescence, elle est la plus fréquente dans les romans que nous étudions :

« [...] ne laissant plus rien d'elle qu'une boîte de chêne verni, sous un amoncellement de fleurs au violent parfum mêlé à l'odeur des cierges [...] »

« [...] et rien d'autre, de même, pensa-t-il, que gisant comme dans une boîte à l'intérieur d'un compartiment de chemin de fer sur une banquette aux relents de charbon refroidi [...]»³⁴⁵

³⁴² Neumann, Guy, *Echos et correspondances dans Triptyque et Leçon des choses de Claude Simon*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p.11.

³⁴³ C'est là une autre différence entre l'écriture scripturale des Nouveaux romanciers et l'écriture automatique surréaliste. Celle-ci n'est qu'une longue succession d'éléments qui, faute d'articulations, n'aboutit jamais à cette «unité» que réclame sans cesse Claude Simon pour ses textes

³⁴⁴ Simon, Claude, *La Nouvelle critique* n°105, *Op. cit.*, p 35.

³⁴⁵ *LA*, p.116. C'est nous qui soulignons.

Dans la première séquence, nous avons une description de la mère du narrateur gisante dans un cercueil. Notons que cette description est donnée sur un mode mnémorique, puisque le personnage étendu sur la banquette de bois du train, qui conduit les cavaliers au front, se souvient de la mort de sa mère³⁴⁶. Le retour à la première séquence, celle du train, se fait par la répétition du mot «boîte».

Considérons un autre exemple, cette fois du *Jardin des plantes* :

« D'avion, le Kazakhstan offre à perte de vue une surface ocre, sans relief apparent, sans une ville, sans un village, sans même une ferme, une route, un sentier [...] Ici et là apparaissent des étangs (ou peut-être des lacs [...] lorsque les rayons du soleil se reflètent à leur surface [...] »³⁴⁷

« L'avion descendait, se préparait à atterrir. Survolant le lac, il longeait la ville par le nord. Il était environ midi et, à contre-jour, reflétant le soleil d'automne [...] »³⁴⁸

Ici nous avons deux séquences différentes. Les frontières et les limites entre elles sont soulignées par le recours au blanc. Dans ces deux cellules, nous avons affaire à deux espaces différents vus d'en haut : le Kazakhstan qui est lié à la séquence de la visite effectuée par l'auteur au Kirghizstan au temps de Gorbatchev et la ville de Chicago qui fait partie de la séquence de la visite de l'auteur aux États-Unis d'Amérique pour y donner une série de conférences.

La seconde séquence a été générée par la répétition des mots «avion», «lac», «ville», «refléter» et «soleil».

« (simplement bustes parfois au centre d'un brancard porté à bras d'homme, coupés au niveau des seins, les épaules drapées d'or à la feuille [...] »

³⁴⁶ Cette scène du personnage étendu dans le noir et qui laisse libre cours à sa mémoire rappelle à plus d'un égard celle qui ouvre *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, Livre de poche, Paris, 1985.

³⁴⁷ *JP*, p.52. C'est nous qui soulignons.

³⁴⁸ *Ibid.*, p53. C'est nous qui soulignons.

Me rappelant ces morts enveloppés (empaquetés) de linges, comme ficelés et étendus sur des brancards, trimballés la nuit dans les étroites ruelles mal éclairées de Bénarès [...] »³⁴⁹

Le passage de la première séquence, qui s'articule autour de la grand-mère de l'auteur à la seconde qui relate une visite de l'auteur au Gange, se fait par la répétition du mot «brancard». Il faut signaler que la générescence du second fragment par le premier ne se réduit pas simplement à cette répétition que nous évoquons, mais les deux séquences décrivent le même objet : les morts portés.

Notons, par ailleurs, que le syntagme «me rappelant» qui ouvre le second fragment montre qu'il s'agit d'une réminiscence (la description de la grand-mère et de ses convives) qui déclenche une autre réminiscence qui se rapporte à une description qui se situe dans un espace-temps complètement différent. Cet exemple met l'accent sur la complexité du processus mnémonique dans l'œuvre de Claude Simon et explique, si tant le lecteur a besoin d'explication, le caractère digressif de la description de ce dernier.

b- La synonymie : Par ce procédé ,le glissement d'une séquence à une autre se fait par l'utilisation d'un synonyme (ou parasynonyme) d'un terme figurant dans l'autre séquence.

C'est justement le cas de l'exemple que nous venons d'étudier. La transition du premier fragment au second se fait, non seulement, par le biais de la répétition du mot « brancard », mais également par l'entremise de la synonymie entre le mot « porté » dans la première cellule et «trimballés» utilisé dans la seconde. En voici un autre exemple :

«Trois ou quatre poules et un coq errent çà et là en grattant le sol/Au parterre et au balcon les éventails dans les mains des

³⁴⁹ LT, pp.18-119. C'est nous qui soulignons.

femmes palpitent de nouveau comme des ailes de papillons
[...] »³⁵⁰

Il est vrai que ces quelques lignes, que nous citons en exemple, sont écrites en italique, il n'en demeure pas moins que nous avons deux séquences distinctes. Il est à constater que chacune des deux cellules constitue un simple fragment d'une longue description. Ce n'est qu'en recollant les morceaux épars que le lecteur parvient à les situer sur le plan spatial et temporel.

Dans la première cellule, nous avons une description du château de Saint Montmorency³⁵¹, du moins ce qu'il en reste, dans l'autre séquence, nous avons une description d'un amphithéâtre³⁵². Quant à leurs temporalités, il faut souligner ici qu'il est difficile de situer la première séquence avec précision. De deux choses l'une, ou bien elle fait partie du passage où l'on voit le cavalier des années quarante, devenu vieillard, assis devant sa table en train de feuilleter les vieux registres écrits par L.S.M., ou bien il s'agit d'un souvenir d'une visite aux restes du château de son ancêtre.

Quoi qu'il en soit, cette séquence se situe bien longtemps après la seconde guerre mondiale. La seconde cellule, quant à elle, se situe en 1924. Il s'agit du souvenir d'une visite à l'Opéra. Cette séquence débute par le mot «parterre» dans lequel on trouve le mot «terre» synonyme du terme «sol» qui termine la première description. La bifurcation de la première séquence à la deuxième s'effectue donc par le biais de la synonymie.

Voici un exemple extrait de *L'Acacia*,

« [...] la tête en bas, les bras en croix, une expression stupide de surprise et d'incrédulité sur le visage figé, le corps sans vie du cavalier qui chevauchait un moment plus tôt à son côté [...] »

« La culasse du mousqueton lancée avec violence comme un

³⁵⁰ *LG*, p.30.

³⁵¹ Dans la majeure partie du texte, ce château est désigné par Saint-M., *Ce* n'est que vers la fin du roman que l'appellation apparaît en entier.

³⁵² Celui de l'Opéra de Besançon.

moment immobilisée au sommet de sa trajectoire tourne en étincelant dans le soleil avant de retomber au loin, le mousqueton lui-même fourré tant bien que mal dans l'herbe au pied de la haie [...]»³⁵³

Le passage de la première description à la seconde se fait par le recours à la synonymie. La première description est axée sur la mort d'un cavalier à la suite d'une attaque. Le cavalier des années quarante, qui chevauchait à ses côtés, en voyant son visage figé» a compris qu'il était mort. Par l'emploi d'«immobilisée», synonyme de «figé», nous passons à la description d'une arme à feu.

c- La polysémie : moins fréquente que la répétition, cette opération consiste à bifurquer d'une séquence par le recours à un autre sens d'un terme figurant dans la première séquence :

« ([...] (le passage obligé par la chrysalide du papillon avant qu'il ne déploie l'apothéose de ses ailes éblouissantes) [...]) »

« [...] s'efforçant d'ignorer les silencieux et bruissants va-et-vient des cornettes aux ailes empesées voletant autour d'impassibles masques de cire [...] avec un sourire indulgent, un peu grondeur [...]»³⁵⁴

Dans la première séquence, le mot « ailes» est utilisé au sens propre. Il s'agit des ailes d'un papillon. Dans la deuxième séquence, les « ailes» réfèrent aux cornettes. Ce dernier terme subit un accroissement de sens, puisqu'il désigne les religieuses travaillant à l'hôpital. Il s'agit donc d'une synecdoque de la partie pour le tout. Le passage de la première séquence à la seconde se fait par le biais de la polysémie du mot «ailes».

d- La paronymie : dans ce cas la générescence s'effectue par des mots présentant une ressemblance approximative ou phonétique ou orthographique, sans avoir nécessairement un sens identique :

³⁵³ LA, p. 91. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁴ LA, p. 70. C'est nous qui soulignons.

« [...] Avec la bourse, le tout fut renvoyait plus tard la veuve ainsi qu'une moitié de la petite plaque grisâtre portant le nom du mort [...] »

« [...] le père du jeune boursier encore dans les basses classes (un paysan, un homme sachant tout juste lire, écrire et remplir d'additions maladroites les feuilles d'un carnet [...] »³⁵⁵

La première séquence constitue une longue description du capitaine mort le 17 août 1914 (le père du cavalier des années quarante). Dans la description des effets personnels de cet officier, on parle d'une bourse. La seconde séquence constitue une «analepse»³⁵⁶. Par l'emploi du paronyme du terme «bourse» se trouve convoquée la description du père de ce capitaine.

Voici un autre exemple :

« [...] *Il est assis à l'orchestre à côté de sa grand — mère, la robe de celle-ci est sévèrement fermée au cou par un camée où se détache sur un fond parme une danseuse pompéenne. Par un trou pratiqué dans le rideau de scène peint en trompe-l'œil, l'œil du régisseur regarde la salle emplie de spectateurs... [...] »*

«Tenu en ostracisme par la cour de Naples il occupe son temps en visitant les ruines d'Herculanum et de Pompéi»³⁵⁷

Encore une fois le recours aux codes d'écriture romain et italique s'avère être un outil sûr de démarcation. Le changement de code signifie ici le glissement d'une séquence à une autre qui lui est totalement étrangère. La première séquence évoque un souvenir d'enfance du narrateur. En effet, lorsqu'il avait onze ans ,sa grand-mère lui a fait visiter l'Opéra. Dans le camée, que porte la vieille femme, est peinte une «danseuse pompéienne». La seconde cellule fictionnelle écrite sur un mode narratif, soulignons-le, relate des «événements» et des «faits» qui sont advenus au quadrisaïeul de l'enfant. C'est dire

³⁵⁵ LA, p. 61. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁶ Gérard Genette appelle « analepse » « toute évocation après-coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve. » voir *Figures III*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972, p. 82.

³⁵⁷ LG, p. 27. C'est nous qui soulignons.

l'importance de la distance temporelle qui sépare les deux séquences. Le nom «Pompéi» figurant dans cette dernière séquence a été donc évoqué et engendré par son paronyme «pompéienne».

e- L'antonymie : la générescence s'effectue par des mots qui s'opposent sur le plan sémantique :

« [...] ils (les collégiens) se sentaient en quelque sorte membres d'une confrérie secrète et fermée qui les aurait admis dans son intimité.

... et même pas lorsqu'un moment plus tard, sous une violente poussée, se rouvrit en claquant la porte de la pièce (salle d'enregistrement, de premiers soins ?) où le trio avait disparu [...] »³⁵⁸

La première cellule appartient à la séquence relatant des souvenirs des années du collège. La seconde cellule est un élément de la séquence qui s'articule autour de l'admission de l'auteur lorsqu'il était enfant à l'hôpital de Perpignan. La transition de la première cellule à la deuxième se réalise par le recours à l'antonymie. L'opposition sémantique est entre le verbe «fermer» que rappelle l'adjectif qualificatif «fermée» et «ouvrir» qu'évoque «se rouvrit».

f-Parenté lexicologique : des mots faisant partie d'un même champ lexical se trouvent dotés d'une grande puissance génératrice :

« [...] la pastille lumineuse s'étire, devient une ellipse. L'ellipse prend la forme géométrique d'un losange, incliné vers la droite. Le pourtour du losange se teinte de bleu pervenche tandis que se forme au centre un second losange brun foncé qui s'agrandit cerné à la fin d'une mince ligne azur/ Je travaille à un projet d'établissement d'artillerie à Alexandrie. Je fais en ce moment dessiner les plans que j'enverrai au Ministère dans peu de jours. Je compte faire un dessin à vue d'oiseau et l'envoyer directement au premier Consul [...] »³⁵⁹

³⁵⁸ *LT*, p.29. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁹ *LG*, p.19. C'est nous qui soulignons.

La première cellule qui est une description d'un losange qui s'est tracé sur la rétine du vieillard feuilletant les registres biographiques du conventionnel fait partie de la séquence du cavalier des années quarante. La deuxième cellule fait partie de la séquence du Général L.S.M. le passage de la première séquence à la seconde se réalise par la parenté lexicologique qui existe entre plusieurs de leurs éléments. Nous pouvons appeler ce champ lexical «géométrie». Nous pouvons reproduire les similitudes entre les séquences en question de la manière suivante :

Géométrie

Première séquence

deuxième séquence

- Losange (trois fois)

- dessiner

- forme géométrique

- plans

- ligne

- dessin

Examinons à présent cet exemple du *Jardin des plantes* :

« Avec ses ruines	[...]
Colossales, sa profusion de	N... s'est fouillé
Palais, de coupoles et d'	et a donné au gamin un
Eglises [...] ça faisait	de ces billets froissés et tel-
Penser aux ossements	lement sales, pelucheux,
De quelque monstre prédateur	qu'il était impossible d'en

D'une espèce disparue reconnaître la couleur [...] »³⁶⁰

Dans cet exemple, nous avons deux fragments appartenant à deux séquences différentes : la séquence d'une visite en Grèce et que l'auteur a déjà évoquée dans *La Bataille de Pharsale* et la séquence du peintre Gastone Novelli. Ce qui permet de relier les deux fragments présentés en parallèle et qu'un blanc sépare est le recours à des mots appartenant à un même champ lexical qu'on pourrait appeler «usure». Ainsi, avons-nous dans la première cellule les mots «ruines», «ossements», «disparue» et dans la seconde cellule les mots : «froissés», «pelucheux» et le syntagme «il était impossible d'en reconnaître la couleur ».

« [...] à la surface tumultueuse de la foule agitée de remous [...] enterrement ou plutôt cérémonie [...] la foule [...] bruyante, une ou plusieurs dissonances mélodées s'élevant de cette confuse ou plutôt frénétique agitation qui [...] faisait penser à une fête [...]

(de nouveau : grappes humaines hurlantes dont les membres jambes bras agités [...] comme s'ils participaient eux-mêmes à cette bruyante allégresse que l'on entend venir de loin, s'enfler, éclater violemment quand le tramway et sa remorque passaient [...])³⁶¹

Le premier passage est un fragment de la séquence qui décrit la cérémonie du brûlement des cadavres au Gange et à laquelle l'auteur a eu l'opportunité d'assister. Le second fragment, qui est séparé du premier par un blanc, décrit l'agitation de la foule à l'arrivée du Tramway à Perpignan. La description de l'agitation par le recours à des mots qui s'inscrivent dans un même champ notionnel, notamment «tumultueuse», «foule», «agitée», «remous», «cérémonie», «la foule», «mélodées», « confuse », «frénétique» et « agitation » dans le premier fragment et « grappes », «hurlantes», «agités», bruyante », «allégresse», «s'enfler », «éclater» et «violemment», permettant de rapprocher deux cellules fictionnelles totalement étrangères l'une par rapport à l'autre. L'appartenance à un même champ lexical permet à la mémoire de Claude

³⁶⁰ JP, p.118.

³⁶¹ LT, pp.119-120.

Simon de relier, au moment de l'écriture comme l'a répété à maintes reprises dans ses entretiens³⁶², des souvenirs fort éloignés l'un de l'autre et dans le temps et dans l'espace.

G — Parenté morphophonologique : dans ce cas, le rapprochement entre séquences s'appuie sur un jeu de mots fondé sur des ressemblances phonétiques :

« [...] *la lumière provenant de la scène pose des reflets nacrés sur l'un des côtés du cou et la naissance de la gorge découverte par le décolleté / Le vol des corneilles s'éloigne peu à peu. En tait il se décompose cri une multitude de vols tournoyants [...]* »³⁶³

À regarder de près ces deux séquences, l'on constate que le glissement de la première, qui constitue une description assez détaillée d'une spectatrice se trouvant à l'Opéra, à la seconde où le narrateur, assis devant sa table, décrit longuement un vol de corneilles qui s'est produit devant ses yeux, s'est opéré par une opération morphophonologique entre la syllabe «col» figurant dans «décolleté» et le mot «vol» et entre la syllabe «co» contenue dans les mots «côtés», «cou», «découverte» et «décolleté» dans le premier fragment et dans les mots «corneilles» et «se décompose» dans le second fragment.

Considérons un autre exemple :

« [...] et aussi pacifiques. aussi inoffensifs qu'un pistolet ou un fusil non chargés — La crosse toutefois renforcée de cette plaque de métal destinée à casser une côte ou écraser au pied (ou un visage) — / les deux réservistes brusquement réveillés clignant douloureusement des yeux [...] puis aucun des nouveaux venus ne semble faire attention à eux [...] pas plus qu'ils ne semblaient particulièrement intéressés ou concernés par les événements (les foules angoissées, les femmes en pleurs, les

³⁶² Monique Joguet « entretiens avec Claude Simon » in l'en-je lacanien, vol. 8, n.1 .2007 .PP.165-196

³⁶³ LG.p.36

visages crispés, les gros titres noirs des pages des journaux dont étaient enveloppés leurs casse-croûte) [...] »³⁶⁴

De la description d'une arme à feu (un pistolet ou un fusil) nous passons à une longue description des soldats dans le train les conduisant au front. Ces deux séquences présentent beaucoup de ressemblances au niveau morphophonologique. Dans la première séquence, nous avons «crosse» et «casser une côte» qui riment avec «gros» et «casse-croûte».

g- Les chiffres : les mots ne sont pas les seuls outils de génération du texte. Il y a aussi les chiffres. En effet, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* quelques chiffres se trouvent dotés d'une grande puissance génératrice. Par leur présence manifeste, ils facilitent le glissement d'une séquence à une autre. Les chiffres «générateurs transitaires» récurrents dans ces romans sont le 2, le 7, le 4 et le 8 pour *Les Géorgiques* et le 2, le 3 et le 4 pour *L'Acacia*, le 2, 3, 5 et 7 dans *Le Jardin des plantes* et le 2 et 3 dans *Le Tramway*.

*«Au mois de juin 1789 le 7e régiment d'artillerie dans lequel il sert est appelé à Paris [...] / Les branches entrecroisées du platane laissent sur sa rétine une empreinte qui épouse vaguement la forme d'un 7 [...] le 7 d'abord bleu turquoise sur fond orangé se déforme en ondulant, s'augmentant en bas d'une ligne horizontale [...] »*³⁶⁵

Ces deux cellules fictionnelles, si différentes l'une de l'autre puisqu'elles se rapportent à deux «réalités» différentes, tiennent lieu à des espaces-temps divergents et réfèrent à deux personnages différents, se trouvent contiguës par l'emploi du chiffre «7».

« [...] dans la chambrée vide, entre deux rangées d'étroites couchettes rectangulaires aux couvertures brunâtres [...] / le lendemain, les manches retroussées et chaussé de sabots, Liant les gerbes, rentrant les foins, fendant le bois, se mettre à abattre

³⁶⁴ LA, pp.196-197. C'est nous qui soulignons.

³⁶⁵ LG, pp.43-44. C'est nous qui soulignons.

le travail de deux hommes, ce qui ajoute à celui des deux sœurs, faisait quatre [...] »³⁶⁶

Dans la première cellule, nous avons une description d'une chambrée d'une caserne militaire au temps du capitaine, père du narrateur. La seconde cellule se situe certes à une temporalité proche de la première mais relate une situation différente et qui se déroule dans un espace différent (la maison familiale).

h- Les couleurs : le passage d'une séquence à une autre séquence peut se faire par le recours aux couleurs. Nous proposons d'appeler ce phénomène une «générescence chromatique». Rappelons que Claude Simon, qui «travaille comme un peintre»³⁶⁷ accorde une place de choix à la peinture et ses outils dans ses textes. Il a, entre autres, eu recours, pour écrire certains de ses romans, à des «plans colorés.» Donc, il est conscient du potentiel des couleurs quant à générer des cellules descriptives.

Il faut souligner que si ,chez Claude Simon, certains de ses textes ont une odeur particulière qui domine par sa présence, il en va de même des couleurs. Certains textes, en effet, se caractérisent par une couleur particulière.

Si, par exemple, la couleur jaune génère une grande partie des cellules fictionnelles de *La Bataille de Pharsale*, dans *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, nous constatons une prédominance de la couleur noire et de ses variantes. Ces romans, à l'exception du *Tramway*, rapportent des scènes troublantes de la guerre. L'auteur s'adonne à des descriptions minutieuses et poignantes de la destruction, de la désolation et de la mort. Ces scènes 'accompagnent la plupart du temps de la couleur « noire » qui renforce leur aspect tragique.

À maintes reprises, en effet, cette couleur se trouve dotée d'un grand pouvoir générateur. Examinons les exemples suivants :

« *Les corneilles sont maintenant rassemblés sur trois des arbres du verger, qui disparaissent presque sous leur masse*

³⁶⁶ LA, p.75. C'est nous qui soulignons.

³⁶⁷ *La croix. L'Événement* du 18 oct. 1985.

« [...] peu à peu la légère brume bleuâtre qui suinte les feuillages s'obscurcit et bientôt ceux-ci se découpent en noir sur le ciel. Les chevaux rassemblés dans la clairière font un groupe sombre et confus [...]»³⁶⁹

Par la mention de la couleur noire se réalise un «transit» de la séquence qui représente le cavalier des années quarante en train de regarder le mouvement des corneilles depuis le balcon de son appartement à Paris à une autre séquence qui a eu lieu plus de quatre décennies plus tôt et qui relate un épisode de la seconde guerre mondiale.

Il faut observer que la couleur noire est associée à des faits morbides et tragiques. Dans le premier fragment, la couleur noire est surdéterminée par l'adjectif qualificatif «funèbre». Dans le second, elle fait partie d'une scène fantasmagorique et tragique. Les éléments qui installent cet aspect «surréal» de la scène sont «la brume», «l'obscurcissement des feuillages» et «le rassemblement des chevaux » dans une «clairière» en formant une masse «confuse» et «noire» et qui bientôt sera désintégrée par le tir de l'ennemi.

Voici un autre exemple cette fois-ci tiré de *L'Acacia* :

« [...] Sans que rien dans son [la nature] ordonnance [...] s'en trouvât affecté, ou si quelquefois un arbre ou quelques branches s'abattaient, si l'herbe montrait quelques plaques noircies, portant ses blessures [...] avec [...] indifférence [...] »³⁷⁰

« [...] 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 banc, le dessin noir et rouge (il pouvait encore le voir) [...]»³⁷¹

³⁶⁸ *LG*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁰ *LA*, p. 42. C'est nous qui soulignons.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 44. C'est nous qui soulignons.

Dans cet exemple, deux descriptions de deux réalités différentes (la nature et la boîte à couvercle) se trouvent juxtaposées par la seule mention d'une couleur commune, en l'occurrence, le noir. Cette couleur se trouve associée dans les deux extraits à la séquence de la guerre avec tout ce que cela signifie en termes de souffrances, angoisses, terreurs, etc.

Notons que le noir n'est pas la seule couleur qui opère les transitions dans *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*. D'autres couleurs, notamment, le rouge, le gris, le jaune font avoisiner des séquences étrangères les unes aux autres. En voici un exemple :

« J'ai regardé par le hublot. Depuis une heure le paysage n'avait pas changé. C'était plat et ocre à l'infini [...] les boulets qui explosaient au milieu d'eux étaient entourés de flammes vermillon et jaunes. »³⁷²

« [...] la motrice parfois bordée d'un côté par la haie touffue de ces buissons au feuillage d'un gris-bleu pâle, presque blanc, qu'aucune sécheresse ne semble pouvoir inquiéter [...]

Terrifiante sans doute, avec son nez en lame de couteau, sa peau cartonneuse et grise collée aux os de la face par la souffrance [...] »³⁷³

Dans le premier exemple extrait du *Jardin des plantes*, la transition du passage décrivant un paysage vu depuis l'avion et qui fait partie de la séquence de la visite au Kirghizstan au passage dans lequel l'auteur décrit les tableaux qui ornaient le collège Stanislas, et qui font partie de la séquence des souvenirs d'adolescence de l'auteur, s'effectue par le biais de la répétition de la couleur ocre. Il faut signaler que cette couleur a rarement une signification méliorative. La plupart du temps, elle est associée ou bien à la mort de la nature comme c'est le cas dans le premier fragment ou bien aux déflagrations et aux explosions comme c'est le cas dans le deuxième fragment. D'autres fois encore, elle est signe de la mort. Elle est intimement liée à la description d'un personnage agonisant comme c'est le cas de la mère dans *Le Tramway*.

³⁷² *JP*, pp.136-137. C'est nous qui soulignons.

³⁷³ *LT*, p.139. C'est nous qui soulignons.

Dans le second exemple tiré du *Tramway*, le passage de la description des buissons qui s'enroule sur la motrice du tramway et qui se rapporte à la séquence du collégien à la description du cadavre de la mère avant d'être mise dans le cercueil se fait par le recours à un générateur chromatique qui est le gris.

Soulignons également que la couleur «grise» qui est fréquemment utilisée par l'auteur est l'un des outils chromatiques qui surdéterminent l'aura de désolation et de mort qui traverse les textes de notre corpus. Dans l'extrait du *Tramway*, elle est associée à la description du cadavre de la mère. Après sa mort, la couleur «jaune» de sa peau desséchée a transmué en grise.

Les générateurs rhétoriques : nous avons vu qu'un nombre considérable de séquences se trouve convoqué par des mots, des couleurs ou des chiffres. Il en va de même pour certaines comparaisons. Elles peuvent faire proliférer une même séquence.

À maintes reprises, Claude Simon affirme que lorsqu'il s'attèle à écrire un roman, il n'a pas de projet préalable. Il se laisse emporter et guider la plupart du temps par le cours de l'écriture : «lorsque je me trouve devant une page blanche, écrit-il, je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.» 374

À l'encontre, donc, de la comparaison dans le texte lisible, dans l'œuvre de Claude Simon, la comparaison fait transiter d'une séquence à une autre. Nous avons affaire alors à deux types de comparaisons génératrices :

a- Une comparaison génératrice immédiate :

Par la comparaison, se trouve convoquée immédiatement une cellule fictionnelle étrangère :

³⁷⁴ DS, p.25.

«Le 7 d'abord bleu turquoise sur fond orangée se déforme en ondulant, s'augmentant en bas d'une ligne horizontale, comme un Z tandis qu'il vire au bleu foncé, indigo cerné de noir sur fond jonquille/

De Mittelhagen il informe son intendante qu'il profite d'un convoi pour lui envoyer une jument alezane belle face, deux balzanes, antérieures, une postérieure [...] achetée dans le pays de Meklenbourg Stelitz [..]»³⁷⁵

La première séquence décrit l'auteur au balcon de son appartement de Paris. Sur sa rétine, les branches du platane laissent une empreinte qui a la forme d'un 7. Cette forme en se déformant ressemble à un Z. Cette comparaison ne s'estompe guère. Elle donne naissance à une autre séquence se rapportant cette fois-ci au vieux Conventionnel. Cette séquence est entièrement construite par le pouvoir générateur de la lettre «Z».

b- Une comparaison génératrice différée :

«L'ailleurs» donne naissance à une (ou à plusieurs) séquence(s) mais se trouvant à un (ou plusieurs) moment(s) fort éloigné(s) du texte. La comparaison génératrice différée est de deux ordres :

1- Une comparaison génératrice simple ou ce que Ricardou appelle la «comparaison interne».³⁷⁶ Cette comparaison se réalise lorsque le comparant est inscrit dans le texte :

«[...] l'un après l'autre, les petits rectangles verts timbrés d'orange et recouverts de cette écriture elle-même semblable à des barbelés s'accumulaient sur un coin de la table où, tandis que l'enfant s'endormait, elle [la mère] était assise, enfin débarrassée de sa toque et de son voile [...] »³⁷⁷

³⁷⁵ LG, pp.43-44. En italique dans le texte.

³⁷⁶ Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Op. cit., p.216.

³⁷⁷ LA, p. 24.

L'écriture sur le dos des cartes postales que le capitaine envoyait à sa femme ressemble à des barbelés. L'évocation des barbelés est attestée dans plusieurs séquences du roman³⁷⁸. Citons, en exemple, les barbelés qui encerclaient le camp allemand où était emprisonné le cavalier des années quarante.

2-Une comparaison génératrice complexe :

Si cette comparaison compte plusieurs comparants pour un seul comparé, elle est dite «comparaison axiale»³⁷⁹. Si les comparants sont inscrits dans le texte, elle est alors dite «comparaison axiale interne»³⁸⁰:

«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 [...] »³⁸¹

Le personnage du tableau est comparé à des «cavaliers» ou à des «militaires». Ces deux comparants vont engendrer un nombre considérable de séquences où il s'agit précisément de soldats et de cavaliers.

Un autre type de comparaison génératrice complexe est le «multiple monocomparant»³⁸² ou «la correspondance de comparaisons»³⁸³. Dans ce cas, nous avons affaire à deux comparaisons dont les comparants sont identiques. Si ces comparants sont inscrits dans le texte, il s'agit alors d'une «correspondance de comparaisons interne »³⁸⁴:

« [...] entre deux rangées d'étroites ou couchettes rectangulaires aux couvertures brunâtres réglementairement pliées semblables à des alignements de cercueils [...] il partageait sur la table de bois grossier

³⁷⁸ Voir entre autres : la page 371 du même roman.

³⁷⁹ Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, *Op. cit.*, p.217.

³⁸⁰ *Ibid.*, 217.

³⁸¹ *LG*, p. 11.

³⁸² Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, *Op. cit.*, p.217.

³⁸³ *Ibid.*, p. 217.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 217.

imbibée d'huile d'armes [...] les colis que lui faisaient parvenir ses sœurs [...] »³⁸⁵

« [...] aveugle, trapu, dangereux, peint d'une couleur gris fer, vaguement semblable aussi à un cercueil et se déplaçant sur la route dans un ronronnement de moteur bien huilé, suivi d'un second puis d'un troisième, insolites et irréels dans la fraîche et paisible nature printanière [...] »³⁸⁶

Dans la première phrase, on compare des couchettes à des cercueils. Dans la seconde phrase, il s'agit de comparer un camion à un cercueil. Nous avons, donc, un seul comparant pour deux comparés. Ces deux comparaisons annoncent plusieurs séquences portant sur le thème de la mort. Il nous suffit de citer, entre autres, la description du cercueil de la mère du cavalier des années quarante «une boîte de chêne verni sous un amoncellement de fleurs au violent parfum mêlé à l'odeur des cierges. »³⁸⁷

Nous pouvons arguer que les «générateurs transitaires» effectuent un véritable travail de fragmentation et de délinéarisation du récit. Celui-ci, en effet, subit plusieurs perturbations au niveau de sa ligne «référentielle». Par les «transits» se trouvent télescopés des événements et des descriptions appartenant à des registres distincts : souvenirs, imaginations, documents et se situant à des espaces-temps fort éloignés les uns des autres.

Nous pouvons assimiler le travail des «générateurs transitaires» au niveau de l'écriture à celui d'une mémoire chaotique essayant de restituer des événements en ne se basant que sur des «associations» d'images, de souvenirs et de documents. La séquence descriptive, dans le roman de Claude Simon, diffère largement de celle qu'on retrouve dans *Le Père Goriot*, par exemple, et dont les caractéristiques essentielles sont l'univocité, l'homogénéité et la clarté.

³⁸⁵ LA, p. 75.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 92.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 116.

5.2. La parenthèse :

Si la description classique assure «la concaténation logique, la lisibilité et la prévisibilité du récit»,³⁸⁸ puisqu'elle assure une fonction explicative ou expositive, la description, dans le texte moderne, est astreinte ou linéaire. L'une de ses caractéristiques fondamentales est sans doute son excroissance. Parmi les éléments de cette délinéarisation, Jean Ricardou cite ce qu'il appelle «la projection

³⁸⁸ Hamon, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?» in *Poétique* n° 12, *Op. cit.*, p. 133.

parenthétique ».³⁸⁹

Réduite dans le roman classique, où elle n'est acceptée que si la phrase axiale domine, dans le Nouveau roman la parenthèse est un principe d'écriture. Elle impose à la phrase initiale qu'elle domine de nouvelles directions. Elle retarde, par le flot d'éléments qu'elle englobe, la narration.

Soulignons que l'utilisation de la parenthèse n'est pas l'apanage des Nouveaux romanciers³⁹⁰. On retrouve cette pratique dans le roman de régime dit lisible. Mais si dans ce dernier la parenthèse est utilisée d'une manière que l'on peut qualifier de modérée³⁹¹ dans la mesure où elle ne porte pas préjudice à la linéarité et à la continuité du texte qui l'insère, dans le Nouveau roman elle constitue un véritable agent de perturbation. Son utilisation massive traduit pleinement la richesse des associations de mots et d'idées qui sont devenues un exercice scriptural des plus pertinents chez les Nouveaux romanciers. Elle n'est plus, dans leurs textes, une forme de ponctuation englobant une «réflexion incidente, considérée comme moins importante.»³⁹² Tout au contraire, elle fait partie des procédés scripturaux modernes.

De tous les Nouveaux romanciers, c'est sans doute Claude Simon, dont l'écriture se caractérise par la richesse du langage et la verve du style, qui pousse cette pratique à l'extrême³⁹³.

L'exemple suivant en est une bonne illustration³⁹⁴:

La troisième partie des *Géorgiques* s'ouvre par la phrase suivante : «et une fois par mois, la vieille dame». Cette phrase restera suspendue de la page 143 à

³⁸⁹ Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman, Op. cit.*, p.

³⁹⁰ Nous songeons ici à Claude Ollier et à Michel Butor en particulier. Dans *L'Inquisitoire* de Robert Pinget ou *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute nous ne retrouvons aucune parenthèse. (Pour références complètes voir bibliographie.)

³⁹¹ Pour Pierre Fontanier par exemple, la parenthèse « tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion. » Aussi engage-t-il les romanciers à ne «l'employer qu'avec sobriété, et [uniquement] dans le cas où elle est à peu près nécessaire.» *Les Figues du discours, Op. cit.*, p. 385.

³⁹² Dubois et al, Dictionnaire de linguistique, Larousse, paris, 1982, p. 384.

³⁹³ C'est sans doute là l'un des niveaux où se sent l'influence qu'exerce l'auteur sur Rachid Boudjedra qui est le seul écrivain maghrébin de la « nouvelle vague » à faire ample usage des parenthèses. Il suffit de lire *Topographie idéale pour une agression caractérisée* pour s'en rendre compte. En outre on ne retrouve dans *Talismano* d'Abdelouaheb Meddeb que quelques parenthèses qui ne provoquent ni embarras ni confusion. Pour références complètes, voir Bibliographie.

³⁹⁴ Vu la longueur de cet exemple, il sera reproduit en fin de notre travail. Voir annexes

la page 172.³⁹⁵ Il va sans dire que cette suspension est due à une utilisation vertigineuse de parenthèses. Nous en avons compté plus de quatre-vingt-dix rapportant des informations sur quatre personnages (la vieille dame, le visiteur, l'homme babouin et le vieux Général Lacombe Saint-Michel), sur une multitude d'objets (les livres, les photographies des ancêtres du cavalier des années quarante, les photographies du christ, la vieille Ford de l'oncle Charles, le camé de la grand-mère, les vêtements des personnages, etc.) etc.

Il est à constater que la «projection parenthétique» peut atteindre dans l'œuvre de Claude Simon trois niveaux³⁹⁶ que nous reproduisons de la manière suivante :

<i>Segment principal</i> ³⁹⁷	<i>Premier niveau</i>	<i>deuxième niveau</i>	<i>troisième niveau</i>
---	-----------------------	------------------------	-------------------------

« Et une fois par mois, la vieille dame³⁹⁸

(La vieille veuve toujours habillée de noir, au visage de bougie [...] ces vestiges déchus des grandeurs passées³⁹⁹

(dont ne restait plus que l'orgueilleux

³⁹⁵ Voir annexes

³⁹⁶ Elle ne dépasse jamais ces trois niveaux même dans les autres romans de Claude Simon. Par contre, nous pouvons trouver des parenthèses ouvertes. Chose qui n'existe pas dans *Les Gommages* ou *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet. Pour références complètes, voir Bibliographie.

³⁹⁷ Nous entendons par segment principal la phrase qui précède la parenthèse et qui a un rapport syntaxique avec elle.

³⁹⁸ *LG*, p. 143.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 143.

blason [...] elle⁴⁰⁰

(la vieille dame)
[...] [...] »⁴⁰¹

Dans *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, la parenthèse n'atteint plus que deux niveaux :

Segment principal

« [...] Aucun nom ne désignait les sommets ou plutôt l'entassement [...] que tout près, donc

Premier niveau

(mais près de quoi, à partir d'où ? courait l'invisible ligne pointillée délimitée [...])

Deuxième niveau

(il devait bien exister, invisibles, cachés dans les profondeurs [...])

(ou plutôt de deux continents accolés) [...]

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

hostile, au contraire des océans, à toute pénétration et à toute vie humaine ou animale),... tout près, donc, le chef interprète dit que c'était la Chine. »⁴⁰²

Segment principal

« Cette allée des Marronniers [...] à partir du monument aux morts élevé [...] semblait être l'après-midi

Premier niveau

(comme s'il y avait un lien entre le monumental monument et eux) [...] actionnée par les mains de ces personnages (ou plutôt, semblait-il, d'exactes copies du même personnage [...])

Deuxième niveau

Même moustache noire aux pointes effilées (ou parodiquement frisées au petit fer) [...] se déployait

⁴⁰² JP, p.67.

avec des cassures et des
affaissements jusqu'à
l'étroit plancher où ne
reposait aucun pied)
[...] »⁴⁰³

Il ne faut pas conclure de cet état de fait que la projection parenthétique a perdu de son ampleur. La parenthèse dans tous les textes de notre auteur, même ceux qui ne sont pas volumineux comme *L'Invitation* et *Le Tramway*, continue à délinéariser le texte. Considérons à présent l'exemple suivant :

[...] Non je n'imaginai pas Simplement j'aimais les chevaux...
(air glacé qui parcourait les écuries s'engouffrant par des carreaux cassés balançant faiblement les ampoules électriques leur éclairage avare jaunâtre ne parvenant qu'avec peine dans les coins les plus éloignés pénombre bitumeuse où se devinaient leurs formes la plupart dormant debout certains couchés aux opulentes hanches d'odalisques houris odeur fauve [...])»⁴⁰⁴

Il s'agit dans cet exemple d'une parenthèse de deux pages et demie. Cette parenthèse se trouve incrustée au milieu d'un dialogue et remplit toujours sa fonction consistant à faire digresser le texte de Claude Simon.

Soulignons que Jean Ricardou a établi une distinction entre trois types de parenthèses :

1- *Les parenthèses intégrées* :⁴⁰⁵ C'est-à-dire tout élément (adjectif, adverbe, complément, apposition, attribut) qui vient enrichir la phrase simple. Ces parenthèses ne sont pas soulignées typographiquement.

⁴⁰³ *LT*, pp.22-23.

⁴⁰⁴ *JP*, pp.108-110.

⁴⁰⁵ Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman, Op. cit.*, p.138.

2- *Les parenthèses englobées*⁴⁰⁶ : Ce sont les parenthèses soulignées typographiquement. Elles sont soit indépendantes quand leur rapport avec la phrase initiale est une simple juxtaposition, soit dérivées quand leur rapport avec la phrase initiale est une subordination syntaxique.

3- *Les parenthèses extérieures*⁴⁰⁷ : Sont dites parenthèses extérieures toutes les phrases indépendantes qui peuvent remplacer une multitude de parenthèses, et ce dans le but d'enlever toute équivoque ou rupture syntaxique.

Nous ne reprendrons pas à notre compte cette typologie, dans la mesure où elle ne met pas en évidence l'importance de la parenthèse dans l'œuvre de Claude Simon. Soulignons que la typologie pour laquelle nous optons ne prétend nullement dépasser les apories de la théorie ricardolienne, puisque notre objectif n'est pas de présenter une étude détaillée de la parenthèse dans l'œuvre de Claude Simon.

Notre étude porte d'une part uniquement sur la parenthèse en rapport avec la description et d'autre part elle est, pour nous, un outil pour mettre l'accent sur quelques caractéristiques de la description de cet auteur. Dans les romans objets de notre étude, nous avons relevé plusieurs types de parenthèses. Nous nous contenterons de citer les plus pertinents et qui sont en rapport bien évidemment avec le sujet de notre thèse.⁴⁰⁸

2. 1. La parenthèse explicative :

À quelques exceptions près, la parenthèse ne rejoint guère le rôle que lui octroie la tradition et qui consiste à apporter au lecteur une (ou plusieurs) précision(s) jugée(s) utile(s) pour une bonne compréhension du texte. Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, les précisions apportées par les parenthèses explicatives sont, le plus souvent, données sur un mode «pléthorique» enlisant ou un mode hésitant et hypothétique. Et même lorsqu'elle assume réellement la fonction que la Tradition lui a attribuée, la parenthèse explicative se trouve insérée dans une

⁴⁰⁶ Ricardou, Jean, *Op. cit.*, p.139

⁴⁰⁷ Ricardou, Jean, *Op. cit.*, p.139

⁴⁰⁸ Nous ne prendrons pas en considération les parenthèses englobant des fragments narratifs. Pour plus d'informations sur ce genre de parenthèses, nous référons à la thèse présentée par Abderrahim Kamal intitulée *Le Mnémotexte. Essai d'une théorie du texte littéraire et sa réception (sur Les Géorgiques de Claude Simon)* et soutenue à l'Université de Bordeaux III en 1989. L'auteur présente un travail très élaboré sur la parenthèse.

perception qui ne parvient guère à restituer avec exactitude le passé. Observons l'exemple suivant :

S'apprêtant à réaliser une opération militaire pour le moins suicidaire, le cavalier des années quarante nous est décrit en ces termes :

« [...] son cœur battant seulement peut-être un peu plus vite, sa voix peut-être un peu plus calme et un peu plus posée que d'habitude tandis qu'il s'occupait [...] à [...] vérifier les goupilles de ces grenades (c'est-à-dire ces projectiles sommairement bricolés [...] et baptisés du nom de bombes), empaqueter [...] »⁴⁰⁹

Dans cet exemple, l'explication donne effectivement un complément d'informations. Mais si la parenthèse respecte à ce niveau le rôle que lui attribue la tradition, elle s'inscrit, par ailleurs, dans une représentation hypothétique et peut-être même imaginaire. Soulignons également que cette parenthèse enfreint une autre norme canonisée par les Classiques, puisqu'elle participe par sa longueur à la délinéarisation du texte.

En général, la parenthèse explicative est introduite par la locution conjonctive «c'est-à-dire»⁴¹⁰:

L'explication peut être simplement juxtaposée au segment porteur sans que ne soit utilisé un articulateur logique :

« [...] pièce toujours plongée dans une demi-obscurité par l'effet de la tonnelle de roses-thé au feuillage touffu qui la protégeait du soleil(elle était orientée plein sud).. »⁴¹¹

Il est à noter que le verbe « expliquer » revêt plusieurs significations et que l'explication peut être présentée de diverses manières. Il est donc normal que la parenthèse explicative se subdivise en plusieurs autres types. Nous citerons les plus pertinents :

⁴⁰⁹ *LG*, p. 286.

⁴¹⁰ Cette locution n'introduit pas toujours ce genre de parenthèse. Elle peut introduire une parenthèse « corrective » lorsqu'elle a le sens de « en fait », etc.

⁴¹¹ *L.T.*, p. 130.

a- la parenthèse indicative : nous appelons ainsi la parenthèse qui définit :

- le sujet d'un pronom personnel :

« [...] le brigadier enveloppé [...] se rendant compte à présent [...] qu'ils (les quatre cavaliers et les cinq chevaux) piétinaient sur place sans avancer tandis que défilaient à droite et à gauche des façades aux fenêtres sans carreaux [...] »⁴¹²

L'explication introduite par la parenthèse dans cet exemple n'apporte pas d'informations supplémentaires au lecteur, puisque la confusion entoure les quatre cavaliers qui ne sont pas nommés et qui n'ont pas une fonction dramatique à assumer au sein de l'intrigue.

- La chose dont on parle :

« [...] il n'était pas question de se risquer à approcher de l'immeuble arborant au-dessus de son portail le panonceau armorié, discrètement surveillé (l'immeuble) par plusieurs exemplaires en copies conformes [...] »⁴¹³

La parenthèse indicative dans ce passage est certes utile dans la phrase qui la contient pour éviter que la confusion ne s'installe entre l'immeuble et le panonceau. Seulement, l'immeuble, dont il est question, a besoin d'être déterminé. Le lecteur n'a que très peu d'informations sur ledit immeuble. Le non recours aux repères spatiaux est, comme nous l'avons signalé, est l'une des caractéristiques de l'écriture simonienne.

- Le référent d'un « déictique » :

« [...] et tout à coup pourtant il le vit (le parapet ennemi, très haut, lui parut-il, au-dessus d'eux, et noir sur noir [...], les barbelés : seulement le bataillon ne disposait en tout et pour tout que d'une paire de cisailles et comme de juste cela (le crissement métallique, le choc des mâchoires de la pince se refermant, le

⁴¹² LA, p. 291.

⁴¹³ LG, p. 273.

sifflement doux des fils détendus, libérés, fouettant l'air) fit encore un bruit épouvantable dans le silence [...] »⁴¹⁴

b- La parenthèse énumérative :

« [...] c'était une femme encore jeune, au-dessus de la quarantaine, à la silhouette épaisse dans ses vêtements dont le choix (les souliers noirs, le manteau noir, la toque noire bordée d'une mince liseré d'où pendait le crêpe) avait en dépit de sa modestie [...] »⁴¹⁵

Dans cet exemple, également, l'explication donnée par l'auteur n'est pas d'une grande pertinence. Il s'agit simplement d'une forme d'insistance sur un caractère déjà mentionné du personnage. Mais la parenthèse n'apporte pas d'informations que le lecteur ignore. C'est à ce niveau que la parenthèse devient un élément pléthorique et participe à la digression de texte simonien.

c-La parenthèse consécutive : la plupart du temps, elle est introduite par «de sorte que» :

« [...] certains (cavaliers) conduisant par la bride de cheval d'un cavalier tué ou disparu (de sorte que, l'escadron, la colonne des vivants se doublait d'une seconde colonne fantomatique pour ainsi dire, de montures aux selles vides d'où les étriers vides se balançaient mollement [...]) »⁴¹⁶

Le syntagme «de sorte que» n'introduit pas une explication rigoureusement arrêtée, mais introduit simplement une «impression»⁴¹⁷. Ce qui est présenté par l'auteur, n'est pas une «réalité» tangible, prouvée et concrète, mais une perception subjective. D'autres éléments de cette parenthèse le montrent, notamment le syntagme «pour ainsi dire» qui renforce l'impression et l'adjectif qualificatif «fantomatique» qui donne à l'impression un caractère fantasmagorique.

⁴¹⁴ LA, p. 288.

⁴¹⁵ LA, p. 13.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴¹⁷ C'est à ce niveau qu'apparaît l'influence des peintres impressionnistes sur Claude Simon. Conscient que la perception ne peut rendre compte de son être au monde d'une manière transparente, il présente uniquement les impressions que l'objet perçu provoque en lui au moment de l'écriture.

2.2. La parenthèse hypothétique : ce genre de parenthèse installe le doute et l'incertitude. Son utilisation constitue une mise en crise de l'omniscience. L'auteur, comme nous l'avons évoqué, a une conception moderne du roman. Pour lui, le texte romanesque ne s'articule pas autour d'une intrigue qui est le double de la réalité et qui s'appuie sur les lois de la causalité et de la vraisemblance. Au contraire, le roman est pour celui-ci « une grande glace dans laquelle se refléteraient à la fois tous les tournants, tous les angles, tous les événements, toutes les fleurs au bord du chemin, etc. »⁴¹⁸

Rappelons également que les romans de notre corpus sont des romans de la mémoire. En d'autres termes, dans chacun d'eux le sujet de la perception essaie de restituer à partir d'un certain nombre d'indices et d'éléments (souvenirs personnels, photographies, cartes postales, enquêtes, lettres et autres objets...) des «histoires» révolues.

L'élément introducteur le plus fréquemment utilisé dans ce sens est «peut-être» :

«Le brigadier enveloppé dans la tiédeur somnambulique de sa chope de cellophane se rendant compte à présent (peut-être avait-il dormi, fermé un moment les yeux sur cette chose brûlante et noire qui se rabattaient en même temps que ses paupières) qu'ils avançaient [...] entre une double paroi de façade [...] »⁴¹⁹

Le recours au modalisateur hypothétique «peut-être» montre que l'auteur ne parvient pas à se rappeler si le brigadier, qui faisait partie de son régiment pendant la seconde guerre mondiale, a fermé les yeux ou non alors qu'ils avançaient à la rencontre de l'ennemi.

L'auteur recourt également à l'adverbe « probablement » qui introduit une probabilité et met en doute la description présentée :

⁴¹⁸ Apeldoorn, J. et Grivel, CH., « Entretien avec Claude Simon » in *Ecriture de la religion. Ecriture du roman*, *Op. cit.*, p. 101.

⁴¹⁹ *LA*, pp. 290-291.

« [...] chacune des images [...] dans un encadrement de pierre (ou plus probablement de stuc) à l'imitation gothique, c'est-à-dire à quatre lobes, les couleurs criardes [...] »⁴²⁰

Il arrive aussi que la description soit présentée comme une simple supposition :

« Puis il se produisit comme une bousculade (un échange de coups même, sembla-t-il) dans le groupe sombre des photographies de presse qui attendait depuis une heure sous le soleil de juin [...] »⁴²¹

Le verbe d'état «sembler» utilisé dans cet exemple montre que l'auteur a beaucoup de peine à se remémorer des faits de son passé. Selon Dominique Willems et Claire Blanche-Benveniste, ce verbe «a la valeur de la «prise en charge par le locuteur d'une connaissance floue.» »⁴²² L'auteur n'est pas sûr que dans le groupe des photographes, il s'est produit un «échange de coups». Il s'agit d'une simple hypothèse.

Considérons l'extrait qui suit :

« [...] enveloppé d'un plaid et assis dans le fauteuil roulant poussé (avec impétuosité, me semblait-il : une joyeuse impétuosité mais peut-être lui prêtais-je une joie et une gaieté qui n'étaient pour moi que l'effet de cet air frais, le plaisir de ne plus me trouver en tête à tête avec l'espèce de coquet et terrifiant polichinelle ?...) [...] »⁴²³

Selon beaucoup de linguistes, notamment Willems, Blanche-Benveniste, Dostie, Schneider, etc. les verbes en «emploi faible» remplissent une «fonction pragmatique», qui «se situe sur le plan conversationnel.»⁴²⁴ De ce fait, leur principale fonction est, comme le note Schneider, «d'atténuer le contenu de l'énoncé» ou ce qu'il appelle «mitigation».⁴²⁵ Dans l'extrait en question, le verbe «semble» est en emploi faible, puisqu'il est accompagné du pronom «me» et suivi d'un verbe à l'indicatif.⁴²⁶ Il

⁴²⁰ JP, p.142.

⁴²¹ Ibid., p.157.

⁴²² Willems, Dominique et Blanche-Benveniste, Claire, « Verbes faibles et verbes à valeur épistémique en français parlé » in *Actes du XXVème Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Ed. Walter de Gruyter Berlin, New York, 2010, p.571.

⁴²³ LT, p. 57.

⁴²⁴ Dostie, G., *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs*, Paris-Bruxelles, De Boeck/ Duculot, 2004.

⁴²⁵ Schneider, *Reduced parenthetical Clauses as Mitigators*, Ed. John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia, 2007.

⁴²⁶ Voir caractéristiques du verbe faible in Willems, Dominique et Blanche-Benveniste, Claire, « Verbes faibles et verbes à valeur épistémique en français parlé » in *Actes du XXVème Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Op. cit., , p.570.

introduit une supposition qui n'est pas arrêtée. L'auteur, en effet, n'est pas sûr qu'il éprouvait une «impétuosité», lorsqu'il était admis à l'hôpital quand il était enfant et qu'on le menait faire des radios. Nous sommes en face de ce que Benveniste appelle, une «assertion mitigée.»⁴²⁷

Soulignons que la parenthèse hypothétique peut être subdivisée en plusieurs types dont essentiellement :

a- La parenthèse interrogative : l'interrogation peut être formulée sans le recours à aucun adverbe interrogatif :

« [...] [l'homme-babouin] s'efforçant de sourire. [...] agitant les mains en signe de conciliation, d'acquiescement, le babouin (le fou ?) marchant du même pas, son visage replet, indécis, douloureusement tendu, les lèvres épaisses remuants [...]»⁴²⁸

Si nous avons affaire à un narrateur de type balzacien, il n'aurait certainement pas posé pareille question. Ne fait-il pas dans son texte figure de «dieu caché» qui est omniprésent et omniscient ? Mais Claude Simon ne recourt pas à un narrateur qui est un *Deus ex machina*. Il rapporte dans ses textes des éléments qui sont restés collés à sa mémoire. À maintes reprises, il éprouve des difficultés quant à se remémorer avec précision ces faits. Dans l'exemple cité ci-dessus, il ne parvient pas à se rappeler si le personnage qui agitait «les mains» est l'«homme-babouin» ou le «fou».

b- La parenthèse alternative : elle peut être introduite :

- simplement par le coordonnant «ou» :

« [...] le chauffeur était toujours allongé dans la même position [...] la main déchirée [...] même pas essuyée, noire de sang

⁴²⁷ Willems, Dominique et Blanche-Benveniste, Claire, « Verbes faibles et verbes à valeur épistémique en français parlé » *Op. cit.*, p.256

⁴²⁸ *LG*, p. 153.

coagulé et le cuisinier (ou le sous-officier) criant « Maintenant on fout le camp. On se barre [...] »⁴²⁹

L'auteur rapporte un fait de la seconde guerre mondiale. Il y a pris part. Seulement sa mémoire est faillible. Il ne se rappelle pas qui a lancé le cri pour fuir. Il présente une première hypothèse sous une forme assertive, mais juste après un doute s'empare de lui. Il se rend compte que c'est peut-être le sous-officier et non le cuisinier qui a crié. Toujours est-il que la perception reste suspendue.

- Le coordonnant «ou» peut être surdéterminé par :

- une interrogation :

« Au-dessus des vitres couraient ces deux longs panneaux publicitaires [...] celui de gauche vantant les mérites du cirage (ou était-ce une marque de pâtes alimentaires ? — je ne sais plus) [...] »⁴³⁰

La forme interrogative qui surdétermine le coordonnant «ou» révèle que l'auteur ne parvient pas à restituer des faits de son passé. Ne pouvant trancher si les panneaux faisaient une publicité du cirage ou de pâtes alimentaires, il avoue son échec quant à donner une réminiscence fidèle à la réalité en ajoutant la phrase : « je ne sais plus ».

- plutôt même pas :

« [...] ils [les soldats] parcourent à pied [...] après quoi l'ordre vient, chuchoté de bouche en bouche (ou plutôt même pas : chaque cheval venant buter sur la croupe du précédent sans que, la fatigue étant telle, aucune ruade ne soit décochée [...]) »⁴³¹

Dans cet extrait, nous avons un cas de renonciation interprétative. L'auteur cherche à se rappeler qui a donné l'ordre pendant la seconde guerre mondiale qui a été

⁴²⁹ LA, p. 35.

⁴³⁰ LT, p.86.

⁴³¹ LA, p. 36.

à l'origine d'une grande débandade. Il avance une première hypothèse que l'ordre a été chuchoté de bouche à bouche. Puis, il se rend compte que cette hypothèse ne correspond pas à la réalité. Il fait mine de proposer une seconde hypothèse, mais chemin faisant, il renonce à le faire. Le syntagme «même pas» efface l'hypothèse précédente, mais montre que l'auteur a arrêté sa spéculation.

- du moins surdéterminé par le verbe «paraître» :

« L'autre occupant de la chambre [...] assis sur son lit, vêtu d'un pyjama [...] ne s'interrompant pas pour répondre à mon salut (ou du moins il me parut), continuant à peigner et lisser [...] »⁴³²

Le recours au verbe faible « paraître » s'explique par le fait qu'il introduit ce que Dominique Willems et Claire Blanche-Benveniste appellent après Émile Benveniste « une assertion mitigée. »⁴³³ Claude Simon est indécis quant à la réaction du vieillard malade à son salut lorsqu'il a été admis à l'hôpital.

- le modalisateur hypothétique «plutôt» :

« [...] une femme, à en croire l'abondante chevelure blonde répandue sur l'oreiller autour d'un visage (ou plutôt d'un masque, tant il était immobile, paraissait sans vie [...] »⁴³⁴

L'auteur a vu un visage, mais sa vue était encombrée. Il ne pouvait savoir à qui appartient ce visage. Il avance deux hypothèses à partir des indices qu'il a. La première hypothèse avancée est que le visage est celui d'une femme. Le recours au verbe faible «croire» montre l'effort interprétatif auquel se livre l'auteur et qui s'appuie sur l'indice «l'abondante chevelure». La seconde hypothèse est que le visage serait un masque. L'indice qui permet à l'auteur d'avancer cette hypothèse est l'immobilité du visage.

- le modalisateur hypothétique «peut-être», etc.

« Aucun nom (ou peut-être dans des idiomes des dialectes incompréhensibles aux consonances étranges [...] ou peut-être,

⁴³²LT, p.47.

⁴³³ Blanche-Benveniste, Claire et Willems, Dominique, «Un nouveau regard sur les verbes faibles» in *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 2007, 102/1, p.217.

⁴³⁴ LT, p. 26.

pour plus de sûreté en zinc)... aucun nom ne désignait les sommets ou plutôt l'entassement [...] »⁴³⁵

Le recours à l'alternative traduit une «incapacité» de trancher, une hésitation quant à choisir le terme «adéquat». C'est de cette manière que la «crédibilité» de l'auteur est mise en doute et que la représentation, telle que les classiques la conçoivent, est remise en question.

d- La parenthèse rectificatrice ou restrictive : dans ce cas, la parenthèse a pour fonction de modifier une (ou plusieurs) donnée(s) contenue(s) dans la phrase initiale. Les incessantes corrections, si fréquentes dans les quartes romans, font écho aux ratures qui figurent sur les registres de L.S.M.⁴³⁶ Elles réfléchissent aussi la pratique scripturale simonienne. En effet, l'auteur n'a pas cessé, dans ses interviews, d'affirmer qu'il travaille «en tâtonnant, en aveugle.»⁴³⁷ Même sur le plan macrostructural, le texte de Claude Simon est d'une manière générale le résultat d'une correction du texte qui lui précède. «Chaque fois, écrit ce dernier, on s'aperçoit qu'il y avait mieux à faire et que l'on a commis des erreurs.»⁴³⁸ Et Claude Simon de noter «Par exemple, grâce à celles commises dans *Les Corps conducteurs*, j'ai écrit *Triptyque*.»⁴³⁹ Le pré-texte peut contenir sous forme d'« embryon » le texte à venir. « À partir d'un passage d'*Histoire* (la version latine sur la bataille de Pharsale), note notre auteur, j'ai écrit un petit texte. Comme celui sur les cartes postales : un embryon. Peu à peu ça grossit. »⁴⁴⁰

Sur le plan microstructural, le sujet percevant se rend vite compte que la restitution des souvenirs ne correspond pas à la «réalité» vécue alors il se livre à une correction pensant qu'il va réussir dans la nouvelle tentative, mais il échoue et *ipso facto*, le lecteur se trouve face à une représentation «tremblée» (Roland Barthes).

⁴³⁵ JP, pp. 66-67.

⁴³⁶ Voir surtout le dernier chapitre des *Géorgiques*.

⁴³⁷ Voir DS, P. 31.

⁴³⁸ Simon, Claude, « Claude Simon, à la question » in *Claude Simon : analyse, théorie, Op. cit.*, p. 424.

⁴³⁹ *Ibid.*, p.424.

⁴⁴⁰ Voir Botharel, Francine et Thoraval, Jean, *Les Nouveaux romanciers*, Borda, Paris, 1976, p. 94.

La plupart du temps la correction est faite par :

- et peut-être pas :

« Plus tard, je devais me rappeler cela : l'un de ces bureaux vieillots comme ceux de notaires [...] (et peut-être pas un cabinet de notaire : une officine, quelque chose comme un transitaire ou un affréteur ou autre chose de ce genre), l'homme assis [...] »⁴⁴¹

Dans cet extrait, l'auteur ne parvient pas à déterminer la nature du bureau qu'il se remémore. Il donne une première détermination, à savoir que le bureau est semblable à celui d'un notaire. Il se rend compte que cette détermination est fautive, alors il fait une première correction. Le bureau ressemble à une «officine». Il se rend encore une fois compte que cela ne correspond pas aux faits advenus. Il rectifie une seconde fois. Le bureau est comparé à «quelque chose». Il cherche à déterminer ce comparant flou et se livre à trois corrections : la première est introduite par l'outil de comparaison «comme» et les deux autres par «ou».

- ou peut-être surdéterminé par une interrogation :

« Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique qu'un vaste réseau de lumières [...] Mailles d'un filet tendu sur les ténèbres [...] À peine parfois quelques rares zones noires (ou peut-être un nuage voilant ?). »⁴⁴²

- pas :

« [L'avion] volant si bas qu'ils [les cavaliers) pouvaient voir la croix noire et blanche peinte sur son fuselage, peint lui-même d'un gris neutre (pas légèrement teinté, ocre ou olivâtre, comme d'autres matériels ou bâtiments militaires : rien que le mélange de noir et de blanc : gris, fer, funèbre) paresseux, indolent (pas insolent indolent [...]»⁴⁴³

⁴⁴¹ *JP*, p.111.

⁴⁴² *Ibid.*, p.154.

⁴⁴³ *LA*, p. 30.

- même pas :

« [...] le mari de ma tante nous amena en auto avec elle jusque à un hameau [...] quelques maisons plus ou moins délabrées (même pas, comme on peut encore en voir en haute montagne faites de pierres sèches et couvertes de lloses : sommaires, enduites d'un sordide crépi [...]) »⁴⁴⁴

- sinon même :

« [...] les deux vieillards [...] formant sous la lumière crue-ou plutôt cruelle — de la suspension qui creusait leurs masques flétris (sinon même, chez notre grand-mère, ravagé) un couple quelque peu hallucinant [...] »⁴⁴⁵

2.3. La parenthèse métadiscursive : nous appelons ainsi toute parenthèse contenant un métadiscours ou une métacommunication. En effet, à plusieurs reprises, l'auteur émet des réflexions sur le discours utilisé ou fait un commentaire sur la langue comme moyen de communication. Claude Simon a toujours insisté sur l'impossibilité de la langue quant à dire le monde. Pour lui, le rapport qui s'établit entre les «mots» et les «choses» n'est pas un rapport d'équivalence ou de répétition. La perception simonienne ne parvient guère à rapporter une image exacte, arrêtée et fixe de la Réalité. La parenthèse métadiscursive à laquelle l'auteur a recours révèle, d'une manière générale, cette assise de sa conception de la perception. Considérons l'extrait qui suit :

« [...] les crânes précocement chauves de sédentaires [...] se hâtant maintenant en se dandinant, comme une troupe de canards dans le sillage d'un échassier, choisis (ou fallait-il dire : sélectionnés — si tant est qu'il (le général) les eût choisis, qu'il ne les eût pas (comment dire ?) simplement enregistrés [...] »⁴⁴⁶

La remarque «fallait-il dire» ainsi que la question «comment dire» se rapportent au métadiscours de l'auteur, qui se rend compte que les mots utilisés ne sont pas fiables quant à décrire ce qu'il a vu. Son souvenir est ,de ce fait, rendu imprécis et flou.

⁴⁴⁴ *LT*, p. 84.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.78.

⁴⁴⁶ *LG*, p. 127.

Considérons à présent ces extraits :

« [...] Ou peut-être (je ne me rappelle plus exactement) était-ce l'officier qui était touché par un éclat de ces obus entourés de flammes rouges et jaunes [...] »⁴⁴⁷

« [...] Peut-être était-ce l'effet de cette fièvre qui semblait interposer entre le monde extérieur et moi comme une sorte d'écran (affectant dans la même mesure mes facultés visuelles) [...] tout me sembla subitement inondé de lumière (impression seulement due peut-être au soulagement de me trouver enfin seul [...]) [...] »⁴⁴⁸

Dans le premier extrait, l'auteur avoue, sans ambages, son incapacité quant à se remémorer exactement qui était atteint par l'éclat de l'obus. Dans le deuxième passage, il s'interroge sur la faillibilité de sa perception. Il se livre à une analyse de sa situation. Il en découle qu'il est conscient que la perception est fragile puisque plusieurs facteurs peuvent faire écran. Dans la première parenthèse, il avance que la fièvre qu'il avait, suite à l'infection pour laquelle il a été hospitalisé, a affecté ses «facultés visuelles». Dans la seconde, il cherche à expliquer la raison pour laquelle il a eu l'impression que la chambre se trouvait «subitement inondée de lumière.» Il pense que cette impression est liée au soulagement qu'il a éprouvé en se retrouvant seul dans la chambre.

2. 4. La parenthèse-tableau :

Pour Gérard Roubichou les parenthèses-tableaux introduisent un ensemble d'évocations complètes [...] qui ont pour but de créer des équivalents de «visions» qui naissent au contact de ce qui est noté. »⁴⁴⁹ À y regarder de près, nous constatons que cette définition s'applique aussi bien à des

⁴⁴⁷ *JP*, p. 141.

⁴⁴⁸ *LT*, p. 53.

⁴⁴⁹ Roubichou, Gérard, *Lectures de L'Herbe de Claude Simon*, *Op. cit.*, p. 193.

fragments narratifs que descriptifs puisque les «visions» dont parle Gérard Roubichou peuvent relever de l'un ou de l'autre ordre.

Comme l'essentiel de notre sujet est l'étude de la description, qu'il nous soit loisible d'apporter une légère précision à cette définition. Nous appellerons les parenthèses contenant une «vision» fondée sur un mode narratif des parenthèses «enclaves»⁴⁵⁰ et celles insérant une «vision» construite sur un mode descriptif des parenthèses-tableaux.

Avec ce deuxième type de parenthèse, il ne s'agit pas simplement d'énumérer des détails relatifs à un quelconque aspect de la chose évoquée mais aussi de présenter et de faire connaître⁴⁵¹ :

« [...] rien donc n'assure que lorsqu'ils arrivèrent sur les lieux les combattants ennemis (c'étaient des hommes eux aussi exténués, sales, couverts de poussière ou de boue, qui depuis trois semaines n'avaient cessé de marcher et se battre sans connaître de repos, les yeux bordés de rouge par le manque de sommeil, les paupières brûlantes et les pieds en sang dans leurs courtes bottes) le trouvèrent bien ainsi [...]»⁴⁵²

Dans cet extrait qui se rapporte à la mort du père du cavalier des années quarante, la description, contenue dans la parenthèse, est simplement une «vision» dans la mesure où l'auteur était en bas âge lorsque son père a été tué sur le front. La description, qu'il fait des soldats qui ont découvert son cadavre, est simplement « imaginée » à partir des récits qu'on lui a fait à ce propos :

« [...] de sorte que la fumée [...] permit à ses [Rommel] fusiliers [...] de s'établir sur l'autre berge (se figurer l'action : il fait un temps magnifique, la vallée profondément encaissée d'abord dans l'ombre, plus tard les scintillements de l'eau dans

⁴⁵⁰ Nous empruntons ce terme à Claude Brémont qui l'utilise dans son article « La Logique des possibles narratifs » in *L'Analyse structurale du récit*, *Op. cit.*, p. 67.

⁴⁵¹ Il s'agit bien entendu de l'une des fonctions que remplit la description dans le texte classique. Pour plus de précisions à ce niveau, voir Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, *Op. cit.*, pp. 61-65.

⁴⁵² *LA*, pp. 326-327.

le soleil, les morts, le flanc boisé de la vallée tenu par les Français [...] »⁴⁵³

Dans cet exemple, l'auteur se sert d'un stimulant pour décrire une scène de guerre. Il s'agit des Carnets d'Erwin Rommel. Soudain l'auteur abandonne l'intertexte, pour donner libre cours à son imagination. Le verbe « se figurer » est ce qui montre que le texte s'écrit à partir de l'intertexte. C'est de cette manière que le lecteur se trouve face à une description-tableau d'une scène tragique dans laquelle se trouvent décrits des cadavres, des explosions, etc.

2.5. La parenthèse comparative : c'est la parenthèse qui englobe une (ou plusieurs) subordonnée(s) comparative(s) généralement introduite(s) par comme.

Soulignons que si selon Pierre Fontanier, la comparaison est une « figure de style par rapprochement », puisqu'elle sert à établir un rapprochement entre deux termes (le comparé et le comparant), à partir d'un élément qui leur est commun⁴⁵⁴. La fonction de la comparaison, chez Claude Simon, est autre. Pour lui, la comparaison ne met pas l'accent sur ce qui est, mais ce qui pourrait (ou aurait pu) être. Michel Deguy note à ce propos que comparer, c'est «tenir le être-et-n'être-pas dans le « être comme ».»⁴⁵⁵

« Monument en grès rose du pays et aussi haut qu'une maison [...] et où sur un fond de marbre noir (comme une page de deuil encadrée d'un matériau précieux) s'allongeaient les interminables colonnes de noms dorés à la feuille des morts [...] »⁴⁵⁶

Dans cet extrait, la parenthèse contient une comparaison introduite par le comparant «comme». Mais, elle ne sert pas à rapprocher deux choses : ici «les colonnes de noms dorés» et «une page de deuil » à partir d'un élément qu'ils se partagent. L'auteur a, sans doute, voulu nous dire que «les colonnes de noms dorés» sur le monument du marbre pourraient être «une page de deuil ».

⁴⁵³ JP, p.87.

⁴⁵⁴ Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Op. cit.

⁴⁵⁵ Deguy, Michel « Et tout ce qui lui ressemble... » in *La Métaphore, entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999. p. 27.

⁴⁵⁶ LT, p.35.

Notons que la fonction de la comparaison peut se trouver parasitée lorsque l'auteur surdétermine le comparant « comme » d'un modalisateur qui installe le flou, l'imprécision et l'indétermination, notamment «une sorte de» ou «quelque» :

«[...] et alors se tenant là, debout dans l'avare lumière, encore entouré de froid (comme une sorte de chappe d'ogive lui-même ogival dans son vaste manteau plissé, ou plutôt médiéval, le visage invisible sous la visière de son casque, engoncé dans ses buffleteries glacées, le drap glacé, semblable à lui seul à quelque forteresse, quelque machine de guerre ou quelque animal à carapace, une tortue un obus posé verticalement, gourd, raide, avec, comme une sorte d'attribut phallique (comme ces coquilles que portent les boxeurs [...]) »⁴⁵⁷

L'imprécision est, sans conteste, le maître mot pour qualifier les comparaisons dans cet exemple. La première comparaison est rendue opaque par l'utilisation d'«une sorte de». Sans compter que les mots «chappe» et «ogive» ne permettent pas au lecteur de saisir le sens de l'analogie que normalement la comparaison établit entre le comparant et le comparé.

La deuxième comparaison introduite par «semblable à», elle aussi, ne parvient pas à donner une image transparente au lecteur. Le recours, d'une part au terme «quelque» et d'autre part à l'énumération «forteresse, machine de guerre, animal à carapace, une tortue et un obus» instaure un halo d'imprécision autour de la comparaison.

Soulignons que, chez Claude Simon, la subordonnée comparative est la plupart du temps introduite par le comparatif «comme» surdéterminé par le modalisateur hypothétique «si» :

« [...] tandis que la veuve le payait comptait l'un après l'autre les billets crasseux, d'une matière pelucheuse (comme si eux-mêmes étaient atteints, contaminés par cette espèce de lèpre qui semblait avoir lentement rongé la région toute entière [...]) »⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ LG, p. 135.

⁴⁵⁸ LA, p. 12.

La locution conjonctive «comme si» empêche l'auteur de donner une explication précise de la chose décrite. Elle montre un effort interprétatif de la part de l'auteur qui est d'une grande subjectivité.

Nous pouvons inférer que dans *Les Géorgiques L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* la parenthèse, de par sa fréquence exceptionnelle - on la retrouve à chaque détour du texte -, de par sa complexité et de par sa longueur qui peut dépasser une page, provoque d'incessantes interruptions du récit. Le lecteur non averti fait figure d'un étranger perdu dans les dédales d'un espace textuel qui lui est totalement inconnu et qui épouse une forme labyrinthique.

77. 3. Le détail :

«Le détail» a suscité depuis des siècles de longues discussions. Rejeté par certains ,parce qu'il est jugé inutile, il est prôné par d'autres car il est considéré comme indispensable pour l'installation d'un «effet de réel», mais à condition qu'il soit soumis et légitimé par le genre.

D'une manière grossière, nous avons au moins quatre points de vue correspondant à des pratiques différentes :

a— La pratique romantique :

Les détails utilisés dans les textes des romantiques dépendent des «états d'âmes» des descripteurs. Ils ne sont tributaires d'aucune «loi d'ensemble». Leur présence et leur agencement sont dictés par les sentiments (euphoriques ou dysphoriques) éprouvés par les descripteurs. Les fragments descriptifs servent, en effet, de médiation entre le personnage et ses sentiments.

Le type descriptif privilégié par les tenants de cette école est incontestablement la description de paysages⁴⁵⁹. Chez les romantiques, en effet, le paysage se présente comme le reflet de l'état d'âme du personnage. Il n'est pas rare qu'un paysage soit décrit plusieurs fois dans le texte avec des tonalités différentes. On comprend que la métaphore soit la figure de style obsédante dans les œuvres romantiques.⁴⁶⁰

b— La pratique réaliste-naturaliste :

Dans ce genre de texte, le détail se trouve assujéti à la loi de l'ensemble. La description constitue alors une ouverture sur le personnage et un double de

l'action⁴⁶¹. Il est à noter que cette pratique s'est imposée en France essentiellement par Honoré de Balzac et Emile Zola. Ces deux romanciers, rompant avec une tradition littéraire qui a longtemps délégé au morceau descriptif une simple fonction ornementale, multiplient à l'intérieur de leurs textes des descriptions minutieuses dont la présence est justifiée par l'effet qu'exerce le milieu sur le personnage.

⁴⁵⁹ Nous pensons plus particulièrement au Lac d'Alphonse de Lamartine.

⁴⁶⁰ Voir à cet effet l'ouvrage de Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1977.

⁴⁶¹ Ce qui correspond aux deux fonctions répertoriées par Philippe Hamon, en l'occurrence la fonction «expositive» et la fonction « explicative ». Pour plus de détails, voir son ouvrage *La Description littéraire, Op. cit.*, p. 11.

En effet, pour eux, décrire un espace, c'est moins procéder à un inventaire qu'à chercher à définir les traits de caractère d'un personnage qui a modelé à son image l'espace dans lequel il se meut. Balzac, note dans ce sens, à propos de Mme Vauquer : « toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne. »⁴⁶²

c-La pratique du « réalisme subjectif » :

Dans ce cas, le détail n'est utile que s'il participe à la création d'un « effet de réel ». Les praticiens du «réalisme subjectif» (en l'occurrence Flaubert et Goncourt) ont eu recours au détail pour «faire croire». Ils ne nous décrivent du réel que ce que leurs personnages peuvent voir.

Ainsi, dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, quand la Madeleine cachait-elle à Frédéric Moreau les incidents qui avaient eu lieu dans le boulevard des Capucines, le lecteur n'a appris que peu de choses. De même, lorsque ce même personnage s'est retiré dans la forêt de Fontainebleau en compagnie de Rosanette Bron, le lecteur a été complètement tenu à l'écart de la Révolution qui ensanglantait Paris⁴⁶³.

c- La pratique moderne :

Dans leur exploration assidue des différentes possibilités que peut offrir le langage, les auteurs modernes recourent à «une émeute de détails»⁴⁶⁴. Chez les Nouveaux romanciers et par souci d'exhibition du matériau langagier, le détail a retrouvé une grande autonomie. Ceux-ci, en effet, s'acharnent dans leurs descriptions à explorer et à énumérer les multiples aspects de l'objet. Claude Simon écrit dans ce sens : « je commence à écrire en tirant un bout de ficelle et puis il se produit cette chose qui est, [...] l'image mentale, le souvenir appelle un mot, ce mot lui-même suscite des images. »⁴⁶⁵ Et note écrivain de constater : « je crois que l'intéressant, c'est d'examiner ces possibilités, les offres que vous apporte la langue et

⁴⁶² Balzac, Honoré (de), *Le Père Goriot*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 30.

⁴⁶³ Voir dans ce sens le premier chapitre de la troisième partie du roman. Pour références complètes, voir Bibliographie.

⁴⁶⁴ Charles Baudelaire cité par voir son ouvrage Philippe Hamon in *La Description littéraire, Op. cit.*, p. 7.

⁴⁶⁵ Simon, Claude, *Apostrophes* du vendredi 23 septembre 1981.

de dire « tiens ça, c'est intéressant. »⁴⁶⁶

Dans leurs textes, en effet, la description gicle d'un détail puis commence à s'irradier d'une façon syncrétique, en des lignes et des plans multiples et dans plusieurs directions.

Il est à noter aussi que pour eux, il n'y a pas d'objets subalternes car la description porte tout au premier plan. Par conséquent, tous les objets jouissent du même intérêt et c'est de cette manière que le principe de la hiérarchisation est sapé. Mais cela ne veut point dire que le détail est une surcharge gratuite ou excroissance indésirable de l'écriture. Il est lui aussi une pratique signifiante. Sa signifiante découle du fait qu'il jouit d'une part d'indépendance dans la description et entretient en même temps des relations avec d'autres objets dispersés le long du récit. Ces relations peuvent aller d'une simple analogie de couleur, de forme ou de matière à d'autres niveaux plus complexes (mise en abyme, par exemple).

Soulignons que chaque praticien de l'œuvre moderne constitue à lui seul un cas à part. Le traitement du détail, en effet, varie d'un auteur à un autre. Qu'en est-il de Claude Simon ?

Quand nous lisons *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, nous sommes frappés par le caractère dominant de la description. À dire vrai, sur le plan de l'action, il ne se passe presque rien dans les textes cités. Dans chacun d'entre eux, nous nous trouvons face à une instance perceptive qui cherche à restituer quelques «réalités» d'un passé proche ou lointain. Les «noyaux» narratifs se trouvent, par conséquent, éparpillés. Ils sont réduits à de simples interstices séparant des blocs descriptifs d'ampleur et d'étendue variables.

Il va sans dire que le détail joue un rôle important dans l'expansion de la description. Vu la longueur de la phrase simonienne, nous nous contenterons de reproduire nos exemples en ayant recours à la «superstructure descriptive» que

⁴⁶⁶ *Ibid.*

proposent Jean-Michel Adam et André Petit-Jean dans leur ouvrage *Le Texte descriptif*.⁴⁶⁷

Soulignons que Jean Ricardou est, sans doute, le premier théoricien à avoir consacré plusieurs études à la description dans le roman moderne d'une façon générale et le Nouveau roman d'une manière particulière⁴⁶⁸. Pour ce théoricien, la description, d'une manière générale, définit quatre ordres :

- 1- La situation : elle définit le rapport de l'objet principal avec les objets du même ensemble. Si ces objets sont lointains, ils sont dits « hyper-objets » et s'ils sont proches ils sont dits « para-objets ».
- 2- La qualification : c'est l'ensemble des qualificatifs qui déterminent la nature, la forme et les caractéristiques de l'objet.
- 3- La composition : cet ordre définit les liens de l'objet principal avec ses éléments internes ou « hypo-objets ».
- 4- La comparaison : elle définit le rapport de l'objet principal ou de ses « hypo-objets » avec d'autres objets extérieurs ou « méta-objets ».

Cependant l'arbre descriptif, que Jean Ricardou propose, ne met pas l'accent sur toutes les opérations qui fondent la séquence descriptive, c'est pour cela que nous préférons recourir à celui plus détaillé élaboré par Jean-Michel Adam et André Petit Jean.

Avant de le reproduire, une définition des mots clés s'impose. Ces deux linguistes distinguent deux types d'activités qui, selon eux, constituent l'essence de la description :

a- Les micro-opérations descriptives :

⁴⁶⁷ Adam, Jean-Michel et Petit-Jean, André, *Le Texte descriptif*, Op. cit.p.133.

⁴⁶⁸ Voir, entre autres, son livre *Nouveaux problèmes du roman* déjà cité.

Ce sont les opérations qui affectent une expansion du «thème-titre»⁴⁶⁹ ou sous-thème. Elles sont au nombre de deux :

1- *L'ancrage* : cette opération consiste à poser le «thème-titre» au début de la description. Cela a pour effet de faciliter sa compréhension.

2- *L'affectation* : à l'opposé de l'ancrage, cette opération consiste à produire des effets de sens tels que l'incertitude ou l'étrangeté en gardant le «thème-titre» pour la fin de la séquence descriptive.

b- Les macro-opérations descriptives :

À l'encontre des micro-opérations qui portent sur la structure logico-sémantique d'un sous-thème, les macro-opérations, quant à elles, affectent essentiellement la super-structure descriptive, c'est-à-dire celles correspondant aux différentes activités qui sont en relation directe avec le thème-titre et qui sont censées produire de multiples déclinaisons de la séquence descriptive. Elles sont au nombre de trois :

1- *L'assimilation* : selon Daniel Apothéloz, cette activité consiste à «rapprocher les faisceaux d'aspects de deux objets *a priori* étrangers l'un à l'autre»⁴⁷⁰. Comme ce rapprochement se fait par le biais de la comparaison et de la métaphore, cette opération est dite assimilation.

2- *L'aspectualisation* : cette opération consiste à montrer l'objet décrit sous certains de ses aspects. Jean-Michel Adam et André Petit-Jean limitent le champ d'activité de l'aspectualisation au développement d'une part des parties du thème-titre. Ce qui donne lieu à des propositions synecdochiques, et d'autre part, de ses propriétés ou qualités sélectionnées (couleurs, formes, tailles, dimensions, etc.). Ces propriétés peuvent être exprimées soit par le recours à des procédés quantitatifs soit par l'utilisation de prédicats fonctionnels.

3- *La thématization* : «Tout aspect est susceptible, note Daniel Apothéloz,

⁴⁶⁹ Apothéloz, Daniel, «Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial», *Degrés*, n° 35-36, Bruxelles, 1983, p. 8.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

d'être thématisé.»⁴⁷¹ En d'autres termes, il peut facilement faire l'objet d'une description détaillée et donc devenir un thème.

Notons enfin que Jean-Michel Adam et André Petit-Jean appellent «mise en relation» l'opération qui engendre soit des assimilations (comparaisons, métaphores ou tout simplement une reformulation), soit une mise en situation, c'est-à-dire une expansion que ce soit d'ordre métonymique, d'ordre spatial ou d'ordre temporel.

Exemple des Géorgiques :

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 11.

Exemple de L'Acacia :

Exemple du Jardin des plantes :

Exemple du Tramway :

D'après ces schémas, nous pouvons faire les constatations suivantes :

a- Les exemples objets de ces schémas, par l'aspectualisation qui permet la décomposition de l'objet en parties, sous-parties, en qualités-propriétés, mettent en

lumière le foisonnement de toutes sortes de détails dans la description simonienne (qualités, attitudes, mouvements, couleurs, matières, parties).

La mise en relation, qui met l'accent sur les rapports qui relient l'objet de la description à d'autres objets ou images avec l'utilisation de la comparaison, des métaphores ou des reformulations, est utilisée excessivement par Claude Simon. Cette mise en relation permet l'expansion de la description en images convoquées par les liens de l'assimilation.

b- Aucun point n'est privilégié. Tout est porté au même plan.⁴⁷² Pour Claude Simon et à l'encontre de Francis Ponge, il n'y a pas d'objet dit insignifiant⁴⁷³. Tous les objets jouissent du même intérêt, ils font tous partie de l'«ordre» du descriptif. C'est par la thématization que notre écrivain opère des bifurcations et des digressions descriptives en donnant au détail le droit à l'aspectualisation et à la mise en relation, ce qui met en relief la générescence de la description et lui donne cette ampleur qui fait la spécificité de l'écriture simonienne.

c- Chaque précision apportée et chaque nouvel élément évoqué constituent un point de départ vers une autre description. C'est le cas du «camée» dans le premier exemple et du «sang, « des yeux »et des « moustaches »dans le deuxième exemple, de « l'un des timbres », « la tête du Sphinx »et du « second timbre »du troisième exemple et enfin des « deux longs panneaux publicitaires », du nom « SUZE »dans le dernier exemple.

d- L'invasion des détails ne crée pas de cohérence⁴⁷⁴ entre un tout et des parties. La description simonienne n'est ni centripète ni centrifuge comme c'est le cas, par

⁴⁷² L'influence de Dürer sur Claude Simon apparaît ici avec évidence. L'un et l'autre ne reconnaissent au détail aucune hiérarchisation que ce soit d'ordre intellectuel ou moral.

⁴⁷³ Dans le poème qui ouvre ses *Pièces* intitulé « *L'Insignifiant* » il dit qu'il « aime mieux [...] qu'une page blanche un écrit quand il passe pour insignifiant. » Pour références complètes, voir Bibliographie.

⁴⁷⁴ Au sens que lui donnent les classiques. Parce que les modernes créent une cohérence, mais elle a d'autres caractéristiques. Elle est un ordre dans le désordre ; elle est une harmonie mais qui se réalise avec des éléments disharmonieux.

exemple, dans *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Notons aussi que les détails ne subissent aucune «loi d'ensemble»⁴⁷⁵. Ce que nous avons, c'est un glissement ou comme le dit Ricardou «une tentation permanente», qui pousse l'écrivain à «toujours descendre jusqu'aux microscopies.»⁴⁷⁶ Il en résulte la présence d'une sorte de «mosaïque » formée d'éléments hétéroclites.

e- Le recours presque exclusif à la phrase complexe. Il existe, dans les descriptions de Claude Simon, peu de propositions indépendantes. Il a une nette prédilection pour les propositions subordonnées. Il arrive même qu'une seule proposition principale ait plusieurs propositions subordonnées. Considérons cet extrait de l'*Acacia* :

« C'était un homme d'assez grande taille, robuste, aux traits réguliers, à la moustache relevée en crocs, à la barbe carrée et dont les yeux pâles, couleur de faïence grands ouverts dans le paisible visage ensanglanté fixaient au-dessus d'eux les feuillages déchiquetés par les balles dans lesquels jouait le soleil de l'après-midi d'été. [...] »¹⁶³

f- La description est parasitée également par des détails figurant dans des fragments narratifs. C'est une pratique courante dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*. Un objet peut faire déclencher une réminiscence ou engendrer une «histoire», etc. c'est le cas du camée dans le premier exemple.

g-l'utilisation avec une fréquence paroxystique des comparaisons. Les comparaisons, en effet, de par leur richesse et leur complexité, ralentissent en permanence le récit. Elles constituent des éléments parasites ou ce que Roland Barthes appelle « catalyses »⁴⁷⁷ :

« [...] le visage desséché barré par cette espèce une sorte de personnage maléfique dont la présence à côté de la vieille femme [...] était confusément perçue par eux comme une offense, quelque sacrilège, comme

⁴⁷⁵ Comme c'est le cas dans, entre autres, les romans de Balzac et de Zola.

⁴⁷⁶ Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman*, *Op. cit.*, p. 125.

¹⁶³ *L.A.*p.61.

⁴⁷⁷ Barthes, Roland, *L'Analyse structurale du récit*, *Op. cit.*p.23.

si la vieille dame s'infligeait a elle-même on ne savait quelle pénitence [...] »⁴⁷⁸

Nous pouvons schématiser ces comparaisons de la manière suivante :

Comparé	Comparant	outil
a- le visage du nain	1- apparition macabre 2- ces têtes d'indiens	- Comme - Comme
b- le nain	personnage une sorte de maléfique	Une sorte de
c- la présence à côté de la vieille femme	1- une offense 2- quelque sacrilège	- comme - elliptique

Il ressort de ce schéma que Claude recourt aux deux types de comparaison établis par Jean Ricardou, notamment :

1- la comparaison «simple»⁴⁷⁹ dans la mesure où à chaque comparé correspond un seul comparant. C'est le cas de la comparaison b : «le nain» (c'est l'un des invités de la grand-mère, mais il ne porte pas de nom dans le texte) est comparé à «une sorte de personnage maléfique.»

2- la comparaison «complexe»⁴⁸⁰ puisque le comparé fait appel à deux comparants. C'est le cas de la première et de la dernière comparaison. En effet, le visage du «nain» est assimilé à deux choses : «une apparition macabre» et «ces têtes

⁴⁷⁸ LG, pp. 181-182.

⁴⁷⁹ Ricardou, Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Op. cit., p. 215.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 217.

d'indiens». La présence de ce personnage près de la grand-mère est assimilée à «une offense» et à «quelque sacrilège».

Observons maintenant cet exemple tiré de *L'Acacia* :

« [...] le vent qui continuait à faire claquer les drapeaux agitait par saccades [...] un petit arbre isolé, poussé là sans raison à peine plus haut qu'un homme, comme on en voit dans les pépinières ou bordant les terrains vagues, dépouillé par l'automne, terminé par une maigre fourche, l'homme dessiné d'un trait de plume tremblote, pareil à une lézarde, une fissure dans le ciel pluvieux [...] »⁴⁸¹

Examinons le tableau suivant :

Comparé	comparant	Outil de la comparaison
Un petit arbre	1- un homme	- plus que
	2- on en voit dans pépinières	- comme
	3- bordant les vagues	-Elliptique
	4- dessiné d'un trait	- comme
	5- une lézarde	- pareil à
	6- une fissure	- elliptique

Cet exemple est amplement suffisant pour nous montrer l'usage paroxystique que fait Claude Simon de la comparaison.⁴⁸² Pour un seul comparé qui est l'arbre, nous avons énuméré six comparants, notamment «un homme», «on en voit dans

⁴⁸¹ *LA*, p.58.

⁴⁸² Chose que nous ne retrouvons chez aucun autre Nouveau romancier, mais qui existe dans les romans de Rachid Boudjedra, par exemple.

pépinières », «bordant les vagues », «dessiné d'un trait », «une lézarde» et «une fissure». De même l'auteur a eu recours à quatre outils pour établir ces comparaisons, en l'occurrence «plus que», «comme», «comme» et «pareil à». Les deux autres outils sont elliptiques.

h- l'utilisation des corrections : le descripteur simonien corrige en permanence ses descriptions. Il peine à trouver les mots qu'il pense être « adéquats ». D'ailleurs, dans ses entretiens, Claude Simon s'est toujours plaint de l'inadéquation des mots quant à représenter les choses.

I- L'emploi massif des impressions : ce que décrit Claude Simon en général c'est l'impression que sa mémoire retient à propos de la chose décrite et non des faits et des objets. Or, il ne parvient pas à les appréhender. Il recourt, par conséquent, à des formulations approximatives. De fil en aiguille, il se trouve obligé de décrire de nouveaux détails.

J - Le recours à la libre déraison : le lecteur non averti aurait sans doute, en lisant les descriptions simoniennes, l'impression que celles-ci n'obéissent à aucun ordre et qu'il s'agit d'un saut du coq-à-l'âne. Claude Simon qui s'insurge contre l'écriture traditionnelle préfère recourir à la libre déraison comme nouvelle logique pour structurer et organiser ses descriptions. Des fois, la libre déraison se justifie par des parentés sémiques, morphophonologiques, etc. D'autres fois, elle se justifie par le travail de la mémoire qui permet d'associer des faits éloignés les uns des autres.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la présente partie, nous avons tenté de mettre en relief un aspect, à notre sens primordial du nouvel ordre descriptif qu'instaure Claude Simon dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le jardin des plantes* et *Le Tramway*, en l'occurrence sa

prolifération excessive.

Dans le premier chapitre, nous avons mis l'accent sur le rôle producteur d'un certain nombre d'éléments dont se nourrit la description simonienne. Il faut souligner à ce niveau que tous les éléments, dans l'œuvre de Claude Simon, sont dotés d'un grand pouvoir générateur. Les éléments générateurs, fort abondants dans notre corpus et qui font bifurquer la description vers de nouveaux sentiers, que nous avons retenus sont la répétition, la synonymie, la polysémie, la paronymie, l'antonymie, la parenté lexicologique, la parenté morphophonologique, les chiffres, les couleurs et la comparaison.

Notre deuxième chapitre s'est axé sur l'étude du rôle digressif de la parenthèse dans l'œuvre de Claude Simon. Nous avons analysé les types de parenthèses qui ont un impact important sur la description, notamment la parenthèse explicative, la parenthèse hypothétique, la parenthèse métadiscursive, la parenthèse-tableau et la parenthèse comparative. La profusion-foisonnante de ces parenthèses dans la description de Claude Simon affiche clairement qu'elle est pour lui un principe d'écriture. Elle ouvre à la phrase initiale, qu'elle domine, de nouvelles directions et lance le roman sur des perspectives que l'auteur ne prévoit guère lorsqu'il se met à écrire. Il ressort de ceci qu'au lieu de servir la narration, la description la produit et l'encadre.

Dans le troisième chapitre, nous avons abordé un autre élément qui participe à la prolifération de la description de Claude Simon, à savoir le détail. À travers quatre descriptions extraites des textes de notre corpus, nous avons relevé que notre auteur s'applique dans ses descriptions à explorer et à énumérer d'innombrables aspects de

l'objet décrit. Pour lui, il n'y a pas d'objets subalternes ou insignifiants. Ses descriptions portent tous les éléments gravitant autour de l'objet décrit au premier plan. Il s'ensuit que dans ses descriptions, tous les objets jouissent du même intérêt. Le

détail n'apparaît donc pas dans ses textes comme une surcharge gratuite ou une excroissance indésirable qui gênerait l'écriture. L'invasion des détails ne crée pas de cohérence entre un tout et des parties. Il ressort de cette étude que le détail est lui aussi une pratique généressante et un principe d'écriture.

Au terme de cette étude sur la digression de la description dans l'œuvre de Claude Simon, nous pouvons arguer que le roman de ce dernier se présente réellement comme un espace où opère un nouvel ordre descriptif. Dans ce nouvel ordre, la séquence descriptive ne se présente plus comme un fragment dont les grandes lignes sont clairement définies et qui, de ce fait, sont facilement assimilables, mais se présente sous une forme complexe.

La nouveauté de la description telle qu'elle est pratiquée par Claude Simon apparaît au moins à travers les aspects suivants :

- La description simonienne crée une extension du temps : les multiples ramifications de la description simonienne mettent en crise le récit provoquant ainsi une extension frappante du temps. Le schéma suivant que nous empruntons à Jean Ricardou souligne avec évidence cet état de fait :⁴⁸³

Description

N

F.

»

Vitesse d

Nous pouvons même dire que ce schéma, qui inscrit une lenteur au niveau de l'action par le recours aux vecteurs à convergence descendante, convient parfaitement

⁴⁸³ Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Op.Cit.p.465

à la quasi-totalité des descriptions simoniennes. Il souligne le caractère discontinu d'une séquence descriptive qui progresse par digression.

Il fait apparaître, par ailleurs, le pouvoir créateur des mots, des chiffres et des couleurs, entre autres. Ces éléments, tout en faisant enliser le récit, le relancent sans cesse vers des horizons nouveaux. Pour se retrouver dans les dédales de ce labyrinthe, le lecteur se trouve obligé de faire d'incessants retours en arrière. Il se trouve donc appelé à faire une lecture «active». ⁴⁸⁴

- La description simonienne remplit de nouvelles fonctions : dans le régime classique-lisible, la description remplit un certain nombre de fonctions dans le texte littéraire, notamment, une fonction démarcative et organisatrice ⁴⁸⁵ puisque la description classique souligne avec évidence les différentes articulations de la narration, une fonction «dilatoire» dans la mesure où les morceaux descriptifs se présentent, en effet, sous forme d'un «pli» ⁴⁸⁶ lexical et se trouvent responsables d'une suspension du récit qui ne reprendra son cours normal qu'une fois la description achevée, une fonction décorative, car la description est incontestablement un lieu privilégié pour les romanciers quant à laisser libre cours à un travail rhétorique et esthétique finement

exécuté ou du moins constituant un souci majeur pour eux, une fonction «mimésique» ⁴⁸⁷ puisque les énoncés descriptifs servent essentiellement à camper le cadre de l'histoire à raconter, à installer le cadre spatio-temporel dans lequel se

⁴⁸⁴ La lecture des romans classiques tels que *La Princesse de Clèves* de Madame Lafayette ou *Le Paysan parvenu* de Marivaux ne pose pas autant de problèmes. Elle se fait dans un grand confort. Quoi de plus normal puisque d'une part le lecteur est pris en charge par un narrateur omniscient et d'autre part il dispose des «clés» qui lui facilitent l'assimilation de l'univers fictionnel? Le lecteur des œuvres modernes ne dispose pas de ces «clés». Il doit se les forger lui-même.

⁴⁸⁵ Philippe Hamon établit une distinction entre ces deux fonctions auxquelles, d'ailleurs, il n'accorde pas un grand espace. Mais à y regarder de près, l'on constate qu'il s'agit en fait d'une seule et même fonction. Cf., P. Hamon, «Qu'est-ce qu'une description?» in *Poétique*, n° 12, Paris, 1972, p. 484, note 46.

⁴⁸⁶ Nous pensons au rapport qu'établit Gilles Deleuze entre le baroque et le « pli ». « Le propre du Baroque, écrit-il, est de porter le pli à l'infini. » Voir son livre intitulé *Le Pli, Leibniz et le Baroque*, Minuit, Coll. Critique, Paris, 1988, p.8.

⁴⁸⁷ Jean-Michel Adam et André Petit-Jean, *Le texte descriptif*, *Op. cit.*, p.33.

mouvront les personnages.

- Dans le roman de Claude Simon, la description prend le dessus sur la narration. Le récit se trouve complètement assujéti à la description. Il n'a d'existence que par elle.

Soulignons enfin que le lecteur non averti fait figure d'un étranger perdu dans les «plis» d'un espace textuel qui épouse sans cesse une forme labyrinthique.

Troisième partie :

Description et mélancolie

Dans les parties précédentes, nous avons étudié deux modes de fonctionnement de la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, en l'occurrence la mémoire et l'écriture. Nous avons tenté de montrer comment ces deux facteurs constituent des moyens qui permettent, entre autres, d'agencer et d'ordonner les éléments de cette unité.

Dans la présente partie, nous allons mettre l'accent sur un troisième «réfèrent» de la description simonienne, non sans grande importance, à savoir la peinture. L'étude de cet élément nous permettra d'interroger l'imaginaire simonien sur un ensemble d'archétypes⁴⁸⁸ et de symboles qu'il investit dans la quasi-totalité de son œuvre. Ces symboles qui caractérisent sa description pourraient éventuellement définir son «mythe personnel.»⁴⁸⁹

«Je travaille comme un peintre»⁴⁹⁰, cette assertion manifeste clairement la problématique, qui définit la pratique scripturale simonienne, à savoir le rapport étroit qui unit ce romancier à la peinture.

S'il est «captieux, comme le note Jean Rousset, d'assimiler les formes littéraires aux formes visuelles»⁴⁹¹, il n'en demeure pas moins que Claude Simon mène une expérience très poussée, quant à vouloir concilier entre le visible et le lisible. Il fait de l'art pictural plus qu'un «utile conseiller».⁴⁹² Il a pour lui une double fonction :

⁴⁸⁸ Il faut prendre ce concept au sens que lui donne Carl Jung, notamment « des thèmes récurrents, de grandes figures symboliques.» Voir l'ouvrage de Jean-Loïc Le Quellec intitulé *Jung et les archétypes - Un mythe contemporain*, Éd. Sciences Humaines, Paris, 2013, p.35.

⁴⁸⁹ Il faut prendre ce concept au sens que lui donne Charles Mauron, en l'occurrence «l'expression de la personnalité inconsciente et de son évolution.» Voir son livre *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1964, p.141

⁴⁹⁰ «Je travaille comme un peintre» est le titre d'une lettre adressée par Claude Simon à J. M de Montrémy en 1979. Elle a été publiée dans *La croix. L'Événement* le 18 oct. 1985.

⁴⁹¹ Rousset. Jean, «les Réalités formelles de l'œuvre» in *Les chemins actuels de la critique*. U.G.E. Coll. 10/18, Paris. 1973, p. 63.

⁴⁹² *Ibid.*, p.68.

une fonction «productrice». Cela consiste à produire un texte en ayant recours aux outils artistiques, d'une manière générale et picturaux en particulier, comme le recours aux «montages colorés», ou en mettant en pratique les principes fondamentaux ou les présupposés d'un courant artistique. Il y a à cet égard une sorte d'imitation, mais au second degré, puisque les outils utilisés diffèrent. Ainsi, par exemple, il a cherché à installer dans son texte l'esthétique de l'exubérance qui est, selon Jean Rousset, l'une des caractéristiques fondamentales du baroque. Le traitement que réservent les artistes baroques et Claude Simon à l'esthétique de l'exubérance n'est pas identique, mais le principe est le même chez les deux parties.

La seconde fonction que remplit l'art pictural pour notre écrivain est ce que Jean Rousset appelle une fonction «fabulatrice»⁴⁹³ dans la mesure où il constitue un véritable «stimulant»⁴⁹⁴ qui offre d'innombrables possibilités qu'il s'agit d'exploiter au maximum.

Notons, par ailleurs, que les notations picturales se retrouvent dans tous ses romans. Elles s'y présentent même avec une insistance frappante.⁴⁹⁵

Mais si les références aux œuvres picturales sont peu nombreuses dans les textes de romanesque I, elles abondent, en revanche, dans les textes ultérieurs surtout ceux de Romanesque III et de romanesque VI. Dans les textes qui vont de *L'Herbe à*

Leçon de choses, en effet, il n'y a pas que de simples allusions à des tableaux. Certains d'entre eux, notamment, *Orion aveugle*, *Histoire*, *Triptyque* et *Les Corps conducteurs* sont en fait générés par le seul recours à la description de tableaux de cartes postales, de portraits d'ancêtres, etc.⁴⁹⁶

De tous les courants de l'art pictural, c'est incontestablement le Baroque qui retient l'attention et l'intérêt de l'écrivain. Quoi de plus normal puisque les artistes

⁴⁹³ Rousset, Jean, *Passages, échanges et transpositions*, *Op. cit.*, p.125.

⁴⁹⁴ Claude Simon utilise souvent le mot « stimulants » pour définir le rôle que jouent pour lui les œuvres picturales, les cartes postales, etc. Nous songeons ici plus particulièrement à l'entretien réalisé par Mireille Calle Gruber intitulé « L'Inlassable rééancrage du vécu » in *Claude Simon : chemins de la mémoire*, *Op. cit.*, p.16 et celui réalisé par Lucien Dällenbach rassemblé sous le titre « Attaques et stimuli » dans son ouvrage *Claude Simon*, *Op. cit.*, p.179.

⁴⁹⁵ Voir dans ce sens le livre de Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en Peinture, Claude Simon et la peinture*, [Éditions Littéraires Linguistiques de L'Université de Grenoble](#), Grenoble, 1998.

⁴⁹⁶ Jean Rousset a consacré deux études au rôle générateur des tableaux dans *La Bataille de Pharsale* et dans *Histoire* intitulées respectivement « Le Jeu des cartes postales : *Histoire* » et « La Guerre en peinture : *La Bataille de Pharsale* » in *Passages, échanges et transpositions*, *Op. cit.*, pp.55-175.

baroques et Claude Simon, de par l'esprit contestataire qui les anime, font tous partie de l'épistémè moderne ?⁴⁹⁷

Du rapport de l'œuvre de Claude Simon et de l'art baroque nous ne mettrons l'accent, compte tenu des limites qu'impose une thèse de Doctorat, que sur un élément, qui leur est commun : la mélancolie.⁴⁹⁸

L'on sait que le Baroque a toujours été apparenté à Saturne⁴⁹⁹. Tout en courbes et en sinuosités, en effet, ce mouvement artistique s'écarte de l'idéal de la Renaissance partagé entre la Force et la Beauté⁵⁰⁰. Avec ses touches brutales, ses plans se succédant sans profondeur, ses scènes mouvantes, ses couleurs aux tons éteints et parfois crus, le Baroque a depuis son apparition inspiré une profonde inquiétude surtout avec des œuvres comme *La Naissance de Bacchus* de Poussin, *Le Bœuf écorché* de Rembrandt et *La Pentecôte* de Greco⁵⁰¹. C'est ce qui a amené les critiques d'art à le considérer comme l'art du tourment et de la mélancolie. «Le pathos dans son sens originel de douleur, d'inquiétude, écrit Tapié, est un des moteurs du Baroque.»⁵⁰²

Soulignons que la mélancolie est restée pendant longtemps liée à la théorie des quatre tempéraments. Selon la théorie des quatre humeurs ou tempéraments se définissaient quatre types de personnalités, en l'occurrence le sanguin, le flegmatique, le colérique et le mélancolique. Selon les tenants de cette théorie, notamment Galien et Hippocrate⁵⁰³, le corps humain est composé des quatre éléments : l'air, l'eau, le feu, et la terre. Ces éléments se trouvent en correspondance avec les qualités suivantes : le chaud, le froid, l'humide et le sec. D'après Galien et Hippocrate, l'homme est déclaré en bonne santé si tous ces éléments se trouvent en parfaite harmonie. Tout déséquilibre entre ces éléments entraînait fatalement un état pathologique.

⁴⁹⁷ Selon Umberto Eco, le baroque constitue la première manifestation de la modernité. Voir le premier chapitre de son livre *L'œuvre ouverte*, pour la tr. fr. Seuil, Coll. Points, Paris, 1984.

⁴⁹⁸ Ce n'est pas sans raison qu'Albrecht Dürer, l'un des peintres préférés du romancier, a intitulé l'un de ses tableaux *Melencolia I*. Il en va de même de Lucas Cranach l'Ancien et de Dominique Feti.

⁴⁹⁹ Sur le rapport mélancolie et Saturne, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage collectif réalisé par Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz et Klibansky, Raymond, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, pour le tr. Fr. Gallimard, Coll. [Bibliothèque des Histoires](#), Paris, 1989.

⁵⁰⁰ Voir à cet égard l'étude monumentale de Jean Rousset intitulée : *La Littérature de l'âge Baroque en France*, José Corti, Paris, 1954.

⁵⁰¹ Voir figures

⁵⁰² Tapié, V.L., «Baroque» in *Encyclopaedia Universalis*, tome 1. p.1091. Voir aussi la définition que donne le *Larousse* au mot «Baroque».

⁵⁰³ Voir à cet effet : Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, *Acta psychosomatica* n° 3, Dokumenta Geigy, Bâle, 1960.

Le tempérament de l'être humain est déterminé par la dominance de l'un de ces éléments qui va faire ressortir une humeur en particulier. Ainsi, y avait-il le sanguin, le colérique, le flegmatique et le mélancolique. Les traits marquants du mélancolique sont l'anxiété, l'instabilité, le caractère versatile de l'humeur, un état d'abattement général, la torpeur, etc.

Au Moyen-âge, la mélancolie est considérée comme une maladie ou comme un châtement de Dieu. Cette conception ne disparaîtra partiellement qu'avec la Renaissance. À partir du XV^{ème} siècle, en effet, la mélancolie va être revalorisée. C'est grâce à Marsile Ficin, traducteur de Platon, que l'association de la mélancolie à Saturne, et partant au génie, a été entreprise. Le génie mélancolique, qui est cité dans le fameux *Chapitre XXX* attribué à Aristote et qui a disparu avec le début de la période médiévale, refait alors surface et prend les attributs de Saturne.

Au XVI^{ème} siècle, la mélancolie va devenir un thème de prédilection pour les artistes baroques. Albrecht Dürer, Lucas Cranach et Domenico Feti, entre autres, avec leurs célèbres gravures intitulées respectivement *Melencolia I* ou *La Melencolia*, *La mélancolie* et *La Mélancolie* vont proposer une conception méliorative de la mélancolie⁵⁰⁴. La mélancolie, pour eux, n'est plus une tare ou un châtement divin, mais elle est l'état de l'homme créateur face à son impuissance quant à reproduire un monde insaisissable. Elle est aussi, pour un certain nombre d'entre eux, l'état du croyant qui se rend subitement compte que la vie n'est que pure vanité. Soulignons, à cet effet, que la vanité en tant que composition picturale, comme l'affirme *Larousse*, « évoquant les fins dernières de l'homme »⁵⁰⁵ a connu une grande fortune. Ces vanités avaient pour principale fonction de rappeler à l'homme sa condition mortelle et partant l'inanité de son attachement à la vie.

Nous proposons dès à présent d'étudier les motifs prégnants à travers lesquels se manifeste la mélancolie qui caractérise les descriptions simoniennes et qui sont comme suit :

⁵⁰⁴ Voir figures

⁵⁰⁵ *Dictionnaire Larousse*, Editions Larousse, Paris, 2016. Voir entrée du mot.

a- usure.

b- Décomposition physique.

c -Guerre et dévastation.

777.1. Usure :

Les commentateurs de l'art baroque s'accordent que «le thème»⁵⁰⁶ du temps destructeur se trouve au centre des œuvres des artistes de ce courant. Les vanités, qui ont connu une grande fortune pendant l'âge d'or du baroque, s'articulent pour la plupart autour de la fuite du temps et de la finitude de toutes les choses terrestres. Soulignons que la vanité au sens étymologique dérive du mot latin «*vanitas*» de «*vanus*» qui signifie «vain», c'est-à-dire ce qui est vide, creux, inutile et illusoire. Elle trouve son origine dans ce passage de *La Bible* qui est *L'Ecclésiaste* et qui dit : « Vanité des vanités; tout est vanité.»⁵⁰⁷

À travers les œuvres picturales s'inscrivant dans ce paradigme, apparaissent des aspects de l'imaginaire baroque. En effet, la fuite du temps est d'une manière générale représentée par un certain nombre de motifs qui se répètent comme des *leitmotive* dans leurs vanités. Ces motifs peuvent être classés comme suit :

- des motifs qui symbolisent justement le temps, notamment : la clepsydre, le chronomètre, la montre, le sablier la bougie consumée, la lampe à huile,⁵⁰⁸ etc.

- des motifs qui suggèrent l'écoulement du temps et, partant, le déroulement de la vie : le citron pelé en spirale, le nuage,⁵⁰⁹ etc.

- des motifs qui symbolisent la fugacité et la fragilité de la vie : la bulle de savon⁵¹⁰, la boule de verre, le miroir, le verre brisé, la coupe renversée,⁵¹¹ l'huître, la cerise, le

⁵⁰⁶ Vu que la description simonienne a un caractère visuel, voire pictural, nous emprunterons dans notre analyse deux des quatre catégories établies par Erwin Panofsky, en l'occurrence: le «thème» qui constitue l'ensemble des éléments propres à une manière d'approcher la chose décrite et le «motif» qui est toute indication locale ou signe dans une description. Pour la mise en application de ces catégories, le lecteur pourra consulter l'ouvrage de ce critique d'art plastique intitulé *La Vie et l'œuvre de A. Dürer*, Hazan. Paris. 1978.

⁵⁰⁷ *L'Ecclésiaste in La Bible*, pour le tr. Fr. Alliance Biblique Universelle, 1990. V.7.

⁵⁰⁸ Voir annexes iconographiques.

⁵⁰⁹ Voir annexes iconographiques.

⁵¹⁰ Voir annexes iconographiques.

pain, certains insectes comme le papillon, la chenille, le hanneton, certaines fleurs, notamment la tulipe, la mouche, le fruit gâté et plus particulièrement le raisin⁵¹², l'eau,⁵¹³ etc.

- les motifs de la finitude et de la mort : le crâne⁵¹⁴, l'os, le squelette, la pierre usée, le livre abîmé, certaines fleurs dites fleurs de mort : l'anémone, le pavot, l'ancolie, la jacinthe, le narcisse et le chardon⁵¹⁵ certains insectes, tels que le lézard, le crapaud, etc.

Les poètes baroques ont, eux aussi, décrit l'état de mélancolie. C'est le cas, entre autres, de Durand :

Voici des vers mourants et des plaintes de Cygne,
Qui sont de mon trépas et la borne et le signe,
Un cri de Philomèle, un langoureux ennui
Qui prend son origine aux cruautés d'autrui :
Bref un funeste amas de soupirs que je pense
Par les lois du respect être dû au silence,
Que ma plume affaiblie envoie à ta rigueur,
Ma bouche ne pouvant en décharger mon cœur.

Et de Tristan L'Hermitte :

Séjour mélancolique, où les ombres dolentes
Se plaignent chaque nuit de leur adversité
Et murmurent toujours de la nécessité
Qui les contraint d'errer par les tombes relentes ;
Ossements entassés, et vous pierre parlantes
Qui conservez les noms de la postérité,
Représentant la vie et sa fragilité,
Pour censurer l'orgueil des âmes insolentes ;

⁵¹¹ C'est le cas, entre autres, de *Tapis, vases d'argent et bijoux* de Jacques Hupin réalisée vraisemblablement vers la seconde moitié du XVIIe siècle.

⁵¹² C'est le cas, entre autres, de *Nature morte aux raisins, grenades et abricots* d'Osias Beert réalisée vers 1600-1610.

⁵¹³ C'est le cas, entre autres, du *Paysan dans un intérieur ou Cuisine avec nature morte* d'Harmen Van Steenwyck réalisée vers 1650.

⁵¹⁴ Le tableau de Philippe de Champaigne présente trois objets en apparence hétéroclites : un sablier, un crâne et une fleur.

⁵¹⁵ Voir la Vanité de Nicolaes Van Veerendaël.

Tombeaux, pâles témoins de la rigueur du sort,
Où je viens en secret entretenir la mort
D'une amour que je vois si mal récompensée :
Vous donnez de la crainte et de l'horreur à tous :
Mais le plus doux objet qui s'offre à ma pensée
Est beaucoup plus funeste et plus triste que vous.

Outre la description de la mélancolie, les poètes baroques ont été très sensibles au temps qui passe. Un nombre important de leurs poèmes s'articulent autour de cette conception du temps ravageur. Marc-Antoine Girard de Saint-Amant a montré sa douleur de sa destinée en tant qu'être humain :

« Assis sur un fagot, une pipe à la main,
Tristement accoudé contre une cheminée,
Les yeux fixés vers terre, et l'âme mutinée,
Je songe aux cruautés de mon sort inhumain.

L'espoir, qui me remet du jour au lendemain,
Essaie à gagner du temps sur ma peine obstinée,
Et me venant promettre une autre destinée
Me fait monter plus haut qu'un empereur romain.

Mais à peine cette herbe est-elle mise en cendre,
Qu'en mon premier état il me convient descendre,
Et passer mes ennuis à redire souvent :

Non, je ne trouve point beaucoup de différence
De prendre du tabac à vivre d'espérance,
Car l'un n'est que fumée, et l'autre n'est que vent. »⁵¹⁶

La mort, qui, telle l'épée de Damoclès, le guette à chaque détour, provoque sa «tristesse», rend son «âme mutinée» et lui rappelle la «cruauté de [s]on sort inhumain». Il se rend compte qu'avoir de l'espoir n'est que pure illusion, puisque le temps qui s'égrène sans interruption ne peut changer à l'être humain sa condition de mortel. Et notre poète de conclure qu'il ne trouve aucune différence entre «prendre du

⁵¹⁶ Saint-Amant, Marc-Antoine Girard, *Œuvres tome IV*, Librairie Marcel Didier, Société des Textes Français Modernes, Paris, 1971.

tabac» et «vivre d'espérance». L'un et l'autre ne sont que des chimères qu'on ne peut guère saisir.

Antoine Favre dans ses *Entretiens spirituels* et plus particulièrement le *Sonnet 64* met l'accent sur le caractère fugace du temps :

« Le temps n'est qu'un instant lequel toujours se change,
Le temps n'est qu'un instant lequel dure toujours,
Il dure en se changeant sans avoir ans ny jours,
Puisque ce n'est qu'un point, mais un Prothée estrange.

Le passé n'est plus rien, que la Mort qui se vange,
De ne pouvoir du temps entrerompre le cours,
L'advenir n'a point d'estre, et par mille destours
Va, finet, décevant quiconque à luy se range.

Que si le temps plus long n'est autre qu'un instant,
À quoy vous sert, mortels, de vouloir vivre tant,
Sinon pour d'un instant allonger vostre vie ?

Qu'entreprenez-vous donc par vos si longs apprests ?
Nature en un instant n'a ses miracles prests,
Dieu seul pour vous sauver d'un seul instant vous prie. »⁵¹⁷

Pour ce poète, le temps n'a pas de consistance. Il est factice. Il se métamorphose à l'infini. D'où l'évocation de Protée, la divinité au pouvoir de se métamorphoser sans limites. Le poète adopte un point de vue désespéré de la vie. Pour lui, le passé n'entretient aucun rapport avec le présent, puisqu'il est définitivement révolu. Le futur n'a point d'existence, dans la mesure où il se transformera rapidement en passé. Alors, il affirme ne point comprendre pourquoi l'être humain aspire à une longue vie. Pour lui, la vie ne mérite pas d'être vécue. Elle est postiche, elle est tragique.

Le thème du temps, qui passe indéfiniment et irrévocablement, traverse l'œuvre de Claude Simon de bout en bout. On le trouve même dans les romans de la

⁵¹⁷ Favre, Antoine, *Les Entretiens spirituels*, Librairie Marcel Didier, Société des Textes Français Modernes, Paris, 2003.

première période. Ce thème est suggéré par des titres comme *Le Sacre du printemps*, *Le Vent*, *L'Herbe* et *L'Acacia*. La hantise du temps qui s'écoule sans arrêt apparaît également à travers les citations choisies comme exergues à certains textes, notamment : ⁵¹⁸

« Les climats, les saisons, les sens, les couleurs, l'obscurité, la lumière, les éléments, les aliments, le bruit, le silence, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine et sur notre âme par conséquent. » J. -J. Rousseau

“Time present and time past

Are both perhaps present in time future

And time future contained in time past.”

T. S. Eliot

« Avec les pas du temps, avec ses pas gigantesques d'inferral géant. » Flaubert

Le point commun entre ces citations de Jean-Jacques Rousseau, de Thomas Stearns Eliot et de Gustave Flaubert, mises en exergue respectivement aux *Géorgiques*, à *L'Acacia* et au *Jardin des plantes*, est l'évocation du thème du temps ravageur dont le cours ne s'interrompt jamais.

Les Géorgiques, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, révèlent, à travers un large éventail d'images, de symboles et de motifs, la même hantise devant le temps qui s'égrène et coule sans interruption.

Comme la puissance destructrice du temps ne se manifeste clairement qu'à travers les objets et les choses qu'il transforme⁵¹⁹, ce sont certains objets stigmatisés et scarifiés récurrents dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, qui feront l'objet de notre analyse. Nous commencerons par la pierre :

⁵¹⁸ Les épigraphes de *L'Herbe* et de *La Corde raide* sont aussi révélatrices dans ce sens elles sont respectivement comme suit : « Personne ne fait l'Histoire, on ne le voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser » et « Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps... »

⁵¹⁹ *Nature morte* de Caravage est très significative à ce propos. Voir annexes iconographiques.

1- La pierre :

La pierre est certainement l'élément qui résiste le plus aux intempéries. Il faut beaucoup de temps pour permettre aux forces de la destruction et de l'érosion de démanteler cette matière dure. Quand elle n'est pas fissurée, elle suggère l'éternité. Mais lorsqu'elle est usée et lézardée, elle devient symbole de fugacité et, partant, de finitude. Cela apparaît avec évidence avec l'exemple de la maison familiale.

De tous les lieux, dont regorgent les romans de Claude Simon celui qui retient l'attention, tant par son omniprésence que par l'ampleur des fragments descriptifs qui lui sont réservés, c'est incontestablement la demeure familiale. La description de cette «bâtisse» constitue dans *Les Géorgiques* un véritable *leitmotiv*⁵²⁰. Elle se trouve dans tous les chapitres et relie à elle le sort de plusieurs personnages⁵²¹. L'usure qui s'abat sur cette demeure apparaît à travers les motifs suivants :

- **la vétusté** : lorsque le dernier rejeton de la famille de Lacombe Saint-Michel l'achète, elle se trouve dans un état désastreux avec ses tours décapitées, son aile effondrée, le toit des écuries à demi écroulé, les poutres rongées, les murs décrépits, etc.

Le mot «ruine» dont se sert « le visiteur », qui n'est autre que l'auteur qui s'est rendu sur ce lieu lorsqu'il écrivait *Les Géorgiques*, pour qualifier cette bâtisse convient parfaitement.⁵²²

Il faut rappeler à cet égard que le motif de la ruine a connu un grand essor avec les peintres baroques qui ont renouvelé la configuration du paysage qui a prévalu pendant la période médiévale et qui avait un aspect monumental et pompeux. «En peinture, fait observer Mario Praz, on commença à introduire dans les paysages la ruine comme un élément piquant, soit comme pure et simple ruine, soit comme illustration du motif «*Et in Arcadia ego*», qui, à travers la méditation sur la fin de toute chose en ce monde, préluda à la sensibilité romantique.»⁵²³

Notons que les paysages baroques qui intègrent le motif de la ruine, notamment *L'Adoration des mages*, tableau peint par Sandro Botticelli en 1472 ou *La Punition des rebelles* peint par le même artiste en 1481, ne sont pas une glorification d'un passé grandiose, mais sont plutôt une invitation à une méditation sur la finitude des choses et partant sur la facticité du monde. D'ailleurs, il faut souligner que maintes vanités représentent à côté des crânes et des choses périssables comme les fleurs, les fruits, etc. qui affichent clairement que la vie n'est que pure vanité, contiennent également

⁵²⁰ Nous la retrouvons aussi dans *L'Acacia*, Voir, entre autres, p. 208.

⁵²¹ Vu que la discontinuité est l'une des caractéristiques essentielles de la description simonienne, la description rendant compte de l'usure du château est éparpillée dans le texte. Le lecteur peut consulter, entre autres, les pages 50, 145, 169.

⁵²² *LG*, p. 144.

⁵²³ Praz, Mario, « Ruines, esthétique », *Encyclopædia Universalis*, tome 14.

des ruines, c'est le cas, d'*Allégorie des vanités du monde* réalisé par le peintre [Pieter Boel](#) en 1633. Tous les éléments intégrés dans le tableau concourent à montrer la vanité de la vie qu'affiche sans ambages l'inscription : « *Vanitati S* »⁵²⁴ se trouvant sur le sarcophage peint en arrière-plan. En effet, le peintre présente à l'intérieur d'un édifice (vraisemblablement un palais) en ruines un capharnaüm d'objets hautement symboliques qui réfèrent aux plaisirs de la vie, notamment le pouvoir temporel qui est symbolisé par les couronnes et le pouvoir spirituel qu'indiquent le tiare et la crosse, le savoir accumulé qu'indiquent les livres et le globe, l'art représenté par des objets utilisés en musique, en sculpture et en peinture, la gloire au champ de bataille que représentent les armes : le sabre, l'arc et les flèches, la cuirasse, la fortune qui est affichée par l'or, l'argent, le cuivre et les étoffes onéreuses. Le crâne couronné de laurier et qui est présenté au-dessus de ce bric-à-brac d'objets montre que la mort, qui guette à n'importe quel moment, est finalement la vraie destinée de toutes les choses qui retournent irrémédiablement à la poussière. L'éternité, en revanche, qui doit être la seule préoccupation de tout bon chrétien, est symbolisée par un cercle de fer, sans commencement ni fin et qui de plus se trouve à droite, ce qui réfère au droit chemin qu'il faut emprunter et ne jamais quitter.

La vétusté du château de Saint Mormorency est due aussi au fait qu'il a été abandonné par ses propriétaires :

« [...] la vieille et croulante bâtisse enrobée [...] outragée, délaissée, manchote et fissurée persistant à tenir debout, comme une sorte d'accusation, de reproche muet aux descendants de ceux qui l'avaient vendue, l'avaient reniée, s'en étaient débarrassée [...] »⁵²⁵

- **Le silence** : Cette vaste demeure en pierre, même aux temps où elle était entretenue et habitée, a toujours été silencieuse. Elle ressemble en cela au cimetière. D'ailleurs le narrateur ne cesse de faire pareille comparaison :

« II (le château) avait été condamné lui aussi, abandonné à la mort (comme si on l'avait fui précipitamment [...] destiné à ne plus subsister que sous cette forme, dérisoire, ébréché, amputé de sa moitié, enveloppé comme un tombeau. »⁵²⁶

Faut-il rappeler que dans la cour de cette demeure se trouvent trois tombes : celle de Marianne, celle de la vieille dame au carnée pompéien et celle du Général L.S.M. ?

- **La solitude** : un autre élément qui se répète dans la description de ce château c'est le qualificatif «solitaire». Le château est un espace isolé, éloigné de toute habitation,

⁵²⁴ Soulignons que « *Vanitati S* » veut dire le sacrifice de la Vanité.

⁵²⁵ *Ibid.*, p.148.

⁵²⁶ *LG*, p. 150.

autrement dit éloigné de toute forme de vie. L'isolement de cette bâtisse, en plus du silence qui y règne, rend sa comparaison avec le cimetière encore plus évidente :

« [...] tous les bruits de la campagne [...] semblaient cesser, niés, annulés, laissant place à cette qualité de silence que l'on ne trouve que dans les cimetières, formidable, seulement troublé (ou rendu plus sensible encore) par [...] les caquètements des poules [...] »⁵²⁷

- **La saleté** : lorsque le cavalier des années quarante vient visiter le château, il le trouve dans un piètre état. Il est tout couvert de poussière. Si cette demeure a résisté si longtemps aux intempéries «s'entêtant à survivre»⁵²⁸, elle n'a pas pu, en revanche, échapper à la terre dévoratrice qui la submerge lentement comme des vers rongant un corps⁵²⁹:

« [...] tout donc jaunâtre ou plutôt terreux comme si (quoique la pièce fût d'une propreté méticuleuse) la poussière, la terre des labours, la boue des chemins dont les occupants rentraient chaque soir imprégnés ou crottés, avaient peu à peu pris possession du lieu, des meubles, imprégnant jusqu'à la peinture des murs, n'autorisant qu'une gamme de bruns et d'ocres [...]»⁵³⁰

La terre ne se contente donc pas de dévorer les trois corps enfuis en son sein mais cherche aussi à submerger les matières dures.

La poussée de l'herbe (orties, géraniums, lichens, plants de tomates et de haricots, etc.) manifeste clairement ce travail de la terre sur la pierre. La terre complète donc le travail ravageur du temps. Comme celui-ci n'a pas réussi à détruire complètement la maison familiale, la terre essaie de la submerger, de la dévorer en silence.⁵³¹

Nous proposons à présent d'analyser l'exemple de la pierre tombale. Il faut noter à cet égard que le thème de l'enterrement, jugé trop lugubre pour être représenté, et qui, de ce fait, est pratiquement exclu des œuvres picturales classiques, est, en

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵²⁹ Lucien Dällenbach a consacré une étude subtile au thème de la boue dévoratrice, voir son article: «La Question primordiale» in *Sur Claude Simon, Op. cit.*

⁵³⁰ *LG*, p. 157.

⁵³¹ Les descriptions de lieux chez Claude Simon diffèrent largement des œuvres picturales des peintres de la Renaissance qui représentent des monuments dans leur intégrité et sous leur plus bel angle. Elles se rapprochent, en revanche, d'une manière évidente des «ruines» peintes par des artistes baroques comme celles peintes par Rembrandt, notamment *La lapidation de Saint Étienne*, (tableau peint vers 1625.)

revanche, un motif obsessionnel dans la peinture et la poésie baroques.⁵³² Pour ceux-ci, l'espace n'est pas le *locus amoenus* de leurs prédécesseurs. Mais il est un espace

mitoyen, celui qui sépare deux mondes et qui, comme toutes les choses du monde, est voué à la destruction et à la disparition. Comme la pierre est dure et met beaucoup de temps à se désagréger et à s'effriter, elle est le motif jugé adéquat par les artistes baroques pour symboliser la vanité du monde.

Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*, les narrateurs font allusion à maintes tombes⁵³³. Dans l'imaginaire simonien, en effet, le cimetière, en tant qu'espace qui marque le passage de la vie à la mort et partant marque le retour à la matière originelle, occupe une place prépondérante.

Ainsi dans la première partie des *Géorgiques* avons-nous quatre évocations de la tombe de Marianne. Dans les autres parties du roman, il sera aussi question de deux autres tombes : celle du vieux Conventionnel L.S.M. et celle de la dame au camée pompéien. *L'Acacia*, lui aussi, regorge de tombes. Il est significatif, à notre sens, qu'il s'ouvre sur la quête de la tombe du capitaine mort lors de la Première Guerre mondiale. Cette quête s'achèvera lorsque la dame en noir et ses compagnons trouvent une tombe supposée contenir le corps du capitaine.

Dans ce texte, le narrateur évoquera d'autres tombes dont celle de sa tante maternelle et celle de son oncle.⁵³⁴

À regarder de près les descriptions relatives à cet espace, nous constatons qu'il se caractérise par :

a- L'isolement et la solitude : Comme nous l'avons déjà vu, le cimetière se situe généralement loin de toute habitation. C'est un espace isolé et solitaire. Les gens le fuient comme s'ils répugnent à déranger le dernier repos des morts :

« C'était un tout petit cimetière, circulaire [...] [II] était situé en arrière et à l'est de la zone d'environ dix kilomètres de large [...] »⁵³⁵

De même pour les tombes du Général L.S.M., de Marianne et de la grand-mère maternelle du narrateur. Il est à rappeler que ces tombes sont enfouies dans le château.

⁵³² C'est le cas, entre autres, du *Paysage avec les ruines du mont Palatin à Rome* du [Pierre Paul Rubens](#), de *Vue du Colisée et du Palatin* de Giovanni Paolo Pannini et de *L'Adoration des mages* de Botticelli.

⁵³³ Il est à souligner que dans *Le Tramway*, il y a une seule référence à la tombe à la p.90. Ce qui est fort étonnant, dans la mesure où ce texte s'articule essentiellement autour de thèmes lugubres, comme la maladie incurable de la mère, l'hospitalisation de l'auteur, etc.

⁵³⁴ LA, pp. 109-110.

⁵³⁵ LA, p. 25.

b- La désagrégation : toutes les tombes évoquées se trouvent dans un piteux état. Les dommages qu'elles subissent apparaissent à travers les éléments suivants :

- **La défiguration** : la tombe dans le roman n'a pas sa valeur de «signe». Elle n'est plus un espace facilement reconnaissable. Tout au contraire, elle se confond avec d'autres espaces :

« [...] on n'aurait pas dit une tombe, du moins comme on est habitué à les voir : [...] On aurait plutôt dit une *fontaine*, ou plutôt une de ces sépultures profanes de l'antiquité [...] »⁵³⁶

- **La fissuration** : Quoique très solide, La pierre tombale s'ébrèche et se brise :

« La cadette [était] enterrée sous un [...] mausolée [...] constitué d'une simple pierre rongée, vieille de plus d'un siècle [...] »⁵³⁷

Il en va de même pour la tombe de l'oncle du réserviste :

« [...] couché à son tour sous une dalle de pierre rongée et très vieille elle aussi [...] »⁵³⁸

- **L'effacement de l'écriture** : La pierre verticale, elle aussi, s'érode et se délite. Cela entraîne une disparition de l'épithète :

« [l'idiot] grattant la pierre de l'ongle [...] disant HASSEL... la fin du nom tout à fait effacé, la pierre à cet endroit éclaté [...] pris le doigt [...] se remettant à suivre la ligne de caractères presque effacés [...] »⁵³⁹

Cet effacement de l'épithète relègue la tombe dans l'anonymat. Or, selon Patrick Longuet, cet anonymat est primordial. Il est ce qui fonde le récit simonien. «L'écriture, note ce critique, commémorera [les morts] à la place des monuments qui

⁵³⁶ LG, p. 167.

⁵³⁷ LA, p. 109.

⁵³⁸ LA, p. 110.

⁵³⁹ LG, pp. 163-164.

en affichent l'oubli. L'oubli de l'ensevelissement, du nom des morts est celui de leur histoire, de l'Histoire aussi dont ils ont été les contemporains.»⁵⁴⁰

- **L'invasion végétale** : à l'instar du château du Conventionnel, les tombes subissent l'agression de la végétation, ce qui participe pour une large part à leur défiguration :

« [...] Il ne subsiste de la tombe qu'une pierre rectangulaire parmi un entrelacs de ronces, feuilletée par les gels d'hiver et où l'inscription à moitié recouverte par les lichens est difficilement lisible.»⁵⁴¹

Il ressort de cela que la pierre, sous toutes ses formes, malgré sa résistance et sa dureté, subit l'agression lente et prolongée du temps.

2- Le marbre :

Soulignons d'emblée que cette matière est peu évoquée dans les romans de Claude Simon⁵⁴². Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, exception faite du buste de marbre du Général L.S.M., il y a très peu de descriptions de cette matière. À notre sens, si notre romancier se refuse à mentionner fréquemment le marbre, c'est uniquement parce qu'il constitue une allégorie de la pérennité et de l'immuable⁵⁴³.

Pour notre auteur, rien n'échappe au temps. Tout redeviendra poussière. Il est vrai que le buste de L.S.M. ne se fissure pas, du moins nous n'avons aucune description qui le souligne explicitement, mais il n'est pas pour autant, comme le pense Jean Rousset, une «forme de rajeunissement».⁵⁴⁴ Il subit une décrépitude d'un autre ordre. Ce buste, en effet, qui devait être un symbole de pérennité⁵⁴⁵ et devait par conséquent être méticuleusement protégé, passe de main en main, d'un propriétaire à un autre comme un vulgaire objet. Il a fini par être jeté au grenier :

« [...] il était de marbre et que ce marbre était de Carrare (donc indestructible] de sorte qu'il fallut à mes grands cousins des années de

⁵⁴⁰ Longuet, Patrick, *Lire Claude Simon, la polyphonie du monde*, Minuit, Coll. Critique, Paris, p.71.

⁵⁴¹ *LG*, p. 42.

⁵⁴² Même dans ces rares cas, le marbre est érodé ou fissuré.

⁵⁴³ Voir *Dictionnaire des Symboles*, *Op.cit.* Voir entrée du mot.

⁵⁴⁴ Rousset, Jean, «Usure et rajeunissement dans *Les Géorgiques* in *Revue des Sciences Humaines*, n° 220, *Op.cit.*, p. 9.

⁵⁴⁵ Pour Jean Rousset à travers le buste, le Général « survit aux générations qui lui succèdent comme s'il était hors de ce temps». *Ibid.*, p. 95.

supplication pour obtenir de ma tante et de son mari qu'il soit relégué au grenier. »⁵⁴⁶

Il a même été vendu aux enchères. Et lorsque le dernier rejeton de la famille L.S M. cherchera à le récupérer, il ne le trouvera nulle part. Il ne subsistera de lui qu'une empreinte sur la moquette. La disparition de cet objet ne lui enlève-t-elle pas cet aspect «intemporel» dont parle Jean Rousset ? A-t-il réussi à s'imposer, par sa présence au monde et, partant, au temps ? D'ailleurs, pour le romancier, le buste est le pendant du personnage. Les agressions que subit l'un retentissent sur l'autre :

« [...] une armée s'ajoutant à l'autre, les infirmités aux blessures, la fatigue à la fatigue, comme si la gigantesque statue commençait à se fissurer, se lézarder [...] »⁵⁴⁷

3- Le papier :

l'univers simonien regorge de vieux papiers. Il s'agit de ceux des affiches publicitaires, des cartes postales, des lettres, des documents officiels, des tableaux, etc. Le passage du temps apparaît sur le papier à travers les motifs suivants :

a- Le froissement : c'est le degré d'usure le plus faible qui puisse affecter le papier. Un papier froissé n'a pas encore atteint un stade d'usure irrécupérable. Toujours est-il que l'auteur rend quand même compte de ce détail. C'est dire la minutie de ses descriptions et la finesse de ses observations :

« [...] il fait sauter le rabat d'une de ses cartouchières (...) en sort un informe paquet de papier froissé d'où il extrait une cigarette elle aussi grisâtre, fripée, qu'il redresse tant bien, lisse méticuleusement avec ce même soin maniaque d'idiot [...] »⁵⁴⁸

b- La crasse : à ce moment-là interviennent deux facteurs pour provoquer l'usure du papier : un facteur liquide (l'eau, la sueur) et une matière solide qui est la poussière. La symbiose de ces deux éléments ronge et détériore le papier. Dans *L'Acacia*, par exemple, nous avons une infinité de papiers crasseux. Nous nous contenterons de citer quelques exemples.

« [...] elle [la vieille dame en noir] comptait l'un après l'autre les billets

⁵⁴⁶ *LT*, p. 94.

⁵⁴⁷ *L.G.*, p. 472.

⁵⁴⁸ *L.A.*, p. 101.

crasseux, d'une matière pelucheuse (comme si eux-mêmes étaient atteints, contaminés par [...] [la] lèpre.»⁵⁴⁹

« [Un voyageur inconnu] revenant presque aussitôt avec une liasse de billets crasseux, roses, orangés ou verts, d'une consistance pelucheuse et tellement épaisse [...] qu'ils [...] ne savaient où la fourrer [...] »⁵⁵⁰

« Par places, l'humidité avait décollé le papier qui se gonflait et se déchirait.»⁵⁵¹

c- Le jaunissement : le papier résiste aux forces de la destruction, mais à la longue, il affiche clairement le passage du temps par le changement de couleur. Il devient pâle, ocre, jaune, etc.

« [...] avec leurs festons irréguliers de jambages, d'entrelacs, de ratures, d'arabesques, les lignes dessinent sur les feuillets jaunis comme de minces bandes de dentelles déchiquetées et fanées.»⁵⁵²

d- La moisissure : il va sans dire que c'est le mode visuel qui est privilégié dans ce sens. Mais il n'est pas le seul utilisé. Il y a aussi recours au mode olfactif quand il s'agit des senteurs. Le vieux papier, en effet, en pourrissant dégage une odeur malsaine : l'odeur du relent et de la dégradation :

« Il en avait quelques-uns [cahiers] sur le côté de son bureau ses propres papiers, les analyses de mots, les calculs de degrés, les factures d'artisans *et* les contrats de négociants repoussés pour leur faire une place, les plats des registres pas exactement poussiéreux [...] mais imprégnés de ou plutôt exhalant cette odeur de renfermé, de passé prêt à ressurgir [...] »⁵⁵³

e- L'effritement de l'écriture : dans l'univers simonien, le papier porte toujours la trace de l'écriture ou de la peinture. En jaunissant, les lettres ou les peintures commencent à s'effriter, s'étioler et à tomber en poussière. L'effritement dans une œuvre picturale apparaît avec évidence avec le portrait de l'ancêtre de Georges dans *La Route des Flandres* et que l'on voit sur sa couverture. Les descriptions de l'effritement de ce portrait sont fondamentales. Elles donnent naissance à un ensemble de cellules fictionnelles internes imaginées par Georges et son compagnon Blum sur le

⁵⁴⁹ LA, p. 12.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 183

⁵⁵¹ LG, p. 371.

⁵⁵² LG, p. 58.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 445.

sort de cet ancêtre. L'exemple de l'effritement du papier est sans conteste la correspondance du vieux Conventionnel L.S.M. :

«On dirait que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché.»⁵⁵⁴

4- le fer :

Le fer laisse apparaître le travail corrosif du temps en se rouillant. La rouille s'empare des objets métalliques et les travaille lentement. L'exemple le plus évident, dans ce sens, est le vieux tracteur Ferguson abandonné que l'on trouve dans le troisième chapitre des *Géorgiques*. Il est décrit de la manière suivante :

« [...] cela, et, immobilise dans la cour, son agressive peinture orange disparaissant à demi sous les poussiéreuses plaques de graisse et de boue, comme une espèce de crustacé mort [...] L'épave d'un tracteur anachronique [...] déjà lui aussi dans [...] ces vestiges déchus des grandeurs passées»⁵⁵⁵

Il s'agit donc d'un vieux tracteur hors d'usage⁵⁵⁶. Le descripteur le compare à un «crustacé». Cette comparaison n'est pas gratuite. Dans l'imaginaire simonien, le crustacé représente tout ce qui est dur ou sec et toute matière dure tombe un jour en poussière. À l'instar de la pierre, le fer lui aussi subit l'agression de la terre. Il semble que cette dernière cherche à parachever le travail du temps. Considérons maintenant l'exemple suivant :

« [...] on ne décèle aucune trace de destruction par la main de l'homme : le temps seul a lentement rongé les peintures, les bois, le fer. Comme si quelque monstre invisible, indolent, sans hâte (continuait à poursuivre) dans le silence [...] ramenant à leurs composantes premières [...] les matériaux [...] pour les absorber dans son estomac d'autruche, effacer peu à peu jusqu'au souvenir de toute vie, de toute ambition.»⁵⁵⁷

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁵⁵ *LG*, p. 134-145.

⁵⁵⁶ Il est à noter que la description des machines (tracteurs, moissonneuses-batteuses, etc.) ne se trouve pas uniquement dans *Les Géorgiques*. On la trouve dans d'autres romans : dans *La Bataille de Pharsale*, par exemple, nous avons un chapitre intitulé «machine» - Elle constitue une métaphore de l'écriture.

⁵⁵⁷ *JP*, pp. 69-70.

Cet exemple nous montre d'une part le travail ravageur du temps et de la terre et d'autre part l'intérêt que porte le descripteur aux objets que l'on considère comme « insignifiants ». Cette description n'est pas sans nous rappeler certains tableaux de Dubuffet, de Dürer et de Caravage où se trouvent représentés de menus objets. *Court l'herbe et Sautent cailloux*, entre autres, de Dubuffet présentent quelques cailloux et de minuscules végétaux. *La Grande touffe d'herbe* de Dürer nous fait découvrir une touffe d'herbe composée de pissenlit, du plantain et d'achillée et *Corbeille de fruits* de Caravage qui se compose de quelques grappes de raisins, quelques pommes, quelques figues, quelques poires et des feuilles fanées.⁵⁵⁸

5- Le bois :

Comme toutes les autres matières, le bois est atteint par la gangrène du temps. Trois constantes à relever dans ce sens :

a- Le bois est sale : Il est couvert de poussière dévoratrice. On a l'impression que la terre cherche à le submerger, l'anéantir. C'est une tentative pour le retour au primordial, à la matière originelle :

« [...] la pogne de la manette ne conservait de son vernis initial qu'une légère trace brune, son bois depuis longtemps à nu, grisâtre, sinon même crasseux [...] »⁵⁵⁹

b- Le bois est rongé : la terre ne constitue pas l'unique danger qui guette le bois. Il y a aussi l'eau. À force d'être ingurgité d'eau, le bois pourrit et moisit. Il tombe en usure. Sa couleur est alors grise ou jaunâtre :

« Le toit des écuries est à demi écroulé et les poutres de la charpente d'un bois gris et rongé par les intempéries. »⁵⁶⁰

c- Le bois se désagrège : à l'encontre du fer ou du marbre, le bois ne résiste pas longtemps aux forces de l'érosion. Il tombe vite en poussière. C'est ce qui advint au cercueil du général L. S. M. lorsque les fossoyeurs, pour faire de la place au cercueil de la dame au camé pompéien, le touchèrent :

⁵⁵⁸ Soulignons que ces trois artistes comptent en tête de liste des peintres préférés de Claude Simon justement pour leur attachement aux microscopies.

⁵⁵⁹ *LT*, p. 11.

⁵⁶⁰ *LG*, p. 50.

« [Les fossoyeurs] racontèrent que lorsque, pour faire de la place on entreprit de bouger les cercueils, les plus vieux s'étaient pour ainsi dire désagrégés, n'avait laissé entre leurs mains qu'un peu de poussière de bois [...] »⁵⁶¹

d- l'écriture sur le bois s'écaille :

« Seule l'une des bâtisses conserve à l'usage des touristes un haut fronton de bois sur lequel s'écaille le mot « Saloon » [...] »⁵⁶²

Nous pouvons inférer que chez Claude Simon toutes les matières s'altèrent. Le passage du temps ravageur se lit sur leur surface usée et démantibulée avec évidence. Les matières que nous venons de voir ne sont pas les seules à subir les morsures de Chronos. Celui-ci s'attaque aussi aux êtres humains. C'est ce que tentera de montrer le chapitre qui suit.

IV, 2. Décomposition physique :

⁵⁶¹ LG, p. 218.

⁵⁶² JP, p. 70.

À l’instar de l’usure, le thème de la décomposition physique est fort récurrent dans les romans de Claude Simon. Cela ne doit pas nous surprendre car, pour ce dernier, le temps qui s’écoule sans interruption laisse des stigmates et des traces aussi bien sur les objets que sur les êtres. Nous sommes même en droit de dire que le travail ravageur de Chronos apparaît beaucoup plus sur les êtres que sur les objets. Comment en douter alors que la chair est une matière fragile ? Et en tant que telle, elle est vouée à un «pourrissement irréversible».⁵⁶³

La déchéance physique est d’une manière générale causée par deux facteurs : le vieillissement et la maladie. Ces deux thèmes sont tellement récurrents dans l’œuvre de Claude Simon qu’ils participent, entre autres, à forger son imaginaire empreint de mélancolie et du tragique.

Dans le présent chapitre, nous proposons d’étudier le rapport entre la description de la déchéance physique liée à ces deux thèmes et la mélancolie généralisée qui traverse l’univers simonien de bout en bout. Commençons par le vieillissement.

⁵⁶³ Janvier, Ludovic, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, *Op. cit.*, p. 95.

2.1. *Le vieillissement.*

Il est à noter que le thème de la vieillesse n'est pas propre à Claude Simon ni aux artistes baroques. Nous le retrouvons aussi dans les œuvres d'art classiques. Seulement comme celles-ci sont régies par les lois du décentrisme, ce thème se trouve pourvu d'une grande charge symbolique et religieuse. Il est l'emblème d'un certain nombre de

qualités morales telles que la sagesse, la dignité, la droiture, la majesté, le bel esprit, etc.⁵⁶⁴

Certes, dans l'œuvre moderne, le thème de la vieillesse n'est pas vidé de tout symbolisme; mais il n'a pas pour autant exclusivement une connotation morale. Si ce thème intéresse les artistes baroques, qui lui accordent une place de choix, c'est pour au moins trois raisons : premièrement, la représentation des personnages d'un âge avancé, comme celle des objets usés et démantibulés, leur permet d'actualiser la mélancolie qu'ils ressentent. L'utilisation des procédés comme la sape de la perspective, la discordance chromatique, les touches crues, les lignes sinueuses, etc. qui créent chez le spectateur un grand malaise suggère, à côté de la représentation des vieux personnages cette profonde inquiétude qui tourmente l'artiste.

Deuxièmement, le motif de la vieillesse s'inscrit dans le paradigme qui était fort en vogue pendant La Renaissance que la vie est pure vanité : «Puis je considérais, s'écrie Job, tous les ouvrages que mes mains avaient faits et la peine que je m'étais donnée en les exécutant ; voici, tout était vanité et poursuite du vent.»⁵⁶⁵ L'art chez certains artistes a été exploité pour rappeler à l'homme qu'il est mortel. D'où le slogan qui était en vogue à cette époque, en l'occurrence : «*memento mori*». Ce slogan était soit cité littéralement dans certains tableaux soit représenté allégoriquement par la vanité. Les poètes baroques ont eux aussi articulé certains de leurs poèmes autour de la vanité de la vie et la nécessité de se préparer pour l'au-delà. C'est le cas de Jean-Baptiste Chassignet qui a choisi pour son poème un titre révélateur dans ce sens, à savoir : *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*.⁵⁶⁶

Mortel, pense quel est dessous la couverture

D'un charnier mortuaire un corps mangé de vers,

Descharné, dénervé, où les os découverts,

Depoulpés, desnoués, délaissant leur jointure ;

Ici, l'une des mains tombe de pourriture,

Les yeux d'autre coté détournés à l'envers

Se distillent en glaire, et les muscles divers

Servent au vers goulus d'ordinaire pâture ;

Le ventre déchiré cornant de puanteur

⁵⁶⁴ Il suffit de voir, entre autres, *La Présentation du temple* et *Portrait du doge Leonardo Loredan* pour s'en convaincre.

⁵⁶⁵ Voir «Le Livre de Job» in *La Bible*, chapitre II, verset 11.

⁵⁶⁶ Jean-Baptiste Chassignet, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*

Infecte l'air voisin de mauvaise senteur,
Et le nez mi-rongé difforme le visage ;
Puis connaissant l'état de ta fragilité,
Fonde en Dieu seulement, estimant vanité
Tout ce qui ne te rend plus savant et plus sage. »

Dans ce poème, Jean-Baptiste Chassignet décrit à dessein la décomposition du corps humain après la mort d'une manière crue et dégoûtante. Il insiste sur la dégradation que le corps en décomposition subit (il est dévoré par les vers, «descharné», «dénervé», «depoulpés», «desnoués», les os «découverts», «délaissant leur jointure», les mains «pourries», le nez est «mi-rongé» et «difforme le visage», le ventre est «déchiré», les yeux secrètent «le glaire». Le poète aborde également le registre sensoriel, lorsqu'il évoque «la puanteur» et la «mauvaise senteur» qui «infectent».

L'effet que le poète cherche à réaliser est de provoquer chez son lecteur le pathétique. Il lui démontre que la vie n'est que vanité en dehors du «Savoir» et de la «Sagesse» qui conduisent à la rencontre de Dieu.

« *Les Images d'un songe* »⁵⁶⁷

« C'est fait de mes Destins, je commence à sentir
Les incommodités que la vieillesse apporte.
Déjà la pâle Mort pour me faire partir,
D'un pied sec et tremblant vient frapper à ma porte.
Ainsi que le soleil sur la fin de son cours
Paraît plutôt tomber que descendre dans l'onde,
Lorsque l'homme a passé les plus beaux de ses jours,
D'une course rapide il passe en l'autre monde.
Il faut éteindre en nous tous frivoles désirs,
Il faut nous détacher des terrestres plaisirs

⁵⁶⁷ Tristan, « *Les Images d'un songe* »⁵⁶⁷ in *Poésies galantes et héroïques*, 1648.

Où sans discrétion notre appétit nous plonge.

Sortons de ces erreurs par un sage conseil ;

Et cessant d’embrasser les images d’un songe,

Pensons à nous coucher pour le dernier sommeil. »

Ce poème de Tristan fait pendant à celui de Chassignet. À l’instar de ce dernier, Tristan se livre à un rappel des «incommodités» qu’engendre la vieillesse. Seulement il est moins insipide, moins poignant. Il a un message à faire passer. Il invite son lecteur à abandonner les plaisirs terrestres qui sont pure vanité et «des erreurs» et à se préparer pour la mort qui est inéluctable.

Troisièmement, ledit motif permettait à l’artiste de toucher profondément le spectateur. Il était donc un moyen de créer un effet pathétique. E.H. Gombrich note à propos *Ludovica Albertoni* réalisée en 1674 par Gian Lorenzo Bernini, dit Le Bernin⁵⁶⁸ : «C’est cet instant précis [l’instant où un ange lui a transpercé le cœur d’une flèche d’or et a provoqué en elle à la fois une douleur intense et une félicité ineffable à l’idée d’être touchée par la grâce de Dieu] que Bernin, avec une extraordinaire audace, a voulu représenter [...] Il a délibérément écarté toute réserve et porté l’émotion à un degré de tension que l’on n’avait imaginé jusqu’alors.»⁵⁶⁹

À quatre siècles d’intervalle, nous retrouvons chez Claude Simon la même hantise du temps qui s’écoule sans arrêt. Cela nous pousse à nous poser la question suivante : quelles sont les caractéristiques de la description de la vieillesse dans le roman simonien ?

Soulignons d’emblée que dans les romans objets de notre analyse, nous avons plusieurs personnages du troisième âge que nous reproduisons dans le tableau suivant :

⁵⁶⁸ Dans *Le Jardin des plantes*, Claude Simon cite Le Bernin. Voir page 303.

⁵⁶⁹ [Ernst Hans Gombrich](#), *Histoire de l’art*, Editions Phaidon, Coll. Beaux-arts, Paris, 2001, p. 111.

Roman	Personnages	Fragments descriptifs correspondants
LG	<p>-Le cavalier des années quarante</p> <p>- Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel(le Général)</p> <p>- Jean-Marie Lacombe Saint-Michel (le proscrit).</p> <p>- Le Général venant inspecter le front qui s'appelait « simplement Charbonnier Ducourneau ou Lacombe » p : 123.</p> <p>- La darne en noir au camée pompéien, grand-mère du cavalier des années quarante.</p> <p>- Batti intendante et sœur de lait des frères L.S.M.</p>	<p>«Il cesse de feuilleter <i>les</i> cahiers et regarde sa main dans le soleil qui fait ressortir les milliers de rides.» p.28</p> <p>«La décrépitude. la déchéance même, le vieux lion sans forces, malade, presque impotent.» p. 66.</p> <p>«Si tant est que ces mots eussent encore un sens pour désigner un vieux loup aux abois, efflanqué, au visage d'où toute la jeunesse, tout souvenir même de jeunesse — sinon peut-être ce regard toujours indompté — s'était depuis longtemps effacé [...]», p. 420.</p> <p>«C'était un très vieux général [...] lui aussi [...] sans un atome de graisse, sec sinon même desséché, avec ses joues glabres et parcheminées, cartonneuses aurait-on dit [...] » p.121.</p> <p>«La vieille veuve toujours habillée de noir, au visage de bougie, perpétuellement éplorée [...] les flasques replis de vieille peau [...]» p. 143.</p> <p>«Son visage de vieille mule ou de vieille chèvre figé aussi, les yeux secs ou [...] chassieux...» p.459.</p>

<p>LA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Le Général en chef : -Langrand-mère (paternelle) du cavalier des années quarante. - Les deux vieilles sœurs, tantes du cavalier. -Le patriarche, grand-père de l'épouse du cavalier des années quarante. - La belle-mère du cavalier des années quarante - Le vieux régisseur - - La vieille tante du cavalier des années quarante. - Les deux veuves qui étaient les dernières à vivre dans le château 	<p>— «Le petit visage de poupée, noyait de rides les yeux bridés, bombant le torse, redressant la taille [...]» p. 38.</p> <p>« [...] il y avait bien aussi la mère. ou plutôt une chose (une houle) environ grosse comme le poing et jaune [...]» pp. 66 — 67,</p> <p>« [...] leurs yeux chassieux dans leurs visages ravins de vieilles filles empreints de cette innocence [...] » pp. 6869.</p> <p>« [...] un vieillard maintenant, aux sévères moustaches blanches. immuablement vêtu de sombre [...]» p.110.</p> <p>«une vieille dame au visage dolent, empreint par le veuvage et la perte de sa cadette d'une expression de désolation chronique, aussi vieille aurait-on dit que le patriarche [...] » p. I 10.</p> <p>«à l'impitoyable visage de négrier sous la casquette grise et plate [...] les deux vieillards [le régisseur et le patriarche] en tête à tête [...]» p. 111.</p> <p>« [...] ta vieille tante à demi aveugle restée au hameau. parcourant les chemins en poussant le landau d'enfant démantibulé [...]». p. 132.</p> <p>«et maintenant, de tous ceux et celles qui avaient autre fois vécu là. il ne restait plus que deux vieilles darnes, deux veuves encore, aux visages d'ivoire, aux cheveux blancs [...]» p. 208.</p> <p>« il avait [...] vu d'abord la femme toujours vêtue de sombre qui était sa mère fondre peu à peu. se résorber, échanger son visage</p>
-----------	--	---

	<p>- La mère du cavalier des années quarante.</p> <p>- Le cavalier des années quarante</p> <p>- Les quatre musiciens</p>	<p>bourbonien contre celui d'un échassier. puis une momie. puis [...] même plus une momie : quelque chose comme un bistouri lui-même. une lame de couteau, une sorte d'épouvantail vivant, la tête d'oiseau décharné [...]» p. 165.</p> <p>« et à présent il était à son tour un vieil homme [...] » p.207.</p> <p>« sur les cranes osseux et tondues les pommettes les joues creuses la peau tendue ressemble à une sorte de cuir plus ou moins foncé dont la couleur primitive se serait retirée pour laisser place à une teinte grisâtre ou plutôt cendreuse.»p.934.</p>
--	--	---

Roman	personnages	Fragments descriptifs correspondants
<i>Le Jardin des plantes</i>	<p>- Winston Churchill</p> <p>- Erwin Rommel</p> <p>- Le général-chef des armées</p> <p>- Le général de la seconde guerre mondiale</p> <p>- Le colonel tué sabre en</p>	<p>« [...] son visage d'éternel gros bébé, marmonnant un salut [...] » p.161.</p> <p>« [...] l'air, avec son front trop haut, sa tête trop grosse sur ses épaules étroites, [...] le buste étagé [...] » p.187.</p> <p>« [...] glabre, mou, légèrement empâté : un sédentaire, un habitué des salons [...] » p.170.</p> <p>« [...] à l'impitoyable visage de bois, aux joues plates, à la voix sèche [...] » p.170.</p> <p>« [...] ce sabre levé, brandi à bout de bras</p>

	<p>main</p> <p>- La marquise</p> <p>- La femme éléphant</p> <p>-Le poète</p> <p>- Les huissiers</p> <p>- L'empereur du Japon</p> <p>- Une femme</p> <p>- Les contremaîtres</p> <p>-Le professeur milicien</p> <p>- L'homme de la gare</p>	<p>dans l'étincelante lumière de mai [...] » p.231.</p> <p>« [...] la bouche édentée et baveuse de la marquise douairière. »P.175.</p> <p>« [...] la vieille dame éléphant appuyée avec ses cannes traverse lentement le vestibule [...] » p.374.</p> <p>« [...] la moitié de ceux qui étaient là devant avaient traité le vieux poète de canaille [...] » p.343.</p> <p>« [...] dans le jardin il put voir les vieux huissiers vêtus de noir [...] » p.181.</p> <p>« L'empereur du Japon est un homme d'une cinquantaine d'années au visage fin, osseux, au nez aquilin [...] » p.256.</p> <p>« C'était une femme d'un certain âge [...] des jambes épaisses [...] ces varices qu'on pouvait voir serpenter vertes et bleues sous la peau [...] » p.282.</p> <p>« [...] de vieux contremaîtres aux visages fatigués et tristes, coiffés d'une casquette à visière de cuir [...] » p.232.</p> <p>« [...] leur interlocuteur est cette fois un gros homme, la soixantaine environ, seul, tassé [...] » p.347.</p> <p>« L'homme qui l'attendait tôt le matin à l'arrivée du train de Paris en gare de Narbonne était âgé d'environ cinquante ans. » P.345.</p> <p>« Celle, une Bretonne, qui a posé pour un</p>
--	---	---

	- Le peintre	vieux peintre [...] » p.333.
	- Le commandant	« Je me souviens de cette chevelure poivre et sel soigneusement plaquée [...] » p.45.
	-Le basque capitaine du navire	« [...] un petit vieux qui semblait la matérialisation sous forme humaine du tas de rouille qu'il commandait [...] » p. 49.
	-La grand-mère du réserviste	« Le regard des yeux de métal aux prunelles évidées dans le visage replet [...] de la vieille dame à l'éternel veuvage [...] » p.89.
	- S	Le texte ne contient aucun portrait de lui, mais il rapporte bien des faits qui lui sont advenus pendant sa vieillesse.

Roman	personnages	Fragments descriptifs correspondants
<i>Le Tramway</i>	- la grand-mère	« ... grand-mère dont [...] il me semble toujours voir le masque de tragédie, blafard et saupoudré de gris, flottant, impondérable [...] » p.90.
	- le gendre de la grand-mère	« [...] les deux vieillards (quoique gendre et belle-maman [...] la suspension qui creusait leurs masques flétris [...] lui avec ce visage barré [...] elle avec cet éternel masque éploré de tragédie grecque » p.78.
		« [...] je me trouvais en compagnie du

	-le vieillard de l'hôpital	vieillard au visage décharné était peu éclairé [...] » p.53.
	- le frère de la bonne	« [...] elle avait un frère, créature elle aussi mystérieuse et sans âge [...] à demi cadavérique lui aussi et morne [...] » p.83.
	- les invités de la grand-mère	« [...] Quant aux vieux messieurs eux-mêmes [...] ils avaient pour moi le visage de cet oncle, veuf [...] » p.76.
	- les deux hommes	« [...] deux hommes d'un certain âge déjà, l'air de contremaîtres ou de chauffeurs de camion [...] » p.122.
	- l'homme de veille à l'hôpital	« l'homme de veille [...] semblait appartenir à quelque divinité marine, non pas tant musculeux que noueux rongé par le sel bordé d'une corne d'un rose vif [...] » p.73.
	-l'auteur	Le texte ne contient aucun portrait de lui, mais il rapporte bien des faits qui lui sont advenus pendant sa vieillesse

Comme le montrent les tableaux ci-dessus, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, voient, à la différence des romans antérieurs, l'élection d'un nombre important de personnages du troisième âge.

Dans son article intitulé « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale », Jacqueline Trincaz écrit : « Quand la beauté est l'apanage de la jeunesse, la vieillesse est laideur, souffrance, perte, décrépitude, affaissement, sécheresse, saleté, déchéance... la littérature, riche de métaphores et de qualificatifs choisis parmi les plus négatifs, reflète le sentiment de crainte et de rejet que la vieillesse inspire. »⁵⁷⁰ À notre avis, cette assertion est à nuancer. La vieillesse n'est pas toujours présentée comme une laideur. Chez les peintres classiques, notamment

⁵⁷⁰ Trincaz, Jacqueline, « Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale » in *L'Homme*, n° 147, Volume 38, 1998, p. 176.

Giovanni Bellini, la vieille est considérée comme un emblème de la Sagesse, de la Dignité et de la Majesté. C'est le cas, entre autres, du *Portrait du Doge Leonardo Loredan* réalisé en 1501. De l'attitude droite et du regard fixe du vieux personnage portraituré se dégage quelque chose de majestueux et d'austère. Sur le visage radieux et calme de ce dernier se trace l'expression d'une grande paix. D'ailleurs, l'éclairage frontal pour lequel a opté le peintre renforce la luminosité du visage et crée une grande harmonie avec les couleurs éclatantes du costume du doge.

Il est à souligner que Claude Simon n'adhère pas à cette conception. La vieille dans son œuvre est décrite d'une manière poignante, crue, tragique, agressive, etc. Elle se rapproche de ce fait de la description baroque, notamment de celle de [Joachim du Bellay](#) qu'il présente dans son poème écrit en 1549 et qui s'intitule *L'Antérotique de la vieille et de la jeune amy* :

Vieille, qui portes au visaige
Et aux moins laids endroitz de toy
Des Sillons à coucher le Doy.
Vieille, qui as, ô vieille Beste !
Plus d'yeux, que de cheveux en Teste.
Vieille, à trois petiz bouz de Dentz
Tous rouillez dehors, et dedens.
Vieille, qui as joüe, et Narine
Bordées de Crasse, et farine,
De bave la Bouche, et Gensive,
Et les yeux d'Ecarlate vive.
Vieille, qui as telle couleur,
Que celle, qui par grand' douleur
Du bien d'autruy se lamentant,
Se va soymesmes tormentant.

Dans ce poème et afin de faire ressortir la laideur de la vieille, le poète met l'accent sur certaines parties du corps, notamment « le visage », « les yeux », « la bouche », « les cheveux », « la joue » et « la narine ». La plupart des poètes baroques d'une manière générale articulent leurs descriptions de la vieille autour de ces « motifs ». Qu'en est-il de Claude Simon ?

Les « motifs » de la vieille que la description du personnage dans l'œuvre de cet auteur met en relief sont :

1- Les rides :

C'est là l'une des caractéristiques essentielles de la vieille.

À lire attentivement *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, nous constatons que les rides affectent presque exclusivement deux parties du corps :

a- *Les mains* :

Claude Simon accorde une grande importance à cette partie du corps humain. Les mains se présentent la plupart du temps, note Guy Neumann, «comme de véritables personnages à part entière, des acteurs qui semblent être doués d'une vie autonome.»⁵⁷¹ Nous dirons pour notre part que dans l'univers simonien, la main constitue un pendant de la personne. Cela apparaît avec évidence à travers la description des mains-lisantes-écrivantes qui reviennent comme un *leitmotiv* dans *Les Géorgiques*.

Il faut souligner ici que nous avons affaire à deux mains ridées appartenant chacune à un personnage différent : d'un côté nous avons la main du cavalier des années quarante qui «feuilleter les cahiers format registre»⁵⁷² écrits par le vieux Général d'Empire et d'un autre côté nous avons la représentation de la main du Général L.S.M. imaginée par son arrière-arrière-petit-fils en train d'écrire ses mémoires :

« [...] et dans le salon glacial maintenant presque obscur il semblait au garçon qu'il pouvait le voir : le corps puissant, musculeux, commençant à s'alourdir, nu, comme ces dessins copiés de l'antiquité que les peintres de l'époque traçaient sur la toile avant de les revêtir de draperies ou d'uniformes [...] »⁵⁷³

b- *Le visage* :

Le visage est l'une des parties essentielles du corps. Pour Claude Simon, il n'est pas que cela. Il est aussi la partie du corps qui révèle plus que les autres, le passage du temps. Certes, dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, nous n'avons aucune référence au visage du narrateur, mais ce n'est pas le cas de la quasi — totalité des autres personnages. Ainsi, la grand-mère du cavalier des années quarante a le visage tout crevassé par les rides :

⁵⁷¹ Neumann, Guy, *Echos et correspondances dans Triptyque et Leçon de choses de Claude Simon*, Op. cit., p.50.

⁵⁷² L G., p. 24 .

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 250.

« [...] son visage réduit à de plus durs replis de parchemin racorni couronnés de cheveux gris [...] »⁵⁷⁴

De même pour la mère du capitaine dans *L'Acacia* :

« [...] il y avait bien aussi la mère [...] coiffée d'un bonnet à volants reposant immobile sur un oreiller, le drap immaculé tiré jusqu'au menton, si plat qu'il semblait ne rien recouvrir, avec au milieu des rides une bouche dans laquelle on versait à l'aide d'une petite cuillère un peu de bouillie blanchâtre qui ressortait un peu plus bas sous forme d'excréments dont on la nettoyait chaque jour [...] »⁵⁷⁵

Dans *Le Tramway*, le visage est la partie du corps de la mère de l'auteur qui est la plus décrite :

« De plus, son propre visage (qui lorsqu'elle était encore jeune fille avait commencé à s'empâter [...])... son propre visage, donc, depuis que la maladie qui devait l'emporter s'était attaquée à elle, s'était mis [...] à tout d'abord simplement maigrir [...] »⁵⁷⁶

Si la description du cheval mort constitue la cellule axiale autour de laquelle s'organise l'essentiel de *La Route des Flandres*, nous pouvons dire que la description du visage de la mère de l'auteur est la cellule axiale dans *Le Tramway*. Disséminée dans le texte, elle revient avec une insistance frappante.

2- Le dessèchement :

L'eau est synonyme de vie. Toutes les matières qui en manquent se dessèchent, se racornissent et meurent. Dans l'imaginaire simonien, la peau n'échappe guère à cette règle. Avec le temps, en effet, elle perd son tonus et sa fraîcheur et se transforme, par conséquent, en une matière sèche et dure. La plupart du temps, l'auteur la compare ou l'associe à :

- *un masque* :

⁵⁷⁴ *LG*, p. 218.

⁵⁷⁵ *LA*, p. 67.

⁵⁷⁶ *LT*, pp.22-23.

« [...] les deux vieillards [...] formant sous la lumière crue [...] qui creusait leurs masques flétris (sinon même chez notre grand-mère, ravagé) [...] elle avec cet éternel masque éploré de tragédie grecque [...] »⁵⁷⁷

- *du carton* :

« [...] son [Batti] visage de vieille mule ou de vieille chèvre figé [...], les yeux secs ou [...] chassieux, laissant s'écouler en permanence [...] quelque chose de luisant et de visqueux [...] glissant sur la peau (le cuir cartonneux) encadrant les ailes du nez, descendant vers les coins fripés de la bouche [...] »⁵⁷⁸

- *une matière inerte* :

« Toujours vêtue de noir penchant au-dessus du corps livide ce visage impassible et indéchiffrable [...] comme taillé dans une matière inerte, jaune [...] »⁵⁷⁹

-*du parchemin* : une peau parcheminée est une peau durcie :

« [...] une fragile petite vieille (ou plutôt une chose : [...] un problématique assemblage de calcaire et de tissus parcheminés [...] »⁵⁸⁰

- *du plâtre* : le plâtre est sans conteste un symbole de dureté mais aussi de froideur :

« [La vieille dame au camée pompéien semblable, avec sa bouche entrouverte, son masque plâtreux, ses yeux asphyxiés de poches bleuâtres, un de ses poissons asphyxiés, de ces dorades au regard vitreux, aux joues nacrées et écailleuses [...] »⁵⁸¹

⁵⁷⁷ *LT*, p.78.

⁵⁷⁸ *LG*, p. 459.

⁵⁷⁹ *LT*, p.81.

⁵⁸⁰ *LG*, p. 158.

⁵⁸¹ *LG*, p. 175.

- *de la cire* : un visage en cire est un visage sans traits, un visage fantomatique que toute vie a déserté :

« [...] s'efforçant [les deux vieilles sœurs] d'ignorer les silencieux et bruissants va-et-vient des cornettes aux ailes empesées voletant autour d'impassibles masques de cire [...] »⁵⁸²

- *une peau tannée* : une peau tannée est une peau qui a été soigneusement préparée, en d'autres termes, endurcie par l'effet de quelques agents d'érosion, généralement le soleil et le givre

« La carte rapidement lue, puis tendue avec un joyeux [...] éclat de rire au-dessus de la table par l'homme au visage tanné à la barbe carrée, dont l'éclatante tunique de toile blanche s'ornait aux épaules de pattes dorées [...] »⁵⁸³

- *une momie* : la momie ne représente-t-elle pas le corps desséché par excellence ?

« [...] où était couchée non pas maman mais l'espèce de momie à tête d'épervier, à la peau d'un jaune cireux, au nez autrefois bourbonien maintenant devenu semblable à quelque bec d'oiseau de proie et dont le regard durci par la souffrance avait quelque chose de presque méchant maintenant »⁵⁸⁴

Nous constatons donc que le descripteur se sert d'un large éventail de motifs pour afficher le dessèchement de la peau d'un personnage. Mais de tous ces motifs, celui qui peut-être considéré comme obsessionnel tant il est répétitif et insistant, c'est indubitablement le motif du masque. Comparer le visage d'un personnage à un masque c'est montrer qu'il a atteint un racornissement cartonneux et une consistance desséchée évidents :

« [...] Comme ces tenues conçues à l'usage de ces religieuses [...] ne laissant apparaître, étroitement enchâssé de voiles comme ces masques de

⁵⁸² LA, p. 71.

⁵⁸³ LA, p. 143.

⁵⁸⁴ L.T., pp37-38.

gisantes sculptés dans la pierre que l'ovale de visages à la fois affables, sévères, cireux et absents [...] »⁵⁸⁵

Un visage qui ressemble à un masque, en fait, est un visage sans traits, un visage chosifié. Plusieurs fois même, le mot masque est surdéterminé par un complément de nom qui connote la dureté :

« Avec leurs visages précocement flétris, rigides, s'efforçant d'ignorer les silencieux et bruissants va-et-vient des cornettes aux ailes empesées, voletant autour d'impassibles masques de cire »⁵⁸⁶

Notons pour finir que le descripteur recourt à d'autres procédés pour afficher le dessèchement de la peau du personnage. Citons, entre autres :

a- Le jaunissement :

Le jaunissement est incontestablement une couleur des matières sèches qui subissent les attaques et les morsures du temps juste avant de tomber en poussière :

« [...]un problématique assemblage de calcaire et de tissus parcheminés [le corps d'une petite vieille] qui semblait être comme une parodique version, un parodique avatar de l'échelle humaine, jaunâtre, desséché et plumé»⁵⁸⁷

b- Les craquelures et les escarres : à lire les descriptions consacrées aux vieux personnages, l'on remarque une utilisation massive de termes indiquant les escarres et les fêlures par lesquels se traduit l'usure de la peau sèche. Nous avons entre autres : craquelé, crevassé, raviné, calleux⁵⁸⁸

3- L'embonpoint : dans les romans de Claude Simon, lorsque la graisse commence à envahir le corps d'un personnage, cela signifie pour lui le début d'une décomposition irrémédiable.

Ce motif apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Claude Simon dans *L'Herbe* et plus précisément avec le personnage de Sabine et de Pierre⁵⁸⁹. Dans de notre corpus, nous avons plusieurs personnages qui prennent du poids avec le temps.

⁵⁸⁵ *LA*, p. 13.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.71.

⁵⁸⁷ *LG*, p.158.

⁵⁸⁸ Voir, entre autres, les pp. 132, 155, 160 de *L'Acacia* et les pp. 58, 391 des *Géorgiques*.

⁵⁸⁹ Voir entre autres les pages 49. 50. 73. 80.

C'est le cas par exemple du vieux personnage qui figure sur le tableau décrit minutieusement dans le prologue des *Géorgiques*⁵⁹⁰. Il a le visage empâté, les «bajoues prononcées» et les «plis du ventre eux-mêmes s'étageant, puissants». Cela contraste clairement avec la description du jeune personnage du même tableau qui est assimilé à «des cuirasses romaines artistiquement modelées, reproduisant dans le bronze les détails d'une académie parfaite. Sa jeunesse et sa beauté proviennent justement de sa «forte musculature» qu'aucune graisse ne vient déformer «pour l'instant». ⁵⁹¹

C'est aussi le cas de la mère du cavalier des années quarante. Au seuil de la trentaine, la graisse a commencé à envahir son corps. Alors ses formes se sont alourdies à tel point que ses «beaux yeux» qui étaient «un peu globuleux» sont devenus «saillants». De même son menton et son buste se sont «alourdis»⁵⁹². La graisse est chez Claude Simon signe de détérioration physique et de dégénérescence. Si le personnage maigre donne l'impression dans les descriptions simoniennes qu'il va tomber en poussière, le personnage grassouillet, par contre, suggère que sa chair va «glisser» et «s'effondrer»⁵⁹³. Le personnage obèse comme le personnage desséché est déjà mort. Il est mort vivant. Il a déjà commencé à se décomposer.

4- *La courbure du dos* : vieillir c'est perdre de la vigueur, c'est faiblir. L'une des conséquences naturelles de la sénilité est la courbure du dos. Dans les romans de Claude Simon, nous constatons que ce motif de la vieillesse est toujours associé aux vieilles femmes en noir⁵⁹⁴.

Le descripteur utilise dans *Les Géorgiques* un lexique varié. Tantôt il emploie l'adjectif «cassé», tantôt l'adjectif «courbé». Mais la plupart du temps il utilise l'adjectif «voûté» :

« [...] La chose, donc la fragile, éphémère et prodigieuse organisation de conduits, de liquides, d'articulations [...] d'organes usés et même épuisés [...] L'effort qu'elle faisait pour se maintenir à demi levée, le dos voûté, soutenue par ses bras [...] tel que les minces accoudoirs du transatlantique [...] »⁵⁹⁵

Il est à noter que la courbure du dos peut avoir d'autres causes que la sénilité.

⁵⁹⁰ Voir annexes iconographiques.

⁵⁹¹ Celle indication temporelle montre le bien-fondé de notre assertion. En effet, pendant sa jeunesse le personnage ne subit pas encore l'attaque de la graisse. Mais lorsqu'il commence à vieillir, cette matière déformera son corps musclé.

⁵⁹² *LA*, p. 133.

⁵⁹³ *LG*, p.473.

⁵⁹⁴ Selon Anthony Cheal Pugh., il ne s'agit en fait que d'un même personnage. Il s'agit de la vieille femme en noir du *Tricheur* que Claude Simon reprend avec quelques modifications. Voir son essai «Du tricheur à *Triptyque et inversement*» in *Etudes Littéraires*, IX-1, Toronto, 1976.

⁵⁹⁵ *LG*, pp.158-159.

Elle peut être provoquée aussi par l'extrême fatigue. Les passages décrivant l'exténuation des soldats sont dans ce sens fort révélateurs. En voici un exemple :

« [...] La longue colonne des cavaliers battant en retraite somnolant encore au sortir de la nuit, les dos voûtés, les bustes oscillants d'avant en arrière sur les selles, la tête de la colonne tournant sur la droite au carrefour [...] »⁵⁹⁶

5- *La détérioration capillaire* : la détérioration capillaire chez les personnages simoniens se présente de deux manières :

a- *la calvitie* :

« [...] la visière [de la casquette du vieux régisseur] semblable à un bec, la peau du crâne chauve, lorsqu'il soulevait un instant sa coiffure à l'arrivée de la calèche. »⁵⁹⁷

b- *La canitie* : en effet, les cheveux grisonnent avec l'âge. La détérioration de la couleur naturelle des cheveux est certainement l'un des motifs de la vieillesse le plus fréquemment utilisé en peinture et en particulier par les artistes baroques, notamment dans *Vieillard* et *Vieille femme* de Georges de la Tour. Dans les romans que nous étudions, nous avons plusieurs exemples de cette forme de détérioration capillaire :

« [...] à demi cadavérique lui aussi et morne [...] se levant timidement de sa chaise si on entrain, soulevant une casquette qui découvrait un crâne chauve et livide [...] »⁵⁹⁸

Ou encore :

« Il [le cadet] discernait sous la romantique chevelure en désordre, commençant à grisonner, le visage vieilli tout à coup creusé de trous d'ombre [...] »⁵⁹⁹

Revenons à présent à la description du vieux Général venant inspecter le front durant la débâcle de 1940.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.9.

⁵⁹⁷ *LG*, p. 111.

⁵⁹⁸ *LT*, pp. 83-84.

⁵⁹⁹ *LG*, p. 438.

«C'était un très vieux général [...] lui aussi [...] sans un atome de graisse, sec sinon même desséché, avec ses joues glabres et parcheminées, cartonneuses aurait-on dit, comme s'il avait été extrait pour la circonstance (la guerre) intact, ivoirin et momifié de quelque tombeau pharaonique ou conservé peut-être dans le froid [..]»⁶⁰⁰

Cette description est capitale à notre sens. Elle met au clair un trait essentiel de la description du vieillissement dans l'œuvre de Claude Simon. En effet, à travers la série de prédicats qualificatifs utilisée se laisse percevoir une vision macabre. Ce personnage, comme tous les vieux personnages dont regorgent les textes simoniens, est une allégorie de la mort⁶⁰¹. Aussi abondons-nous dans le sens de Robert Burden lorsqu'il dit : «The image of death is contained in the physical decline of the human body in time. »⁶⁰²

À travers la description de la déchéance physique du personnage simonien, nous pouvons facilement entrevoir l'ombre de la mort. Nous proposons d'illustrer cette assertion par l'exemple du vieux conventionnel des *Géorgiques* et par la grand-mère du cavalier des années quarante de *L'Acacia*. Commençons par le premier exemple. Le roman trace, entre autres, les étapes essentielles du vécu de Jean-Pierre L.S.M. que nous pouvons subdiviser en deux étapes :

a- Étape de la vigueur : les passages relatifs à cette époque évoquent les succès de la carrière militaire et politique de ce personnage. Il est capitaine à l'âge de trente ans. Huit ans plus tard, il devient membre de l'Assemblée nationale. Il est élu en 1792 à la Convention. Poste qu'il n'occupera que six ans avant d'être nommé ambassadeur à Naples. En 1802, il est promu au grade de général en chef de l'artillerie. Il le restera jusqu'à 1811 où il est nommé gouverneur militaire de Barcelone. Son succès ne

s'arrête pas là. Les rapports militaires font étalage aussi de ses innombrables victoires remportées sur plusieurs fronts que ce soit à l'intérieur de la France ou dans d'autres pays d'Europe. Ces victoires vont lui valoir plusieurs titres. Ainsi, et à titre d'exemple, il obtient en 1804 le titre de commandeur de la Légion d'honneur et en 1808 il reçoit la décoration de grand officier de la Légion d'honneur.

Il va sans dire que le physique exceptionnel de ce personnage ainsi que la bonne santé dont il jouit l'ont beaucoup aidé à la réalisation de ces succès. Cela est

⁶⁰⁰ *LG*, p. 121.

⁶⁰¹ Pour Hervé Savon, le déchiffrement de l'allégorie se nomme «allégorèse». Voir son article «Labyrinthe et allégorie » in *Figures du baroque*, Colloque de Cerisy, P.U.F. Coll. Croisées. 83. p. 256.

⁶⁰² Burden, Robert, *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon. À comparative study*, Königshusen Neumann, 1980, p.79

d'ailleurs mentionné dans les rapports militaires qui disent de lui qu'il est un «colosses»⁶⁰³ et qu'il a «une santé de fer.»⁶⁰⁴

b-Étape de la déchéance : ce «colosse» qui a remporté beaucoup de victoires et que personne n'a réussi à vaincre, n'a pu résister aux morsures du temps. La sénilité va réduire ce géant à un état pitoyable. Elle met, tout d'abord un terme à ses succès puisqu'elle lui évite d'être nommé au commandement des artilleurs partis faire une campagne en Espagne. Elle l'oblige ensuite à quitter le corps de l'armée pour aller « végéter »⁶⁰⁵ le peu de temps qu'il lui restait à vivre dans son château. Les descriptions qui rendent compte de son état de santé à cette époque le montrent malade et abattu. Notons qu'elles sont énoncées en des termes qui rappellent la description de la charogne de Charles Baudelaire⁶⁰⁶:

« Et lui (lui, l'ancien capitaine de Bombardiers, l'ex-député de la Montagne, le régicide, le général de l'An II l'ex — ambassadeur, l'ancienne Excellence) une année encore, comme un rebut, laissé pour

compte, rejeté [...] condamné [...] à cette mort lente, cette trahison, la défection de ce corps tué pour ainsi dire sous lui [...] à combattre [...] cette humiliante déchéance physique [...] il était en train de se décomposer tout vivant, sentant jour après jour quelque chose comme des vers déjà au travail qui le détruisaient sournoisement [...] »⁶⁰⁷

On voit bien que le vieux Conventionnel n'est plus ce «lion» qu'il était autrefois. Il s'est transformé en un spectre, en un cadavre en décomposition. Cette description est tragique dans la mesure où elle rend compte du devenir du personnage. Celui-ci est décrit comme une charogne alors qu'il n'a pas encore rendu le dernier souffle.

Soulignons que Domenico Ghirlandaio, entre autres, a lui aussi cherché à décrire la déchéance du corps humain, il a peint sur la même toile deux portraits : celui d'un vieillard et celui d'un jeune garçon. Le titre de cette toile est révélateur dans ce sens : *Portrait d'un vieillard et d'un enfant*. Dans ce tableau, le peintre établit un contraste entre un personnage du troisième âge avec des cheveux gris, des rides autour des yeux, des verrues sur le front et un nez proéminent et exhibant une acné rosacée et un enfant au visage beau, au regard angélique et qui semble en bonne santé. La vieillesse avec toute la laideur qu'elle entraîne est présentée comme la destinée de la jeunesse, de la vigueur et de la beauté. C'est ce que Claude Simon a cherché à présenter dans ses textes.

⁶⁰³ LG, p. 21.

⁶⁰⁴ LG, p. 22.

⁶⁰⁵ Ibid. p.376.

⁶⁰⁶ Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris. 1972, p. 43.

⁶⁰⁷ LG, pp. 365-366.

Qu'en est-il maintenant de la grand-mère du réserviste de *L'Acacia* ?

D'emblée, soulignons la ressemblance frappante de ce personnage avec la dame au camée pompéien des *Géorgiques*. Tout nous pousse à croire qu'il s'agit d'un même personnage que nous retrouvons d'ailleurs dans la quasi-totalité des romans simoniens et qui est une «allégorie» de la mort. Considérons les descriptions suivantes :

« [...] l'espèce de momie conservée en vie au fond d'une alcôve [...] »⁶⁰⁸

« [...] (il y avait bien aussi la mère-ou plutôt une chose (une boule) environ grosse comme le poing et jaune, coiffée d'un bonnet à volants, reposant immobile sur un oreiller [...] »⁶⁰⁹

Sans conteste, la grand-mère du cavalier des années quarante est assimilée, dans ces deux exemples, à une charogne, à un mort-vivant. Elle est sur le point d'être réduite en poussière et partant de retourner à l'état originel.

Nous pouvons arguer que Claude Simon s'attache à décrire des personnages du troisième âge. Il associe le thème du vieillissement à un ensemble de motifs qui reviennent fréquemment sous sa plume. Pour lui, le vieillissement est l'état conduisant au retour primordial. Notons que la plupart du temps, les passages relatant cette forme de décrépitude sont suivis d'un grand nombre de morceaux descriptifs peignant l'automne, saison où la nature se fane et symbole de la fin de la vie.

Il devient donc facile d'assimiler la description simonienne à certains tableaux d'artistes baroques, notamment *Portrait de vieillard* ou *Buste de vieillard* d'Albrecht Dürer, *Portrait d'un vieillard* de Rembrandt Van Rijn, *Le Laocoon* d'El Greco où l'on voit des vieillards aux traits bouleversants, aux visages empreints de tristesse et pleins de rides, aux cheveux gris et surtout évoquant la mort.

⁶⁰⁸ *LA*, p.110.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.66.

2.1. La maladie :

Le thème de la maladie est l'un des thèmes favoris de la poésie baroque. Les poètes baroques, en effet, ont été sensibles aux ravages du temps et à la pathologie, selon la conception qui a dominé du 3ème siècle au 15ème siècle, était liée partiellement au temps. Selon la conception des quatre tempéraments, la « bile noire » provoque la mélancolie, qui est une maladie⁶¹⁰, et produit un état d'abattement général, qui peut, à son tour, être à l'origine des apoplexies, des torpeurs, des angoisses, des sautes d'humeur, etc.

⁶¹⁰ Il faut attendre le 15e siècle et plus particulièrement Marsile Ficin (1433-1499), traducteur de Platon et de Plotin, pour voir réapparaître la conception aristotélicienne de la mélancolie comme étant liée au génie. Voir Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz et Klibansky, Raymond, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, pour le tr. Fr. Gallimard, Coll. [Bibliothèque des Histoires](#), Paris, 1989, p.123.

Il n'y a pas que la mélancolie qui a été longuement décrite par les poètes baroques. D'autres maladies, surtout celles qui provoquent une grande déchéance physique, ont été rehaussées au statut d'objets poétiques. Ainsi, Ronsard a-t-il décrit dans le poème intitulé « *je n'ai plus que les os* » l'état de déchéance physique qui a été causée par une maladie dont le nom est tu et qui a eu lieu juste avant sa mort :

Je n'ai plus que les os

Je n'ai plus que les os, un squelette je semble,
Décharné, dénervé, démusclé, dépulpé,
Que le trait de la mort sans pardon a frappé ;
Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble.

Apollon et son fils, deux grands maîtres ensemble,
Ne me sauraient guérir, leur métier m'a trompé.
Adieu, plaisant soleil, mon œil est étoupé,
Mon corps s'en va descendre où tout se désassemble.

Quel ami me voyant en ce point dépouillé
Ne remporte au logis un œil triste et mouillé,
Me consolant au lit et me baisant la face.

Dans ce poème, Ronsard, et à l'encontre des poètes classiques qui se plaisent à décrire la beauté de la nature, du ciel, des étoiles, etc., décrit la dimension tragique de la condition humaine qui est celle d'un être périssable. Il sent bien que son heure est arrivée et est convaincu que sa maladie est incurable, puisque même Apollon et son fils ne peuvent le guérir. Ce pressentiment ainsi que les larmes versées par ses amis venant lui rendre visite en voyant la déchéance de son corps rendent la description poignante et crée une scène fort pathétique.

À l'instar des artistes baroques, Claude Simon s'adonne dans son œuvre à de longues et minutieuses descriptions de la maladie et de ses conséquences sur le corps humain.

Dans *Les Géorgiques*, nous avons une seule séquence s'articulant autour de la pathologie, notamment la description de la maladie du général L.S.M. :

«tout autour de lui règne ce silence insolite et trop silencieux, mélancolique, des soirs de bataille. La fin. La décrépitude, la déchéance même, le vieux lion sans forces, malade, presque impotent. »⁶¹¹

Dans *L'Acacia*, il est une séquence descriptive qui se rapporte à la maladie. Elle concerne la mère de l'auteur. Il est à constater que dans toute cette séquence, il n'est aucunement fait mention directement de cette dernière. C'est ce qui rend la description fort pathétique. Nous pouvons diviser cette séquence en cinq strates. Dans la première, c'est la casserole dans laquelle l'infirmière faisait bouillir la seringue qui est mise en relief :

« À force d'y faire bouillir chaque soir l'eau dans laquelle baigne la seringue, le fond et les parois de la petite casserole d'aluminium [...] La casserole encore chaude est maintenant vide on en a retiré la seringue et l'aiguille [...] »⁶¹²

La seconde strate s'articule autour de la description de la salle de bain où se trouvait la tablette sur laquelle était posée la casserole :

« Au-dessus de la tablette de marbre le mur est tapissé d'un papier brillant, à l'imitation de carreaux de faïence, divisé en carrés réguliers par deux étroites bandes bleu pâle [...] »⁶¹³

La troisième strate porte sur le cri vraisemblablement poussé par la mère agonisante :

« Quand un faible cri, semblable à celui que pourrait émettre un gosier de souris, lui parvint à travers le panneau de la porte, le gamin plaque violemment ses mains sur deux oreilles [...] »⁶¹⁴

La quatrième strate est une description du lit sur lequel reposait la mère :

⁶¹¹ *LG*, p.66.

⁶¹² *LA*, p.330.

⁶¹³ *LA*, p.330.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p.331.

« Presque aussitôt la porte s'ouvre et ses mains retombent. Il peut maintenant voir le lit éclairé par une veilleuse [...] »⁶¹⁵

La cinquième strate s'articule autour de la description de la photographie du père accrochée au mur de la chambre à coucher :

« Sur le mur [...] se trouve un agrandissement photographique sépia encadré d'une large moulure de bois brun. Dans un halo dégradé, on peut voir e visage d'un homme à la barbe carrée, aux moustaches en crocs [...] »⁶¹⁶

Aucune de ces cinq strates ne fait allusion à la mère agonisante. L'absence de la mère de la description qui s'articule autour d'elle est hautement significative. Elle symbolise de cette manière la mort prochaine de ce personnage et révèle que l'auteur, qui a été confronté à cette terrible réalité alors qu'il n'avait que dix ans, a complètement refoulé ce souvenir funeste. Même pour re-présenter cette description, il recourt à la troisième personne du singulier. Dans la dernière phrase, il utilise le pronom personnel indéfini «on». L'effort auquel a eu recours notre écrivain pour créer une distanciation n'a pu lui permettre de décrire directement sa mère agonisante. Il semble que son regard répugne à se porter sur cette dernière. Il se fixe alors sur certains objets qui deviennent dans sa perception comme des attributs qui représentent sa mère métonymiquement. Terminer la description par l'évocation de la photographie du père mort quelques années auparavant est une manière d'associer le sort de la mère à celle de son défunt mari. La chambre qui semble vide, le cri qui a terrifié l'enfant et la photographie du père annoncent la mort prochaine et inéluctable de la mère.

Soulignons que dans *Le Tramway* la mort de la mère est révélée par l'absence de la liseuse sur laquelle elle s'étendait dans le jardin :

⁶¹⁵ *Ibid.*, p.331.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p.331.

« ...simplement quand je suis revenu pour les grandes vacances après Pâques la liseuse n'était plus là [...] »⁶¹⁷

Ce qui rend cette scène pathétique, c'est le recours à un discours pris en charge par l'auteur, qui, de retour du collège Stanislas de Paris où il était admis en tant qu'interne, ne trouve plus la liseuse qui servait à sa mère. La disparition de la mère est présentée métonymiquement par la disparition de cette liseuse.

Dans *Le Jardin des plantes*, il est fait mention de la maladie dans deux séquences. La première est celle du collégien qui a eu une pneumopathie grave qui l'a fait souffrir énormément :

« [...] trachée-artère bronches poumon grondant [...] il [le chirurgien] a dit Surtout ne bougez pas je risque de vous crever le poumon [...] puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
[...] sentant que j'allais m'évanouir [...] »⁶¹⁸

L'évocation de la douleur intense éprouvée par le collégien et par le travail de l'association qui caractérise l'écriture simonienne va permettre l'invocation de la phrase de Marcel Proust « je souffrais comme » qui est extraite du *Temps retrouvé*.⁶¹⁹

La deuxième séquence qui englobe une évocation d'une pathologie est celle du démobilisé. Claude Simon, qui était en visite à un pays étranger dont le nom est tu dans le texte, est soudainement terrassé par une hématurie :

« [...] il a juste le temps de [...] 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 regardait éclabousser la cuvette des WC [...] »⁶²⁰

⁶¹⁷ *LT*, p.68.

⁶¹⁸ *JP*, pp. 85-86.

⁶¹⁹ Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Grands textes classiques, Paris, 1994, p.150.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 310.

Encore une fois, il recourt à l'association et cite les deux autres fois où il a eu la même pathologie. La description relative à cette maladie est disséminée sous forme de fragments lacunaires dans le texte. Il faut attendre la page 309 pour que l'auteur nous donne une description plus précise de cette pathologie.

De tous les textes de notre corpus, *Le Tramway* est incontestablement celui qui accorde une plage descriptive fort importante à la maladie. Dans ce texte, nous avons évocation de la pathologie dans deux séquences : celle de l'auteur lui-même et qui correspond à un souvenir d'enfance :

« [...] me trouvant sous perfusion, ma toilette ne pouvait être que des plus sommaires, embarrassé que j'étais de traîner avec moi l'espèce de potence en acier chromé à laquelle était suspendu le récipient dont le contenu s'infiltrait goutte à goutte dans une veine de mon poignet [...] »⁶²¹

Ensuite, l'auteur décrit longuement la maladie de sa mère à laquelle elle n'en réchappe guère :

« [...] dans le jardin où couchée comme une sorte d'épouvantail sur cette liseuse recouverte de cretonne à fleurs [...] maman agonisait lentement. »⁶²²

Les symptômes de la maladie qui sont longuement décrits dans l'œuvre de Claude Simon se présentent comme des motifs qui caractérisent les portraits que brosse ce dernier :

- l'amaigrissement : plusieurs maladies provoquent un amaigrissement notable. Soulignons que l'un des motifs obsessionnels des portraits des vieillards que brosse Claude Simon est le nez du personnage portraituré qui est associé à celui de l'aigle :

⁶²¹ *LT*, p. 112.

⁶²² *Ibid.*, p.89.

« [...] au nez autrefois bourbonien maintenant devenu semblable à quelque bec d'oiseau de proie [...] projetant [...] sa tête en avant dans un mouvement sauvage qui n'était pas sans évoquer, avec ce nez tellement amaigri et osseux, les deux aigles captifs que l'on pouvait voir au square [...] »⁶²³

Dans un même portrait, l'auteur compare à deux reprises le nez de la mère amaigri par la maladie au bec d'un rapace. Cette description du nez est reprise maintes fois dans le texte.

- la pâleur : le teint du malade change, puisqu'il vire à la pâleur. Le visage du malade devient livide :

« [...] cette liseuse, où était couchée non pas maman mais l'espèce de momie à tête d'épervier, à la peau d'un jaune cireux [...] »⁶²⁴

- le dessèchement de la peau :

« [...] ce corps réduit à quelques os recouverts d'une peau desséchée ce qui n'en augmentait pas beaucoup le poids mais qu'il fallait tout de même se mettre à deux pour déplacer [et mettre à] l'ombre de rangée de ces arbres [...] au feuillage un peu lugubre [...] »⁶²⁵

Il semble dans cette description que la nature s'est laissé contaminer par la maladie de la mère. Le feuillage des arbres devient pour l'auteur attristé par l'état de déchéance dans lequel se trouve sa mère atteinte d'un cancer « un peu lugubre ».

Soulignons que la partie du corps sur laquelle insiste l'auteur pour décrire le dessèchement de la peau des personnages malades est le visage. Claude Simon recourt à un nombre important d'images pour souligner le dessèchement de la peau du visage qui s'accompagne d'un important amaigrissement. Considérons l'exemple suivant :

⁶²³ *LT*, p.38.

⁶²⁴ *LT*, p.38.

⁶²⁵ *Ibid.*, p.69.

« [...] s'obstinait à porter [...] encadrant un semblable et tragique visage au bec de rapace, comme si j'étais condamné à ne voir de la mort, du moins celle que l'on appelle « naturelle » (ou de son approche) que cet aspect à la fois guignolesque et macabre de marionnette [...] »⁶²⁶

Dans ce passage, le visage de la mère agonisante est le noyau autour duquel s'organise le portrait que donne l'auteur d'elle. Le visage osseux et maigre de cette dernière est déterminé de « tragique ». Il devient pour notre écrivain un emblème de la mort. Sa principale caractéristique est son caractère « guignolesque » et « macabre ». Il ressemble à celui d'une marionnette.

Autre image à laquelle recourt Claude Simon pour souligner le dessèchement de la peau est la momie. Pour lui, tout corps desséché soit par la vieillesse soit par la maladie ressemble à celui d'une momie :

« [...] le soleil déclinant d'octobre déjà bas étirait, de façon un peu sinistre, les ombres des pins [...] où l'on déposait [...] cette liseuse, où était couchée non pas maman mais l'espèce de momie à tête d'épervier [...] »⁶²⁷

Dans cet extrait, le caractère morbide lié à la maladie incurable de la mère semble contaminer le paysage, puisque la manière dont le soleil du coucher étire les ombres des arbres est taxée d'un « peu sinistre ».

Soulignons enfin que dans l'œuvre de Claude Simon, la maladie incurable, tout comme la vieillesse, est associée à la mort. Les personnages atteints de maladies graves sont décrits comme des morts en puissance. Il n'est pas surprenant, par exemple, que la gravure sur le mur de la petite pièce dans laquelle le cercueil contenant le cadavre de la mère a été déposé, représente une vestale que l'on enterre vivante⁶²⁸ :

« On a oublié de décrocher du mur une gravure représentant le supplice d'une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive. La fosse est ouverte et la vestale a déjà posé un pied sur le deuxième barreau de l'échelle qui s'enfonce dans le trou creusé par les fossoyeurs [...] »⁶²⁹

Il n'est pas surprenant non plus que cette gravure eut « toujours inspiré [à l'auteur] une sorte de fascinante horreur. »⁶³⁰

⁶²⁶ *Ibid.*, p.39.

⁶²⁷ *LT*, p.37.

⁶²⁸ La gravure dont il est question est sans doute *Supplice d'une vestale* d'[Henri-Pierre Danloux](#), réalisée en 1790.

⁶²⁹ *JP*, p.233.

⁶³⁰ *JP*, p.234.

En somme, l'extrême maigreur, le teint livide et blême, le dessèchement de la peau, surtout celle du visage sont dans l'imaginaire simonien des motifs de la mort. Ils sont la trace de la métamorphose que subit le corps humain. La description de la déchéance physique à cause d'une pathologie grave est sans conteste l'un des aspects que partage Claude Simon avec les poètes baroques.

CV. 3 Guerre et dévastation :

Dans les chapitres précédents, l'étude a porté sur deux éléments essentiels de la mélancolie qui traverse l'œuvre romanesque de Claude Simon de bout en bout et qui donne un aspect baroque à ses descriptions, en l'occurrence l'usure et la déchéance physique.

Dans le présent chapitre, nous allons analyser un autre aspect saturnien de la description simonienne. Il s'agit du thème de la guerre.

Parmi les thèmes préférés des artistes baroques, nous avons le thème de la bataille. Il suffit d'évoquer des tableaux comme *Le Siège de Pise* de [Giorgio Vasari](#), scènes de *La Victoire de Constantin contre Maxence* et *La Défaite de Chosroès* de Piero Della Francesca, *La Victoire de Constantin contre Maxence* de [Francesco Simonini](#), *La Bataille de Guilboa* de Pieter Bruegel, *La Victoire de José* de Nicolas Poussin, *Combat de cavalerie* et *Bataille de [Salvator Rosa](#)* etc. pour s'en rendre amplement compte. Il ne faut pas omettre de souligner que le peintre baroque [Michelangelo Cerquozzi](#) a été surnommé «Michelangelo delle Battaglie», le «Michel-Ange des batailles», avec des tableaux comme *La Révolte de [Masaniello](#)*, *Reste après la bataille avec le chirurgien*, *soldats jouant aux dés*, *Scène de bataille*, etc.

Les batailles que les peintres baroques ont représentées sur leurs toiles sont soit réelles soit imaginaires. Il faut noter que dans les deux cas de figure, la représentation de la bataille s'accompagne, sauf de rares exceptions, d'une grande violence, puisqu'elle est intimement associée à la mort, à la destruction, à la douleur, etc. Dans *Le Triomphe de la Mort*, Pieter Bruegel, nous présente un paysage d'une grande violence. Le centre du tableau est occupé par le char de l'armée des squelettes qui tuent, détruisent tout sur leur passage. En arrière-plan, nous avons un incendie et une grande fumée qui laisse présager la destruction de quelque chose. À droite, il y a des arbres déglingués qui ne sont plus que des troncs creux de l'intérieur. En avant-plan,

nous avons une série d'actes effroyables parce que barbares. Le peintre nous présente des pendus et des roués, un squelette muni d'une faux pourchassant les fuyards et cherchant à les faucher, un chariot rempli de crânes écrase une femme tenant un enfant dans ses bras, un fuyard qui s'étant caché au creux d'un arbre reçoit une flèche dans le dos, d'autres fuyards qui se jettent dans une souricière qui est sur le point de se refermer sur eux etc. Le sol est jonché de cadavres. Les squelettes et leurs carnes ont le dessus. Ils parviennent à tuer un Roi reconnaissable au sceptre qu'il tient dans sa main. Un squelette bouscule un cardinal reconnaissable au chapeau que son bourreau lui a subtilisé et qu'il porte sur sa tête.

Sur ce point Claude Simon se rattache facilement à ce courant pictural, puisque «la thématique guerrière» se trouve au centre de son œuvre.⁶³¹ Nous pouvons même dire que la guerre ou la notion plus générale d'Histoire sert de véritable toile de fond à tous ses romans⁶³². Dominique Viart a raison de dire que «la guerre ne peut être simplement considérée comme un centre «thématique» de l'œuvre. Si aucun des romans que Simon publie ne fait l'économie de la guerre, c'est que son œuvre *procède* de la guerre [...] que son écriture [...] trouve *dans* la guerre à la fois son origine et sa nécessité.»⁶³³

Dans les romans de notre corpus, il est fort aisé de répertorier les périodes

historiques mises en œuvre. Ainsi dans *Les Géorgiques*, roman construit en «pentaèdre»⁶³⁴, avons-nous trois histoires intimement liées à l'Histoire :

a- celle de LSM sous la Révolution et l'Empire.

b- celle du cavalier de deuxième classe pendant la seconde guerre mondiale et plus précisément pendant la débâcle de 1940.

c- et enfin celle d'un volontaire anglais (noté O. dans le texte). Ce journaliste s'étant engagé dans les milices de P.O.U.M s'est trouvé confronté aux communistes en Espagne en 1937.

⁶³¹ Voir, entre autres, Sykes, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, Minuit, Coll. Argument, Paris, 1979, p. 79.

⁶³² Concernant l'importance de l'Histoire chez Claude Simon, le lecteur pourra consulter notre article intitulé « Écriture de l'Histoire et histoire de l'écriture dans l'œuvre de Claude Simon » in *Histoire de l'écriture et écriture de l'H(h)istoire*, Les Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, Toulouse, 2016.

⁶³³ Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, P.U.F., Coll. Écrivains, Paris, 1997, p.196. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁶³⁴ Sur ce point voir l'article de Jacques Neefs intitulé : « Les Trois hautes fenêtres, le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon » in *Romans d'archives*, P.U.L. Coll. Problématiques, Lille, 1987, p. 143.

Avec *L'Acacia*, on ne remonte pas si loin dans l'Histoire. Ce roman, construit en « polyptyque », relate plusieurs épisodes relatifs à deux expériences guerrières qui se ressemblent d'une manière frappante. Il s'agit de :

a- l'expérience du capitaine tué sur la Meuse lors de la Première Guerre mondiale.

b- l'expérience du cavalier mobilisé le 27 août 1939 et qui se fera prisonnier en Saxe après la débâcle en Belgique.

Le Jardin des plantes constitue véritablement un roman des tranchées, dans la mesure où il accorde une place de choix à :

a- La guerre civile espagnole à laquelle a pris part l'auteur, notamment en participant à faire passer une cargaison d'armes aux insurgés

b- La seconde guerre mondiale qui est racontée à partir de quatre points de vue : celui du Maréchal Erwin Rommel que le texte cite abondamment, celui de Premier ministre anglais Winston Churchill, celui plus officiel des rapports établis par les responsables de l'État-Major français et enfin celui de l'auteur qui raconte des éléments de sa propre expérience.

Dans *Le Tramway*, il y a évocation sous forme de fragments :

a- des guerres auxquelles le général L. S. M. a pris part

b - de la seconde guerre mondiale à laquelle l'auteur a pris part

Il est à noter que dans ces quatre romans, la description de bataille s'appuie en grande partie sur la description d'épisodes déjà évoqués dans des romans antérieurs notamment *La Route des Flandres* et *Le Palace*. Cet attachement à décrire des « événements » historiques s'explique de deux manières :

a - Claude Simon a pris part aux grandes guerres de son époque : la guerre civile en Espagne et la deuxième guerre mondiale.

b- Pour Claude Simon, la guerre est ce qui fonde l'Histoire. Elle n'est pas un événement futile qu'il faut éviter. Tout au contraire, en tant que phénomène cosmique, et quoiqu'engendrant la mort et la désolation, elle « est à

répéter par tout individu, à chaque génération.»⁶³⁵ Elle est un moyen qui favorise la régénération du monde.

Jean Ricardou a consacré une étude subtile à la débâcle dans *La Route des Flandres*⁶³⁶. Il a montré que la guerre ressemble à un courant ravageur qui ne laisse derrière lui que malheur et dévastation. Ces idées ne trahissent en rien celles que se fait l'auteur lui-même de la guerre. Elle est pour lui une «convulsion souterraine», « la disparition, l'absorption par le néant ou le tout originel»,⁶³⁷ « une ordalie de boue glacée, de crasse et de nuits sans sommeil »,⁶³⁸ « la désintégration complète d'une troupe encadrée et organisée »⁶³⁹, un «orage»⁶⁴⁰, un «monstre acéphale», un «exploit titanesque»⁶⁴¹, un « cataclysme »,⁶⁴² « le Jugement de Dieu »⁶⁴³. Elle a une dimension apocalyptique. De son passage, il ne subsiste que débris et décombres :

« [...] 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.»⁶⁴⁴

Cette scène de bataille, aux touches brutales et tragiques, montre avec évidence la «vision tourmentée» et «violemment naturaliste»,⁶⁴⁵ qui est, selon André Chastel, l'un des traits essentiels de la peinture baroque. Notons, par ailleurs, que si l'action du temps se caractérise par sa lenteur, l'action guerrière, au contraire, est marquée par une rapidité foudroyante. En un laps de temps, elle cause la destruction des matières les plus solides :

« [...] les ruines, les entassements sales de briques de moellons hérissés de poutres encore fumantes à quoi pouvait soudain se réduire ce qui avait été

⁶³⁵ Dällenbach, Lucien. *Claude Simon, Op. cit.*, p. 38.

⁶³⁶ Voir son article. « Un ordre dans la débâcle » in *Problèmes du nouveau roman. Op. cit.*, pp.44 -55

⁶³⁷ *La Route des Flandres*, p.277.

⁶³⁸ *LG*, p. 283.

⁶³⁹ *Ibid.*, p.94.

⁶⁴⁰ *JP*, p.77.

⁶⁴¹ *LA*, p. 284.

⁶⁴² *JP*, p.77.

⁶⁴³ *Ibid.*, p.190.

⁶⁴⁴ *LA*, p. 284.

⁶⁴⁵ Chastel, André. *Les Arts de l'Italie*, Tome II., P.U.F., Paris, 1967. p. 137.

une maison, une grange, l'estaminet d'un carrefour, ou encore les carcasses décharnées des camions, de motocyclettes, des autos (et de leurs conducteurs) qui achevaient de se consumer, léchées de courtes flammes [...] »⁶⁴⁶

Aucun objet, aucune matière ne résiste longtemps à l'action guerrière. De tous les éléments causes d'usure, c'est certainement le feu qui se caractérise par une rapidité d'action.

Il va sans dire que la description des soldats prédomine dans les romans de notre corpus. Mais il faut attirer l'attention du lecteur sur un point essentiel : les « portraits physiques » que réalise l'auteur ne ressemblent pas à ceux figés par des écrivains comme Balzac ou Zola⁶⁴⁷. L'œil du descripteur simonien ne s'attarde que sur les éléments qui font ressortir l'état de dénuement dans lequel se trouvent les soldats. Ainsi décrit-il :

- leurs vêtements sales et déchirés :

« [...] l'asseyant [l'Histoire] bien en vue, dans son uniforme poussiéreux et fripé, sa culotte raccommodée sur la blessure qui ne devait jamais se refermer [...] »⁶⁴⁸

- leurs visages hagards et exténués :

« [...] les premières colonnes dans leurs uniformes terreux, débraillés, avec leurs barbes de plusieurs jours, leurs traits tirés, hébétés [...] »⁶⁴⁹

-leur lutte contre le soleil qui les brûle :

« [...] comme si l'été, le temps l'Histoire pourrissaient eux-mêmes se décomposaient, se résumaient à cet invisible, immonde et vorace grouillement qui s'attaquait à eux tous vivants, gisants là, impuissants et trempés de sueur [...] »⁶⁵⁰

⁶⁴⁶ *LG.*, p.130.

⁶⁴⁷ Nous songeons ici à l'étude subtile qu'a consacrée Philippe Hamon à la description dans le « roman réaliste naturaliste dans son ouvrage. *Introduction à l'analyse du descriptif*, *Op. cit.*

⁶⁴⁸ *JP*, p. 167.

⁶⁴⁹ *LA*, p. 55.

⁶⁵⁰ *LG.*, p. 210.

- la mélancolie qui s'empare d'eux et la brutalité de leurs manières :

« Depuis qu'ils sont remontés en selle, il n'a pas prononcé une parole : sombre, taciturne, se contentant de hausser les épaules [...] jurant seulement parfois avec grossièreté lorsque son cheval épuisé bute et qu'il le relève avec brutalité [...] »⁶⁵¹

- le froid qui les gèle :

« [...] pour tous, après le premier choc de la mobilisation, les longs mois d'hiver passés dans une inaction [...] pendant lesquels leur principal souci avait été de se protéger du froid [...] »⁶⁵²

- la pluie qui les agresse :

« [...] avec les visières de leurs casques luisants faiblement sous la pluie qui continuait à tomber, leurs visages invisibles, leurs obscures silhouettes engoncées dans leurs manteaux et leurs éperons où s'accrochaient de faibles reflets, ils ressemblaient à des sortes d'oiseaux aux plumages détremés [...] »⁶⁵³

- la boue qui les engloutit et attarde leur marche :

« [...] Il fit très froid cette année-là. La neige commença à tomber vers la mi-décembre et ne fondit que deux fois pendant quelques jours où ils pataugèrent dans une boue glacée et noire [...] »⁶⁵⁴

- la faim et la soif qui les rongent :

⁶⁵¹ *JP*, p. 177.

⁶⁵² *JP*, p.170.

⁶⁵³ *LA*, p.238

⁶⁵⁴ *LG*, p. 100.

« [...] je retraversai le même hameau, me traînant à pied cette fois, exténué, dépenaillé, mourant de faim et de soif [...] »⁶⁵⁵

- leurs dos voûtés par la longue marche et par la fatigue :

« Tassés sur leurs selles, leurs dos voûtés oscillant d'avant en arrière au pas de leurs montures [...] »⁶⁵⁶

Cette lutte des soldats contre un espace asphyxiant et impitoyable rappelle à plus d'un égard celle des militaires de Zola dans *La Débâcle*. En effet, comme chacun le sait, le rapport du personnage au milieu dans lequel il se meut se trouve au centre de la conception littéraire du chef de file du courant naturaliste. Il est un élément-pivot dans tous les romans qui composent les Rougon-Macquart. Voici un exemple de *La Débâcle* ;

« Mais, après Saint-Etienne, le chemin devint abominable [...] Mal empierré, détremé par les dernières pluies [il] était un véritable lit de boue, de l'argile grise délayée, où les pieds se collaient comme dans la poix. La fatigue fut extrême, les hommes n'avançaient plus, épuisés. Et, pour comble d'ennui des averses brusques se mirent à tomber [...] Chouteau [...] furieux de la charge dont il était écrasé, jeta le paquet. [...] Maurice, lui, souffrait de plus en plus de son pied [...] »⁶⁵⁷

Dans ce passage, le narrateur décrit minutieusement l'agression que fait subir le milieu environnant aux soldats. Sans conteste, sur le plan structurel, cette description diffère de celles de Claude Simon et ce pour au moins quatre raisons :

a- Notre romancier opte pour l'indétermination de ses personnages. Il tait leurs noms. Dans ses descriptions, il spécifie rarement quelques-uns d'entre eux. La plupart du temps, il utilise le troisième pronom personnel du pluriel. Cet état de fait contraste avec ce que nous offre le narrateur zolien. Il ne se contente pas de nommer tous les personnages mais donne à chacun d'eux d'une part une fonction représentative et d'autre part une fonction symbolique.

⁶⁵⁵ *LT*, p. 132.

⁶⁵⁶ *JP*, p. 201.

⁶⁵⁷ Zola, Émile, *La Débâcle*, Le Livre de poche. Paris, 1985, pp. 90-91.

b- Dans la structure descriptive simonienne, les lieux sont généralement imprécis. Cela crée de multiples confusions. Chez Zola chaque espace est nommé.

c- Chez Claude Simon, c'est la description qui prédomine. Dans *La Débâcle*, toutes les descriptions sont reliées au noyau dramatique. Ainsi, ce passage annonce l'amitié qui va naître entre Jean et Maurice et qui se trouve au centre du roman.

d- Dans ce passage que nous analysons, nous constatons une absence des figures de style surtout les comparaisons qui déterminent le personnage. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, cette figure se trouve au centre du roman simonien. Le narrateur recourt à elle parce qu'il se trouve incapable de nommer les choses par leurs vrais noms.

Cet exemple qui décrit les soldats comme des personnages rejetés hors de la civilisation en est une parfaite illustration.

« [...] le train vide était reparti, les abandonnant irrémédiablement, solitaires et misérables, comme si s'était détachée d'eux la dernière section de la chaîne (ou plutôt du cordon ombilical) qui les raccordait encore à leur vie passée, et il leur semblait maintenant être là depuis des heures [...] il devait avoir à apprendre cela : que désormais le temps était une notion dénuée de sens [...] »⁶⁵⁸

Le recours à la comparaison et à l'alternative surdéterminée par le correctif « plutôt » montre une incapacité du descripteur à trouver les mots adéquats. La description simonienne tourne donc autour de l'innommable.

Notons, par ailleurs, que pour les soldats, le temps perd ses qualités habituelles. Il est d'un autre ordre. C'est un temps accéléré où la vieillesse n'obéit pas à la loi de l'évolution et de l'âge mais au degré de fatigue et d'endurance. Aussi les voit-on vieillir avant l'âge :

« [...] exténués, furieux, vieillis de dix ans, réduits à l'état de parodiques fantômes, de caricatures d'eux-mêmes [...] »⁶⁵⁹

Dans l'univers simonien, les soldats semblent retourner à une ère primitive. L'auteur, à chaque détour du texte décrit leur dégradation et leur régression à un état sauvage dans un échelonnement de métaphores et de comparaisons empruntées :

⁶⁵⁸

L.A.,

p.

40.

⁶⁵⁹ *LG*, p. 384.

- tantôt au bestiaire :

« [...] on aurait dit de ces petits animaux effrayés qui se tassent dans le fond d'une cage et se tiennent ainsi immobiles, comme des lapins [...] »⁶⁶⁰

- tantôt au cirque :

« [...] comme si son cerveau lui-même, embrumé par le manque de sommeil, était empli d'une sorte de houe, son visage séparé du monde extérieur, de l'air, par une pellicule brûlante, comme un masque collé à la peau [...] »⁶⁶¹

D'autres fois même, il les compare à des pantins :

« [...] puis il y fut lui-même, aplati, le visage collé entre l'herbe rêche souillée de détritiques, assourdi par le tonnerre des moteurs au milieu duquel le crépitement des mitrailleuses semblait lui aussi s'égrener au ralenti, puis soulevé, arraché de terre comme un pantin [...] »⁶⁶²

Les soldats subissent une mutation d'un autre ordre; ils sont réifiés. Ils sont comparés :

- à des choses inertes :

« [...] passant en l'espace de sept jours [...] de leur condition de dociles et naïfs enfants de troupe [...] à celle de choses inertes ballottées sur les montures fourbues [...] »⁶⁶³

- à des paquets :

⁶⁶⁰ LA, p. 319.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁶² LA, p. 295.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 43.

« [...] clignant de sommeil dans la lumière du matin, tassés sur leurs selles comme des paquets, avec leurs dos voûtés, presque bossus [...] »⁶⁶⁴

- à des statues de sel :

« [...] figés soudain, s'immobilisant, la boîte de conserve tenue d'une main, [...] assourdis, et restant encore ainsi, pareils à des statues de sel, avec au creux du coude la bride de leurs chevaux [...] »⁶⁶⁵

Mokhtar Belarbi a bien noté que « le guerrier simonien est complètement dés-héroïsé. Il est le protagoniste dans un récit qui n'est pas une célébration de ses exploits et de sa gloire, mais d'un récit qui raconte sa dégradation et sa dissolution. »⁶⁶⁶

Notons par ailleurs que même les chevaux n'échappent pas à l'agression du feu et du fer. À l'instar de leurs cavaliers, ils subissent d'innombrables transformations dont voici un exemple :

«[...] leurs robustes chevaux d'armes qui n'étaient plus maintenant que des ombres de chevaux, assemblages d'os pesants et de muscles ne tenant sans doute ensemble, ne se mouvant plus, que par la force de l'habitude, capables encore de galoper si une fois de plus les éperons labouraient leurs flancsnensanglantés[...] »⁶⁶⁷

«Si cette scène, écrit Françoise Van Rossum-Guyon, est déchirante, c'est que les bêtes sont déchirées.»⁶⁶⁸ La déchirure des chevaux illustre celle que subit l'escadron lors de la débâcle des Flandres en Mai 1940. La désintégration est donc totale. Dans *La Débâcle* de Zola, le narrateur décrit peu les chevaux. Il ne leur consacre que quelques descriptions de quelques lignes seulement.

À ces touches brutales et tragiques s'ajoutent d'autres éléments qui apparentent les descriptions de guerre de Claude Simon au Baroque. Il y a, par exemple, la technique du dépouillement si caractéristique des tableaux de Georges de

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶⁶ Belarbi, Mokhtar, « Le Personnage farfêlu dans l'œuvre de Claude Simon. Cas du guerrier » in *Le Personnage farfêlu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes, Rivista SINESTESIE*, Anno XII, septembre 2016, p. 65.

⁶⁶⁷ *LA*, p. 32.

⁶⁶⁸ Van Rossum-Guyon, Françoise, «Un regard déchirant. À propos de L'Acacia» in *Claude Simon Chemins de la mémoire, Op.cit.*, p. 120.

La Tour et que l'on retrouve aussi chez Sandro Botticelli⁶⁶⁹. Cette technique apparaît dans plusieurs passages dont le suivant :

« [...] un paysage vide, sans oiseaux et sans autre trace de vie que cette odeur caractéristique de la guerre qu'il perçut là [...] »⁶⁷⁰

Comme dans les tableaux de La Tour, les éléments « excessifs » sont complètement bannis. Le regard du spectateur n'est détourné de la scène par aucun accessoire.

Des techniques utilisées par de La Tour et aussi par Titien et que l'on retrouve dans les romans de Claude Simon, il y a aussi le recours aux nocturnes. Nous savons que ces deux peintres ont réalisé plusieurs tableaux de ce genre. Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, le descripteur nous offre plusieurs descriptions rendant compte de l'horreur de la guerre pendant la nuit. Considérons les passages suivants :

« [...] frappant le sol (les sabots chaussés de fer) en un dur et multiple crépitement, continu, qui semblait emplir la nuit tout entière, s'étaler, formidable, désastreux et statique [...] »⁶⁷¹

« La marche qui reprend dans la nuit, les chevaux exténués, les cavaliers exténués [...] Personne ne parle [...] ils regardent [...] avec une somnambulique indifférence la colonne des voiturottes bombardées qui achève de brûler, les corps calcinés [...] »⁶⁷²

Dans le premier extrait, le ton tragique est rendu par l'amplification du bruit des sabots des chevaux qui contrastant avec le silence de la nuit semble irréel.

Dans le second, le ton tragique est établi par l'indifférence des soldats marchant la nuit et complètement exténués à l'égard de la scène horrible qui se dresse devant eux, celle des corps calcinés à l'intérieur des voiturottes et qui sont rendus visibles par le feu continuant à embraser ces véhicules. C'est avec cette même indifférence que les soldats marchant le soir regardaient les réfugiés fuyant leurs maisons :

⁶⁶⁹ Nous songeons, entre autres, à *Saint Jude* Thadée de La Tour et *La Femme abandonnée* de Sandro Botticelli.

⁶⁷⁰ *LG*, p. 344.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 241.

⁶⁷² *JP*, p.201.

« En route, ils dépassèrent une file interminable de réfugiés que l'on dut ranger sur le côté du chemin [...] et qui les regardaient passer en silence, d'un œil inexpressif, mort. »⁶⁷³

À l'encontre de ce qui se passe chez les romantiques, dans les romans de Claude Simon la nuit n'est guère synonyme de paix et de sérénité et moment propice pour la méditation et les effusions sentimentales. Tout au contraire, elle ajoute au tragique de la situation et partant du tableau.

Autre motif qui rallie l'auteur au baroque c'est le choix de certaines couleurs⁶⁷⁴.

En effet, afin de mieux rendre le tragique de la situation de guerre vécue par les soldats, le descripteur recourt le plus souvent à des couleurs ternes et pâles.

*«...Quand il ouvre les paupières tout est gris... Il voit au dehors une autre bâtisse faite de boue ou d'argile jaune soutenue par une charpente en bois apparent. Les poutres de bois sont grises. À cause du contraste avec la neige, l'argile est d'un jaune vif. Entre les buissons l'eau est recouverte de plaques de glace grise »*⁶⁷⁵

Le noir est traditionnellement la couleur du deuil et du malheur⁶⁷⁶. Le cavalier

des années quarante ne se méprend pas sur la portée symbolique de cette couleur. Pour lui « la mort a une couleur de salissure gris fer, charbonneuse et noirâtre dans le vert tendre. »⁶⁷⁷

Mais de tous les traits distinctifs de la peinture baroque, c'est incontestablement la description du mouvement qui occupe une place importante chez Claude Simon. De *La Bataille de Pharsale au Tramway*, en effet, l'on constate une nette diminution de verbes et de comparaisons qui dénotent le statisme et l'immobilité.

Comme chez Nicolas Poussin ou chez Pietro Paolo Rubens, dans les romans de notre corpus et à maintes reprises les gestes des soldats sont rendus dans leur violence et leur dynamisme :

⁶⁷³ JP, p. 173.

⁶⁷⁴ Nous constatons dans ce sens une similitude frappante entre les descriptions de Claude Simon et les peintures du Greco. Voir, entre autres, son tableau *Vue de Tolède*.

⁶⁷⁵ LG, p. 100. En italique dans le texte.

⁶⁷⁶ Sur la portée symbolique de cette couleur, nous renvoyons le lecteur au *Dictionnaire des symboles*, réalisé par Jean-Claude Chevalier et Alain Greebrant, et déjà cité.

⁶⁷⁷ LG, p. 241.

« [...] Il saute à terre et se jette dans le fossé, un bras replié devant le visage, l'autre main tenant les rênes de sa jument. Il lui semble que son dos est nu. Il est soulevé de terre et traîné sur le sol par l'animal qui se cabre au rugissement des moteurs et au fracas des détonations, fléchissant sur ses jarrets, la tête haut levée, la croupe basse et reculant pied à pied [...] »⁶⁷⁸

Tout concourt dans ce passage à créer une dynamique du mouvement. Ainsi les verbes d'action utilisés font-ils du personnage l'origine du mouvement : «sauter », «se jeter ». Les verbes d'action se rapportant à la jument, en l'occurrence « soulever », « traîner », « se cabrer », «fléchir» et «reculer» eux aussi soulignent le mouvement. Parfois le mouvement est suggéré par le recours au contraste entre individu et multitude.⁶⁷⁹

« [...] plantés, leurs visages en feu, le dos et les épaules gelés, tendant leurs mains dégantées vers le brasier; ils ne l'entendaient pas venir, sursautaient au juron poussé par l'un d'eux, se retournaient, coupables, se raidissant, portant la main à leur tempe, tandis qu'il surgissait d'une fente forestière, passait lentement, son buste mince à la fois rigide et souple sur son alezane à la longue crinière [...] »⁶⁸⁰

Par la venue du Général le tableau s'anime, il suffit de considérer les phrases courtes marquant la succession et surtout l'utilisation du verbe surgir pour s'en rendre compte.

Nous pouvons inférer qu'avec de pareilles descriptions de guerre, Claude Simon atteint un haut niveau de l'inquiétude et de la «convulsion»⁶⁸¹. Ces descriptions aux tons gris et à la touche brutale laissent percevoir chez lui une nette vision apocalyptique que l'on retrouve chez un Greco, Sandro Botticelli, Breughel, Nicholas Poussin, Albrecht Dürer, etc. À dire vrai, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, se présentent comme une traversée des enfers. Ils décrivent une véritable dévitalisation qui rappelle le Chaos originel.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁷⁹ L'influence de Breughel sur Claude Simon apparaît avec évidence à ce niveau-là.

⁶⁸⁰ *LG*, p. 120.

⁶⁸¹ Nous empruntons ce terme à Pascal Bonitzer qui l'utilise pour qualifier la peinture baroque dans son ouvrage *Décadrement. Peinture et cinéma*, Éd. de l'Étoile, Paris, 1983, p.33.

Conclusion de la troisième partie :

Dans cette partie nous avons étudié les motifs prégnants qui affichent la mélancolie qui caractérise les descriptions simoniennes.

Ainsi dans le premier chapitre, avons-nous tenté de montrer dans quelle mesure la description dans l'œuvre de Claude Simon s'attache à décrire la trace que laisse le temps après son passage. Nous avons axé notre analyse sur la description de la pierre, du marbre, du papier et du fer. Nous avons constaté que chez Claude Simon toutes ces matières s'altèrent, se désagrègent, se fissurent comme la pierre et le marbre, jaunissent, se froissent, se déchirent comme le papier ou rouillent et se cassent comme le fer. Le travail du temps ravageur se lit sur leur surface usée et démantibulée constitue une constante de la description simonienne et est d'une manière générale représentée par un certain nombre de motifs qui se répètent comme des *leitmotive* dans ces descriptions.

Dans le deuxième chapitre, nous avons tenté de montrer que les matières physiques ne sont pas les seules à subir les morsures de Chronos et que celui-ci s'attaque aussi aux corps des humains, puisque la chair est une matière fragile. Et en tant que telle, elle est vouée à un pourrissement inéluctable.

Dans l'œuvre de Claude Simon, la déchéance physique est causée par deux facteurs : le vieillissement et la maladie. La représentation des personnages d'un âge avancé, comme celle des objets usés et démantibulés, leur permet d'actualiser la mélancolie que notre auteur ressent. Les « motifs » de la vieillesse que la description du personnage dans l'œuvre de cet auteur met en relief sont le dessèchement et les rides, qui affectent presque exclusivement deux parties du corps : les mains et le visage .

En ce qui concerne la maladie, il faut souligner que ces symptômes qui sont longuement décrits dans l'œuvre de Claude Simon se présentent comme des motifs qui

caractérisent les portraits que brosse ce dernier. Il s'agit de l'amaigrissement, de la pâleur et du dessèchement de la peau. Ces symptômes sont dans l'imaginaire simonien des motifs de la mort. Ils sont la trace de la métamorphose que subit le corps

humain. La description de la déchéance physique à cause d'une pathologie grave est sans conteste l'un des aspects que partage Claude Simon avec les poètes baroques.

Dans le troisième chapitre, nous avons étudié le thème de la guerre si présent dans l'œuvre de Claude Simon. Pour ce dernier, la guerre est ce qui fonde l'Histoire. Elle n'est pas un événement futile qu'il faut éviter. Tout au contraire, en tant que phénomène cosmique, et quoiqu'engendrant la mort et la désolation, elle est un moyen qui favorise la régénération du monde et est de ce fait cyclique. Il faut souligner que les descriptions des batailles dans notre corpus et qui ont des touches brutales et tragiques, affichent avec évidence la «vision tourmentée» et mélancolique de notre auteur.

À travers les thèmes de l'usure, du vieillissement et de la guerre, nous avons montré que l'univers fictionnel simonien est enclin à disparaître. Les forces du temps ravagent toutes les matières, tous les objets. Rien n'échappe à leur attaque. Il ne faut pas, à notre sens, taxer, de ce fait, Claude Simon de pessimiste comme le fait Stuart Sykes.⁶⁸² Dans la conception de notre romancier, l'existence est un phénomène cosmique qui doit passer par un certain nombre d'étapes inexorables. La dégradation et la décrépitude ne constituent pas les étapes ultimes. Le processus cosmique est circulaire. Il est donc une perpétuelle répétition du même.

Après l'usure et la dégradation, il y a, par conséquent, le retour à la vigueur, à la grandeur, bref à la vie. Mais pour que cette régénération puisse avoir lieu, un retour à l'amorphe, à l'informe et partant à la terre s'impose. L'usure, le vieillissement et la guerre sont, selon Claude Simon des moyens qui favorisent le retour à l'origine.

Plus que dans les romans antérieurs, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway*, développent, avec précision et avec une insistance frappante, ce mythe de la terre-mère, de la terre fécondante. Ils s'attardent longtemps sur la description du Chaos qui précède le retour au primordial.

⁶⁸² Sykes, Stuart, *Les romans de Claude Simon*, *Op. cit.*, p. 179.

Conclusion générale

Dans le présent travail, la problématique que nous avons tenté d'étayer est l'étude des modalités du fonctionnement du processus de la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon et de ses caractéristiques les plus prégnantes qui distinguent ce dernier non seulement des auteurs qui s'inscrivent dans le cadre de l'*épistémè* classique, mais également de ceux qui s'inscrivent sous l'égide de l'*épistémè* moderne. Nous avons cherché à montrer que la description n'est pas un élément décoratif dans les textes de notre auteur, mais occupe au contraire une place prépondérante. L'histoire chez celui-ci n'est pas un déroulement diégétique, mais elle est un enroulement descriptif.

Dans la mesure où Claude Simon pense que son rapport au monde passe inéluctablement par la perception qui est le médium entre la conscience percevante et le monde et puisque la phénoménologie, telle qu'elle a été définie par Maurice Merleau-Ponty, entre autres, se veut être une tentative de compréhension de l'homme et du monde à travers la perception, nous avons choisi l'approche phénoménologique pour tenter de construire notre schéma de

compréhension concernant la description simonienne.

La présente thèse s'est articulée autour de trois parties. Dans la première nous avons cherché à montrer que le processus mnémonique occupe une place axiale dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon et qu'il est le mode psychique qui lui permet d'aligner et de juxtaposer des éléments qui dans la «réalité» se superposent. En effet, en s'attachant à «mimer» le flux de conscience qui l'anime, celui-ci parvient à forger une architecture nouvelle. Laquelle architecture est fondée sur un principe sensoriel et où, par conséquent, des temporalités éloignées se touchent et des espaces différents se côtoient. Les romans de notre corpus se présentent dès lors comme un espace de surimpression fait de tableaux discontinus, fragmentaires et hétérogènes.

Certes, la mémoire simonienne présente plusieurs analogies avec celle de Marcel Proust (les transitions abruptes et imperceptibles, l'enchaînement déconcertant de certaines séquences le jeu de correspondance et d'analogie, l'attachement à certaines formes artistiques notamment la peinture, l'utilisation des phrases sinueuses, etc.), mais elle s'en démarque à plusieurs niveaux. Premièrement, tout ce qu'elle réussit à faire surgir ce sont quelques fragments du passé et qui de plus sont donnés, la plupart du temps, d'une manière qui installe le doute et l'hésitation. Deuxièmement, la description simonienne s'appuie sur des supports. L'auteur a toujours avoué son incapacité à écrire à partir de rien. Troisièmement, l'auteur met en scène dans ses textes le travail de production de ses descriptions. Quatrièmement, à maintes reprises, il cherche à représenter par écrit la contiguïté des sensations et des images qui existe dans la mémoire.

Conscient des aléas de la mémoire, le sujet percevant fait appel à son imagination pour compléter ses descriptions. Seulement ce mode échoue à son tour à remédier aux multiples défaillances du processus mémoriel, puisque les

descriptions auxquelles il donne naissance sont construites sur le mode de l'hypothèse et de l'interrogation. C'est dans ce sens que la description simonienne est une description «créatrice».

Dans la deuxième partie, nous avons abordé une caractéristique cruciale de la description simonienne, à savoir son aspect digressif. Nous avons tenté de montrer que le texte de Claude Simon, pour « progresser », ne s'articule pas autour d'une intrigue bien distincte, mais se nourrit principalement de ses propres éléments et de ses propres cellules. Tous les éléments dans l'œuvre de ce dernier sont susceptibles d'être dotés d'un grand pouvoir générateur. Une simple ressemblance, une parenté sémique ou phonique, une répétition, une évocation, un chiffre, un objet, une couleur, un son, ou même une antithèse contiennent beaucoup de potentialités de générescence de l'écriture.

Nous avons relevé que la digression de la description simonienne se réalise également par l'utilisation massive de la parenthèse. Si cette structure est réduite dans le roman classique, dans l'œuvre de Claude Simon elle est un principe d'écriture. Elle ouvre à la phrase initiale qu'elle domine de nouvelles perspectives et lance le roman sur de nouvelles voies qui ne sont sélectionnées par l'auteur qu'au moment de l'écriture. L'emploi excessif de la parenthèse affiche sans ambages que la description non seulement encadre la narration, mais, à maintes reprises, la produit.

Nous avons souligné aussi que dans ses descriptions Claude Simon cherche à explorer et à énumérer les multiples aspects de l'objet décrit. Pour lui, il n'y a pas de hiérarchisation entre les objets et par conséquent il n'existe pas d'objets subalternes ou insignifiants. Dans ses descriptions, il met tous les éléments qui composent l'objet décrit au même plan. Le détail ne prend nullement l'allure dans ses textes d'une excroissance indésirable qui perturbe l'écriture. L'abondance et la profusion de détails dans la description simonienne ne sont pas tributaires d'une cohérence entre un tout et des parties. La description simonienne n'est ni centripète ni centrifuge. Le détail lui est indispensable, puisqu'il est un principe d'écriture.

Dans la troisième partie, nous avons mis l'accent sur les motifs les plus prégnants qui mettent en relief la mélancolie qui est l'une des caractéristiques essentielles de la description simonienne. Nous nous tenté de montrer dans un premier temps que la description dans l'œuvre de Claude Simon, et plus particulièrement à travers l'analyse de la pierre, du marbre, du papier et du fer, est intimement liée à la trace que laisse le temps ravageur après son passage. Nous avons constaté que chez Claude Simon toutes ces matières s'altèrent, se désagrègent et périssent. D'ailleurs, le travail du temps destructeur est représenté par un certain nombre de motifs qui se répètent comme des *leitmotive* dans les descriptions de ce dernier.

Dans un deuxième temps, nous avons constaté que lesdites matières ne sont pas les seules à subir les morsures de Chronos. Le temps s'attaque aussi aux corps des humains qui s'altèrent, jaunissent, se dessèchent, se déforment et finalement pourrissent. Dans l'œuvre de Claude Simon, la déchéance physique est causée par deux facteurs : le vieillissement et la maladie qui sont abondamment décrits dans notre corpus.

Dans un troisième temps, nous avons proposé d'analyser le thème de la guerre qui est lui aussi au centre de l'œuvre de Claude Simon. Pour celui-ci, la guerre, malgré la violence qu'elle apporte et malgré la destruction, la dévastation et la douleur qu'elle génère, est ce qui fonde l'Histoire. Elle est pour lui un phénomène cosmique, et par conséquent elle est un moyen qui favorise la régénération du monde. Après la dégradation et la décomposition, il y a chez notre auteur le retour à la vigueur, à la grandeur, bref à la vie. Mais pour que cette régénération puisse avoir lieu, un retour à l'amorphe, à l'informe et partant à la Terre est indispensable. L'usure, le vieillissement et la guerre sont dans l'œuvre de Claude Simon autant de moyens qui favorisent le retour au primordial et à l'origine. Plus que dans les romans antérieurs, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* développent, avec une insistance frappante, le mythe de la Terre-mère, de la Terre fécondante. Dans ces textes, l'auteur s'attarde longtemps à la description du Chaos qui précède le retour au primordial.

Au terme de cette étude menée sur le mode de l'interrogation et de la méfiance vis-à-vis d'une certaine critique à tendance immanentiste sous l'impulsion de Jean Ricardou, nous pouvons dire que la description dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon constitue une «entité» à part entière. Il n'est pas une simple structure subordonnée au système narratif qui l'englobe et partant n'est pas un ensemble d'interstices séparant des blocs narratifs d'une grande ampleur ou des passages dialogués. Il est pour reprendre un terme cher aux formalistes russes une «dominante». De texte inséré chez les romanciers réalistes-naturalistes, entre autres, il est devenu un texte insérant. Il apparaît de ce fait que c'est la description qui occupe une place primordiale dans le récit. Il semble même que les fragments narratifs qui se présentent d'une manière étriquée et tarabiscotée procèdent de la description. Dans le roman de Claude Simon, la description prend le dessus sur la narration. Le récit se trouve complètement assujéti à la description. Il n'a d'existence que par elle. Il ne se construit que sous forme d'une tentative d'interprétation d'images, d'hypothèses avancées sur tel ou tel aspect d'un fragment descriptif ou tout simplement «rappelé» par la description. Les notions de narration et de description deviennent dès lors inopérantes. Ce que nous présente le texte de Claude Simon, non seulement une prédominance de la description sur la narration, mais plus que ça : c'est une description narrativisée en quelque sorte, une descri-narration.

Par ailleurs, il faut souligner que les trois parties sur lesquels s'est articulé le présent travail, nous ont permis de mettre l'accent sur les propriétés prégnantes de cette structure. De prime abord, nous avons constaté qu'elle est inadéquate à représenter le monde. Les facteurs psychiques qui lui donnent naissance ne réussissent guère à former un univers stable, cohérent et dont les frontières sont bien délimitées comme celui auquel aboutit l'anamnèse proustienne. Tout au contraire, la mémoire simonienne, et à bien des égards l'imaginaire, n'offre au lecteur que des «réalités» fragiles et contestables. Celles-ci sont construites à partir d'éléments qui installent le

doute. Nous avons, entre autres, le recours à l'alternative, à la forme interrogative, au conditionnel, aux ratures, au mode hypothétique, aux conjectures, etc. C'est de cette manière, à notre sens, que la description simonienne est anti-représentative, anti-balzacienne et non comme le soutiennent les tenants de la critique réflexiviste à cause du refus de la notion de «réfèrent».

Pour nous, le texte de Claude Simon a trois référents : la mémoire, puisqu'il se présente le plus souvent et ce depuis *Le Vent* comme une restitution de quelques «réalités» passées, le langage qui, à maintes reprises, ne réfère à d'autres «réalités» qu'à lui-même et le monde extérieur qui apparaît ne serait-ce qu'à travers les éléments biographiques que l'auteur reconnaît avoir utilisés. Seulement, les innombrables efforts déployés par le personnage décrivant quant à saisir l'essence des choses n'aboutissent pas. Le monde échappe à son emprise. Tout ce qu'il réussit à offrir au lecteur ce sont des «impressions». Comme le narrateur ne peut rendre compte que de ses propres perceptions, nous pouvons inférer que la description qu'il propose n'est pas mimétique. Elle n'est pas un calque du réel, puisque celui-ci n'est rendu qu'à travers ses organes perceptifs. Et comme chacun le sait, ceux-ci ne sont guère fiables, ils sont tributaires de la subjectivité de la personne.

Par ailleurs, la structure descriptive se trouve dotée d'un grand pouvoir de générescence. Comme l'a montré Philippe Hamon dans son étude sur les Rougon-Macquart d'Emile Zola, elle est une simple structure redondante dans le roman réaliste-naturaliste. Elle constitue un double de l'action et une ouverture sur le personnage. Dans la quasi-totalité des cas, elle n'apporte pas de nouveau. Elle accrédite ou annonce des sèmes ébauchés ou développés dans le système narratif qui les accueille. Dans *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Jardin des plantes* et *Le Tramway* la description est ce qui fonde le texte, non seulement par sa longueur démesurée, mais aussi parce que dans plusieurs cas, c'est lui qui détermine le parcours du récit. Il

invente à chaque fois des lignes et des plans différents. En effet, par le recours à un certain nombre d'éléments (les mots, les chiffres, les couleurs, etc.) se trouvent convoquées des cellules fictionnelles dont la présence n'est pas justifiée par l'unité narrative. C'est la séquence descriptive qui leur donne naissance. Celle-ci arrête le mouvement de la narration non pas comme dans le roman traditionnel pour créer un cadre de l'action et préciser l'apparence⁶⁸³ physique des personnages, mais pour la diriger vers de nouveaux horizons. Notons que la description, à plusieurs reprises, multiplie les bifurcations jusqu'à se pulvériser elle-même dans la prolifération.

Avant de passer à la troisième grande propriété du descriptif dans le roman de Claude Simon, signalons que le mode mnémonique et le pouvoir générateur dont se trouve dotée la description participent pour une large part à la délinéarisation du texte. Cette fragmentation touche quatre notions qui servent de base au roman classique :

a- le moment de l'énonciation : il n'y a vraisemblablement dans les textes de Claude Simon pas un seul moment de la remémoration, mais ce moment se trouve décentré dans la mesure où d'une part il y a ce «magma» de sensations, de faits, d'images, etc., qui se bousculent en même temps dans sa conscience au moment de la remémoration et de l'autre parce qu'il invoque non seulement une mémoire, c'est-à-dire généralement la sienne, mais plusieurs mémoires que représente le mot «archive». Au lieu de penser à un seul moment de l'énonciation, le lecteur est invité à réfléchir sur la possibilité de l'existence de plusieurs foyers énonciatifs

b - L'espace : le lecteur passe et repasse inlassablement durant tout le roman par la série de lieux qui composent l'espace romanesque.

c- Le temps : par les interminables et imperceptibles transitions et sauts du passé au

⁶⁸³ - Dans le roman balzacien, entre autres, la description est foncièrement explicative. Elle révèle une vérité sociale, morale, psychologique, politique, etc.

présent et inversement, nous assistons à une véritable dissolution de la chronologie. Celle-ci n'est plus, comme dans le roman classique, lisible, continue et prévisible, mais devient hétérogène, fragmentaire et simultanée.

d- L'action dramatique : Le roman se transforme en un parcours sinueux de digressions. Au lieu de découler les unes des autres, les scènes s'avoisinent dans l'espace textuel qui les reçoit. Par la prolifération démesurée du descriptif, nous constatons une dissolution de l'intrigue. Le roman devient le lieu de la répétition d'un certain nombre de séquences.

Le lecteur non averti fait figure d'un étranger perdu dans les dédales d'un espace textuel qui lui est totalement inconnu et qui épouse une forme labyrinthique. Les diverses perturbations qui affectent le texte ne laissent pas le lecteur averti indifférent. Elles l'obligent à se défaire des habitudes de lecture consacrées par le roman conventionnel et qui ne lui sont plus d'aucune utilité. La lecture dans ce sens n'est pas une vérification ou une application des «codes» établis. Elle ne se réalise pas dans le confort car elle n'est pas une simple opération d'identification et de reconnaissance des structures figées. Tout au contraire, elle est une participation active à la construction d'une œuvre ou opère le «vide» et l'«entropie»⁶⁸⁴. Le lecteur se trouve obligé de forger ses propres «codes»⁶⁸⁵ de lecture. N'est-ce pas là une grande source de «jouissance»⁶⁸⁶ esthétique ?

L'étude de la mélancolie généralisée qui se dégage des romans de notre corpus nous a permis aussi d'aborder un autre aspect de la description simonienne à savoir sa picturalité. La peinture dans les romans de Claude Simon est une assise fondamentale.

⁶⁸⁴ Voir à ce propos Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, *Op. cit.*

⁶⁸⁵ Il va sans dire que ces «codes» ne seront pas figés. Ils varieront d'une œuvre à une autre. Certes les Nouveaux romanciers se rejoignent sur un certain nombre d'éléments, mais chacun d'eux a une conception particulière de l'écriture.

⁶⁸⁶ Nous empruntons ce terme à Hans Robert Jauss qui l'utilise dans son ouvrage. *Pour une esthétique de la réception*. Pour la tr. tr. Gallimard-Bibliothèque des Idées, Coll. Sciences Humaines, Paris, 1978.

Elle est le promoteur d'un grand nombre de séquences descriptives. Certes, ce phénomène n'est pas propre à notre romancier puisque nous le retrouvons, entre autres, chez Alain Robbe-Grillet, George Perec, Jean Ricardou, etc., mais si ceux-ci ne retiennent généralement des toiles dont ils s'inspirent que leurs potentialités narratives et parfois leurs aspects figuratifs, Claude Simon, quant à lui, agence sur la surface de ses textes des notations proprement picturales similaires à celles utilisées par ses peintres favoris, notamment Dürer, Dubuffet, Bruegel entre autres. C'est ce qui permet d'assimiler son écriture à la peinture. Décrire, pour lui, est avant tout un jeu de formes et de couleurs. La description simonienne est une description-tableau.

Nul doute que le travail sur la description dans le roman de Claude Simon, vu la complexité de cette structure, s'avère ardu. Il se révèle néanmoins à notre sens un exercice enthousiasmant pour ce qu'il offre comme «jouissance».

Bibliographie :

Œuvres de Claude Simon étudiées :

Les Géorgiques, Les Editions de Minuit, Paris, 1981.
L'Acacia, Les Editions de Minuit, Paris, 1989.
Le Jardin des plantes, Les Editions de Minuit, Paris, 1997.
Le Tramway, Les Editions de Minuit, Paris, 2001.

Œuvres de Claude Simon ⁶⁸⁷:

Le Tricheur, Paris, Sagittaire, 1945.
La Corde raide, Sagittaire, Paris, 1947.
Gulliver, Calmann-Lévy, Paris, 1952.
Le Sacre du printemps, Calmann-Lévy, Paris, 1954.
Le Vent, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.
L'Herbe, Les Edition de Minuit, Paris, 1958.
La Route des Flandres, Les Edition de Minuit, Paris, 1960.
Le Palace, Les Editions de Minuit, Paris, 1962.
Femmes, Maeght, 1965.
Histoire, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.
La Bataille de Pharsale, Les Editions de Minuit, Paris, 1969.
Orion aveugle, Skira, Genève, 1970.
Les Corps conducteurs, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.
Triptyque, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.
Leçon de Choses, Les Editions de Minuit, Paris, 1975.
La Chevelure de Bérénice, Les Editions de Minuit, Paris, 1983.
Discours de Stockholm, Stockholm, Fondation Nobel/Les Editions de Minuit, Paris, 1986.
L'Invitation, Les Editions de Minuit, Paris, 1987.
Album d'un Amateur, Rommerskirshen, Remagen-Rolandseck, 1988.
Photographies, Maeght, Paris, 1992.
Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance 1970-1984*, L'Echoppe, Paris, 1994.

N.B. certains de ces textes ont été choisis par l'auteur pour figurer dans son œuvre qui a été publiée dans *La Bibliothèque de la Pléiade*, mais à titre posthume.

Œuvres. Edition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Jean H. Duffy, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 522, Paris, 2006. LXXV.
Œuvres, 2. Edition établie par Alastair B. Duncan, avec la collaboration de David Zemmour et Bérénice Bonhomme, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 586, Paris, 2013. XLVIII.

Textes de Claude Simon publiés dans des revues ⁶⁸⁸:

⁶⁸⁷ Cette bibliographie se base sur celle parue dans Claude Simon, *Œuvres*, dans la Bibliothèque de la Pléiade et celle mise à jour par Alastair B. Duncan, David Zemmour et Christine Genin et qui est présentée dans le site de L'Association des lecteurs de Claude Simon : <http://associationclaudesimon.org/>

⁶⁸⁸ Sauf indication contraire, les numéros de page renvoient à Claude Simon, *Œuvres*.

« Babel » in *Les Lettres nouvelles*, 31, 1955, p. 391-413 et [Cahiers Claude Simon, 7, 2011, p. 9-34.](#)

Épisode et personnages sont repris dans *L'Acacia*, Minuit, p. 179-190

« Le Cheval » in *Les Lettres nouvelles*, 57, 1958, p. 169-89, et 58, 1958, p. 379-94
Certains éléments, retravaillés, sont repris dans *La Route des Flandres*

« Le Candidat » in *Arts*, 26 novembre-2 décembre 1958, p. 3 et [Cahiers Claude Simon, 6, 2010, p. 11-15](#)

Repris sous forme modifiée et fragmentaire dans *Histoire*, Minuit, p. 328, 331, 332 et 353-354

« Cendre » in *La Revue de Paris*, mars 1959, p. 79-82 et [Cahiers Claude Simon, 2, 2006, p. 133-137](#)

Certains éléments sont repris fragmentairement dans *Le Jardin des Plantes*, notamment p. 1130-1132

« Mot à mot » in *Les Lettres nouvelles*, nouvelle série, 6, 8 avril 1959, p. 6-10 et [Cahiers Claude Simon, 5, 2009, p. 11-15](#)

Repris en partie dans *Histoire*, Minuit, p. 155-159

« La Poursuite » in *Tel Quel*, 1, printemps 1960, p. 49-60
Repris, avec de nombreuses petites modifications, en ouverture de *La Route des Flandres*, p. 197-211

« Matériaux de construction » in *Les Lettres nouvelles*, 9, décembre 1960, p. 112-122 et [Cahiers Claude Simon, 4, 2008, p. 9-17](#)

Repris en partie dans *Le Palace*, p. 435-436, et en partie, fragmentairement, dans *Histoire*, Minuit, p. 46-49

« Comme du sang délayé » in *Les Lettres françaises*, 1er-7 décembre, 1960, p. 1 et 5 et [Cahiers Claude Simon, 6, 2010, p. 19-22](#)

Repris fragmentairement dans *Histoire*, Minuit, p. 336-340

« Sous le kimono » in *Les Lettres françaises*, 19-25 janvier 1961, p. 5
Repris en partie, modifié, dans *La Bataille de Pharsale*, p. 594-597

« Funérailles d'un révolutionnaire assassiné » in *Médiations*, 4, 1961, p. 11-24
Repris dans *Le Palace*, p. 471-481 et p. 492-496

« Inventaire » in *Les Lettres nouvelles*, 22, février 1962, p. 50-58
Repris dans *Le Palace*, p. 415-422

« L'Attentat » in *La Nouvelle Revue française*, 19 (111), 1962, p. 431-452
Repris avec quelques modifications et une coupure dans *Le Palace*, p. 438-456

« Des roches striées vert pâle parsemées de points noirs » in *Les Lettres nouvelles*, juin-août 1964, p. 53-68

Repris avec de petites modifications dans *Histoire*, Minuit, p. 303-319

« La Statue » in *Le Mercure de France*, 1213, 1964, p. 393-409
Repris avec quelques modifications dans *Histoire*, Minuit, p. 71-76, 84-85, 89-97, 99-102 et 203-212

« Correspondance » in *Tel Quel*, 16, hiver 1964, p. 18-32
Repris fragmentairement et modifié dans *Histoire*, Minuit, p. 14-37, 257-258 et 388-402

« Propriété des rectangles » in *Tel Quel*, 44, 1971, p. 3-16
Repris avec des modifications dans *Les Corps conducteurs*, Minuit, p. 130-164, 191 et 196

« Deux personnages » in *Art Press*, février 1973, p. 14-15
Repris avec de légères modifications dans *Les Géorgiques*, Minuit, p. 11-17

« Essai de mise en ordre de notes prises au cours d'un voyage en Zélande (1962) et complétées » in *Minuit*, 3, mars 1973, p. 1-18, et [Cahiers Claude Simon, 1, 2005, p. 17-34](#)
 Des fragments sont repris éparpillés dans *Les Géorgiques*
[« Progression dans un paysage enneigé »](#) in *Études littéraires*, 9 (1), 1976, p. 217-221
 et [Cahiers Claude Simon, 3, 2007, p. 13-17](#)
 Non repris
 « Le Général » in *Art Press*, été 1977, p. 28-29
 Repris avec de légères modifications dans *Les Géorgiques*, Minuit, p. 119-124
 « Le Régicide » in *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1977, p. 45-46
 Des fragments sont repris dans *Les Géorgiques*, Minuit, p. 57-59. Repris et présenté par Anne-Yvonne Julien dans [Cahiers Claude Simon, 8, 2013, p. 9-17](#).
 « Lieu » in *L'Humanité*, 9 décembre 1977, p. 2
 Reprise modifiée de *Triptyque*, p. 744-750
 « Les Géorgiques » in *La Nouvelle Revue française*, 308, 1978, p. 1-27
 Repris avec de légères modifications dans *Les Géorgiques*, p. 143-155, 157-166 et 167-172
 « Parenthèse » in *Revue de la Bibliothèque Nationale*, printemps 1985, p. 3-7
 Repris dans *L'Acacia*, Minuit, p.136-144
 « Fragment » in *Claude Simon : New Directions*, Alastair B. Duncan (dir.), Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 2-11
 Repris dans *L'Acacia*, Minuit, p. 55-62
 « Les Jardins publics » in *Les Sites de l'écriture*, Nizet, 1995, p. 25-37
 Repris dans *Le Jardin des Plantes*, p. 944-945, 1063-1071, 1151-1158 et 1161-1163
 « Lecture publique d'une pièce de théâtre. Fragment d'un texte » in *L'Infini*, 56, hiver 1996, p. 3-10
 Repris dans *Le Jardin des Plantes*, p. 1144-1154
 « Polygone » in *Cahiers de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet*, 1, 1997, p. 11-15
 Repris dans *Le Jardin des Plantes*, p. 1038-1043.

Textes, lettres et conférences :

« Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? » in *Les Lettres françaises*, 719, 24-30 avril 1958, p. 1 et 5. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, p. 137-140
 « Un bloc indivisible », réponse à la question « Pourquoi des romans ? » in *Les Lettres Françaises*, 740, 4-10 déc. 1958, p. 5. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 141-142
 « Une odeur de moisi... » in *L'Express*, 8 déc. 1960. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 143-146
 « (A la Sorbonne) Claude Simon part en guerre contre la "signification" », compte rendu par Janine Parot d'une conférence prononcée au début de 1961 à la Sorbonne sous le titre « Signification, roman et chronologie » in *Les Lettres Françaises*, 859, 19-25 janv. 1961, p. 5
 « Je ne peux parler que de moi » in *Les Nouvelles Littéraires*, 1809, 3 mai 1962, p. 2
 « Gastone Novelli and the Problem of Language », Gastone Novelli, Paintings, Exhibition Catalogue, New York, The Allan Gallery, sans pagination (repris en français sous le titre « Novelli ou le problème du langage » dans *Les Temps modernes*, 629, nov. 2004-fév. 2005, p. 77-82

« Débat. Le romancier et la politique : “Et si les écrivains révolutionnaires jouaient le rôle de la presse du cœur ?” demande Claude Simon » in *L'Express*, 25 juil. 1963, p. 25-26

« Pour qui donc écrit Sartre ? » in *L'Express*, 28 mai 1964, p. 32-33 (repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 147-152).

« Pour Monique Wittig » in *L'Express*, 30 nov. 1964, p. 69-71

« Lettre ouverte à l'Union des étudiants communistes » in *L'Express*, 7-13 déc. 1964

« La littérature est une fin en soi » in *Témoignage chrétien*, 24 mars 1966, p. 15. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 153-154

« Claude Simon : Contre un roman utilitaire » [Les écrivains français devant le roman américain. Les écrivains français prennent leur distance] in *Le Monde*, 8 mars 1967, p. 5. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 155-156

« [Tradition et révolution](#) », *La Quinzaine littéraire*, 27, 1-15 mai 1967, p. 12-13 (repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 157-161

« Problèmes du Nouveau roman : trois avis autorisés [Claude Ollier, Philippe Sollers, Claude Simon] », *Les Lettres françaises*, 1203, 11-17 oct. 1967, p. 13

Préface à *Orion aveugle*, Genève, Albert Skira éditeur, coll. « Les sentiers de la création », 1970, p. 6-15. Repris dans Claude Simon, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1181-1183

« Claude Simon à Lausanne », compte rendu d'une conférence de Claude Simon par P.A. Rieben, *Études de Lettres*, vol. 4, n° 1, jan.-mars 1971, p. 57-58

« L'opinion des nouveaux romanciers » [commentaires de Claude Simon, Claude Ollier, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet et Philippe Sollers sur le livre de Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*], *La Quinzaine littéraire*, 121, 1-15 juil. 1971, p. 10

« La fiction mot à mot », communication, suivie d'une discussion, *Le Nouveau roman : Hier, aujourd'hui, tome II : Pratiques* (actes du Colloque de Cerisy, 20-30 juillet 1971), Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 73-116. Repris – sans la discussion – dans Claude Simon, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1184-1202

« Un massacre dans les Corbières » in *Le Monde*, 20 mars 1975

« Claude Simon à la Fondation d'Hautvillers. Pour le dialogue des cultures », texte paru en 1977. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 169-172

Introduction à « Lieu » in *L'Humanité*, 9 déc. 1977, p. 2. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 95-96

Hommage à Gaëtan Picon, L'œil double de Gaëtan Picon, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979, p. 48

« Roman, description et action » dans Paul Hallberg (dir.), *The Feeling for nature and the landscape of man*, Göteborg, Kungl. Vetenskaps & Vitterhets-Samhället, 1980, p. 79-93. Repris dans *Studi di Letteratura Francese*, 1982, 8 (170), p. 12-27

« Correspondance avec Jacques Henric » in *Art Press*, 53, nov. 1981, p. 47.

« La voie royale du roman » in *Le Nouvel Observateur*, 6 fév. 1982, p. 74.

« Reflections on the Novel : Claude Simon's address to the colloquium on the New Novel, New York University, October 1982 » in *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 5, n° 1, printemps 1985, p. 14-23

« Le métier de romancier » in *Le Monde*, 19 oct. 1985, p. 13

« Laissez la culture tranquille » in *Le Nouvel observateur*, 24-30 janvier 1986, p. 13-14. Repris dans *L'Inlassable réancrage du vécu de Mireille calle-Gruber*, La Différence, Paris, 2011, p. 81-89

« Claude Simon, l'art, la “lutte contre l'obscurantisme” » in *Le Monde*, 5 décembre 1986, p. 13

« Le petit “historique” du 31e dragons », reproduit en fac-similé par Antony Cheal Pugh dans « Supplementary history : before and after *La Route des Flandres* », dans I. Higgins

- (dir.), *The Second World War in Literature*, Édimbourg, Scottish Academic Press, 1986, p. 121-130. Ce texte est repris avec deux lettres de Simon à Pugh et un petit texte intitulé « L'histoire minuscule » dans A.C. Pugh, « Claude Simon et la route de la référence » in *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 23-46, puis dans Claude Simon, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1227-1233
- « Le rôle amoral de la culture », *Libération*, 20 janvier 1988, p. 5. Repris dans *L'Inlassable réancrage du vécu de Mireille Calle-Gruber*, p. 91-97
- Notice (auto)biographique, dans Jérôme Garcin (dir.), *Dictionnaire : Littérature française contemporaine*, Paris, François Bourin, 1989, p. 401-403 (rééd. sous le titre *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Mille et une nuits, Paris, 2004, p. 366-368. Notice reprise dans Claude Simon, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. LXIX-LXXI)
- « Problèmes que posent le roman et l'écriture » in *Francofonia*, 10 (18), printemps 1990, p. 3-10
- « Roman et mémoire (Extrait d'une conférence inédite) » in *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 191-192
- « "Note sur le plan de montage de La Route des Flandres" ; "plan de montage de La Route des Flandres" et (avec Mireille Calle) "Transcription du 'plan de montage'" », dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Mireille Calle (dir.), Sainte Foy (Québec), et Grenoble, Le Griffon d'Argile et Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 185-186, 187-194 et 195-200. Le plan de montage est repris en couleur dans *Du*, die Zeitschrift der Kultur, Zurich, 691, janv. 1999, p. 39-42. Le plan de montage et la transcription sont repris dans Claude Simon, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 1208-1224
- « Le poisson cathédrale », extrait d'une conférence inédite, dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, p. 160-162
- « Allocution aux étudiants de Queen's University », dans Mireille Calle-Gruber (dir.), *Les Sites de l'écriture*, Nizet, Paris, 1995, p. 16-21
- « Das erwartete Unerwartete », *Frankfurter Rundschau*, 22 août 1995, p. 7 (repris en français sous le titre « L'inattendu attendu » dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 19-21
- « Cher Kenzaburô Ôe » in *Le Monde*, 21 sept. 1995, p. 1
- « Souvenirs de Robert Pinget ». Lettre de Claude Simon publiée dans Robert Pinget. Textes réunis par Nathalie Piégay-Gros. Numéro spécial d'*Europe*, 897, janvier 2004, p. 5-7
- Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Mireille Calle-Gruber, « Claude Simon, la main heureuse », p. 7-16.
 - Claude Simon, « L'inattendu attendu », p. 29-21
 - « Notes sur *Triptyque* (1973) », p. 23-26
 - « Transcription de l'entretien filmé » par Mireille Calle-Gruber [entretien de Claude Simon avec Peter Brugger pour le film *Triptychon mit Claude Simon*, 1975], p. 29-37.
 - Peter Brugger, « Une audace partagée » [introduction à « Le pas-à-pas : dossier de L'impasse »], p. 41-44
 - Claude Simon, « L'impasse, scénario adapté de *Triptyque* », p. 45-46
 - Georg Bense et Peter Brugger, « Découpage technique », p. 47-56
 - « Correspondance entre Claude Simon et Peter Brugger, 1974-1975 », p. 57-87
 - Lettre de Claude Simon à Jean Kaempfer, p. 88
 - Claude Simon, « Extrait du Découpage de *La Route des Flandres* », p. 91-94
 - « Lieu », p. 95-99
 - « Lettres Jean Dubuffet Claude Simon », p. 100-101
 - Claude Simon, « Nicolas Poussin : La Peste d'Asdod », p. 103-106

- Claude Simon, « Plan de montage de *Triptyque* », p. 107-112 (suivi par sa transcription par Mireille Calle-Gruber, p. 113-119).
- Reproduction de trois pages manuscrites de *Triptyque*, p. 120-122
- Claude Simon, « Plan de montage du *Jardin des Plantes* », p. 124-126 (suive par sa transcription par Mireille Calle-Gruber, p. 127-131)
- « Lettres de Claude Simon à Emile Perez », p. 135-136
- Claude Simon, « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », p. 137-140
- « Un bloc indivisible », p. 141-142
- « Une odeur de moisi », p. 143-146
- « Pour qui donc écrit Sartre ? », p. 147-152
- « La littérature est une fin en soi », p. 153-154
- « Contre un roman utilitaire », p. 155-156
- « Tradition et révolution », p. 157-161
- « Pour en finir avec l'équivoque du réalisme », p. 163-167
- « Claude Simon à la fondation d'Hautvillers. Pour le dialogue des cultures », p. 169-172
- « Claude Simon : tournage de L'Impasse », photos de Georg Bense, p. 173-175
- Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon », p. 207-211
- DVD : *Triptyque* avec Claude Simon, film de Georg Bense, Peter Brugger et Claude Simon. « Les sentiers de la création », entretien télévisé, Claude Simon et Pierre Boulez avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 22 sept. 1981.

Entretiens et enquêtes :

1957

« Claude Simon : Je cherche à suivre au mieux la démarche claudicante et confuse de mon esprit », *Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1957.

« Instantané. Claude Simon », entretien avec Gabriel d'Aubarède, *Les Nouvelles Littéraires*, 1567, 7 nov. 1957, p. 7.

1958

« Claude Simon à propos de L'Herbe », entretien télévisé avec Pierre Dumayet, émission «*Lectures pour tous* » diffusée le 29 oct. 1958.

1959

« Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », débat organisé et dirigé par Anne Villelaur », *Les Lettres Françaises*, 764, 12-18 mars 1959, p. 1, 4-5.

1960

« Réponse à une enquête ! "Pensez-vous avoir un don d'écrivain" », *Tel Quel*, printemps 1960, p. 40 (Enquête : p. 38-43)

« Una conversaciòn con Claude Simon », entretien avec A. Campos, *Cultura Universitaria* (Caracas), juil.-déc. 1960, p. 116-118

« Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres Françaises*, 844, 6-12 octobre 1960, p. 5.

« Avec La Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960. Repris dans Claude Simon, *La Route des Flandres*, U.G.E., 1963. (10/18)

« Claude Simon se méfie de la pensée », *Afrique action*, 31 octobre, 1960, p. 27

Entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 10 nov. 1960 (repris dans M. Chapsal, *Les Ecrivains en personne*, Paris, U.G.E. coll. « 10/18 », 1973, p. 163-171)

« Claude Simon, auteur de *La Route des Flandres* : “Il n'y a rien de secret ou de caché dans mes livres” », entretien avec C. Olivier, *Midi libre*, 26 novembre 1960, p. 6

« Techniciens du roman », entretien avec André Bourin, *Les Nouvelles Littéraires*, 1739, 29 déc. 1960, p. 4

« Nous avons choisi Claude Simon », entretien avec Janette Senlis, *Clarté*, 31, déc. 1960, p. 26-27

« Claude Simon, Prix de la Nouvelle vague : “Je ne suis pas un homme-orchestre” », entretien avec Guy Le Clec'h, *Témoignage Chrétien*, 16 déc. 1960

1961

« Le jeune roman ». Entretiens de Madeleine Chapsal avec Jérôme Lindon, Claude Simon et Alain Robbe-Grillet, *L'Express*, 506, 12 janv. 1961, p. 31-33

« Images de Paris. Claude Simon », entretien avec Denise Bourdet, *Revue de Paris*, janv. 1961, p. 136-141 (repris dans D. Bourdet, *Brèves rencontres*, Paris, Grasset, 1963, p. 215-224)

« Entretien », entretien avec Jean-René Huguenin, *L'Express*, 12 janvier 1961

« Leurs projets : dans un mois ? dans un an ? (Henry de Montherlant, Jean Hougron, Claude Simon, Françoise Mallet-Jorris) », propos recueillis par Pierre Ajame, *Les Nouvelles Littéraires*, 1743, 26 janv. 1961

« Le roman jugé par N. Sarraute, M. de Saint-Pierre, C. Simon, J. Hougron, J.-R. Huguenin », débat dirigé par André Bourin, *Les Nouvelles Littéraires*, 1764, 22 juin 1961, et 1765, 29 juin 1961

« Réponse à une enquête » [sur roman et cinéma], *Premier Plan*, 18, Lyon, Serdoc, 18 oct. 1961, p. 32-33

1962

« Du fantôme d'un "Palace" Claude Simon fait surgir la guerre d'Espagne », entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, *Le Figaro littéraire*, 17 mars 1962

« Claude Simon parle », entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 5 avril 1962, p. 32-33

1963

« Entretien avec Claude Simon », avec Dirk Claus, *Nul*, 7, Anvers, p. 108-110

« Réponses à une enquête sur la critique : Qu'avez-vous appris de la critique et qu'en attendez-vous ? », *Tel Quel*, 14, été 1963, p. 84

1965

« Il ouvre et ferme des portes ». Réponse à une enquête : « Pourquoi Céline ? », *Arts*, 22-28 déc. 1965, p. 13

1966

« Claude Simon La photo », entretien télévisé, émission « *Cinéastes de notre temps* » diffusée le 3 fév. 1966

« Réponse à une enquête : "Film et roman : problèmes du récit" », numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, 185, déc. 1966, p. 85 et 103-104

« Claude Simon et la narration » et « Claude Simon aborde description et langage ». Extraits de *Cinéastes de notre temps*, 3 février 1966, 52s. et 3min51s. Réalisation Eric Rohmer

1967

« Claude Simon, franc-tireur de la révolution romanesque », entretien avec Thérèse de Saint-Phalle, *Le Figaro Littéraire*, 6 avril 1967, p. 7

« Claude Simon publie un nouveau roman : Histoire. "Cette fois, dit-il, je n'avais absolument rien à raconter" », entretien avec Pierre Descargues, *Tribune de Lausanne*, 9 avril 1967, p. 7

« Claude Simon : "Le roman se fait, je le fais et il se fait" », entretien avec Josane Duranteau, *Les Lettres Françaises*, 1178, 13-19 avril 1967, p. 3-4

« Claude Simon, un écrivain qui ne veut être qu'un écrivain », entretien avec Célia Bertin, *Arts et Loisirs*, 82, 19 avril 1967, p. 14-16

« Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 26 avril 1967, supplément littéraire, p. V

« L'ancien du nouveau roman », entretien avec Claudine Jardin, *Le Figaro*, 28 nov. 1967, p. 14

« Claude Simon a découvert à cinquante-quatre ans le plaisir d'écrire. Prix Médicis », entretien avec Guy Le Clec'h, *Le Figaro Littéraire*, 4-10 déc. 1967

« Il n'y a pas d'art réaliste », entretien avec Madeleine Chapsal, *La Quinzaine Littéraire*, 41, 15-30 déc. 1967

1968

« Réponse à un questionnaire : "Le roman par les romanciers" », *Europe*, oct. 1968, p. 230-231

1969

« Claude Simon hoje », entretien avec L. Perrone-Moises, O estado de S. Paulo, *Suplementa literario*, Sao Paulo, 616, 1er mars 1969

« Document. Interview avec Claude Simon », entretien avec Bettina L. Knapp, *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (2), 1969, p. 179-190

1970

« Pas de crise du roman français », entretien avec Richard Garzarolli, *Tribune de Lausanne*, 7 juin 1970, p. 25-27

« Claude Simon sur les sentiers de la création », entretien avec Jean Vuilleumier, *Tribune de Genève*, 10 juin 1970, p. ???

« Claude Simon sur les sentiers de la création », entretien avec Karin Biro-Thierbach, *La Gazette Littéraire*, 27 juin 1970 (repris en traduction chinoise dans *Foreign Literatures*, Beijing, 1, 1986, p. 77-78)

1971

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

« Quatre entretiens Claude Simon », entretiens avec Francine Mallet diffusés les 14, 15, 17 et 18 mai 1971 sur *France Culture* (57 min 01 s)

« Die Leber der Venus von Milo. Gespräch mit dem französischen Romancier Claude Simon », entretien avec Helmut Scheffel, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18 mai 1971, p. 24

1972

« Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, 31, 1972, p. 15-29. Repris dans *Cahiers Claude Simon*, 9, 2014, p. 9-23 avec un commentaire d'Anne-Yvonne Julien

« Les débuts obscurs d'écrivains célèbres », entretien avec Jean Chalon, *Le Figaro*, 11 mars 1972, p. 13-14

« Biographie oder Bildersprache ? Claude Simon über sein neuestes Werk *Les Corps Conducteurs* : Interview des Autors mit einer Einleitung », entretien avec Gerhard Dörr, *Die Neueren Sprachen*, Frankfurt, H. 5, 1972, p. 294-296

1974

« L'écriture a-t-elle un sexe ? Question à des écrivains », *La Quinzaine littéraire*, août 1974, p. 29-30

« Interview with Claude Simon », entretien avec Claud DuVerlie, *Sub-stance*, 8, hiver 1974, Madison (Wisconsin), p. 3-20

1975

« Claude Simon, à la question » [réponses aux questions des participants du Colloque de Cerisy de 1974], dans Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, p. 403-431 (repris dans Lire Claude Simon, Paris, *Les Impressions Nouvelles*, 1986, p. 403-431)

« Un entretien avec Claude Simon », entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 30 sept. 1975, p. 13

« Triptychon mit Claude Simon », entretien filmé avec Peter Brugger, coproduction du Saarländische Rundfunk et du Westdeutsche Rundfunk avec la participation de Telefilm Saar GmbH, 1975. La transcription française de l'entretien, par Mireille Calle-Gruber, est publiée dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 29-37

1976

« Claude Simon écrivain », [réponse à un questionnaire sur l'érotisme et la censure], *Art press*, janv.-févr. 1976, p. 14

« Le poids des mots, dialogue avec Claude Simon », entretien avec Monique Joguet, *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, p. 13-14. Diffusés sur *France-Culture* du 12 au 16 avril 1976. Rediffusés dans l'émission *Mémorables* les 13, 15, 16 et 17 fév. 2006. Réédités dans *L'en-je lacanien*, 8, janvier 2007, p. 165-196.

1977

« Claude Simon : pour en finir avec l'équivoque du réalisme », entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *L'Humanité*, 20 mai 1977, p. 8. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon*, p. 163-167

« Un homme traversé par le travail », entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, 105, juin-juil. 1977, p. 32-44

« The Crossing of the Image », entretien avec Claud DuVerlie, *Diacritics*, 8(4), hiver 1977, p. 47-58

1979

« Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979 », dans Charles Grivel (dir.), *Écriture de la religion, écriture du roman*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, p. 87-107

1981

« Fragments de Claude Simon », entretien avec Didier Eribon, *Libération*, 29-30 août 1981, p. 20-22

« Claude Simon ouvre Les Géorgiques », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 4 sept. 1981, p. 11-13

« Claude Simon : une maturité rayonnante », entretien avec Michel Nuridsany, *Le Figaro*, 4 sept. 1981, p. 16

« Les sentiers de la création », entretien télévisé avec Bernard Pivot, *Apostrophes*, 22 sept. 1981 (repris sur DVD à la troisième de couverture des *Triptyques de Claude Simon*.)

« Claude Simon romancier », entretien avec Charles Haroche, *L'Humanité*, 26 oct. 1981, p. 15

« Claude Simon : la guerre, la terre, l'écriture et la menuiserie », entretien avec Christophe Gallaz, *Tribune – Le Matin*, 22 nov. 1981

« Simon on Simon. An interview with the artist », dans Randi Birn et Karen Gould (dir.), *Orion blinded : Essays on Claude Simon*, Londres-Toronto, Associated University Press, 1981, p. 285-288

1982

« Avec Claude Simon sur des sables mouvants », entretien avec Alain Poirson, *Révolution*, 99, 22-28 janv. 1982, p. 35-39

« Il me faudrait commencer à rédiger », *Le Monde*, 20 août 1982

1984

« J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien avec Claire Paulhan, *Les Nouvelles Littéraires*, 15-21 mars 1984, p. 42-45

« Pas un cérémoniel, des habitudes », entretien avec André Rollin, *Le Fou parle*, 29/30, nov. 1984

1985

« Interview with Claude Simon : autobiography, the novel, politics », entretien avec Anthony Cheal Pugh, *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 5, n°1, printemps 1985, p. 4-13

« Hugo et moi », *La Quinzaine Littéraire*, 448, 1-15 oct. 1985, p. 7

« L'inspiration ça n'existe pas », entretien avec Nicole Casanova, *Le Quotidien de Paris*, 18 oct. 1985, p. 24

« Je travaille comme un peintre », entretien avec Jean-Maurice de Montremy, *La Croix*, 19 oct. 1985

« Simon sort du désert », entretien avec Jean-Louis Ezine, *Le Nouvel Observateur*, 25-31 oct 1985, p. 74-75

« Claude Simon sur la route de Stockholm », entretien avec Didier Éribon, *Le Nouvel Observateur*, 6 déc. 1985, p. 72-73

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

« Interview with Claude Simon », entretien avec Alastair B. Duncan, dans A.B. Duncan (dir.), *Claude Simon : New Directions*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 12-18

« Claude Simon », entretien avec Raymond Osemwegie Elaho, dans R.O. Elaho, *Entretiens avec le Nouveau Roman*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1985, p. 53-63

« Boîte aux lettres. Spécial Claude Simon », entretien avec Jérôme Garcin, en compagnie de Maurice Nadeau et Jérôme Lindon, *FR3*, 2 décembre 1985

1986

« Claude Simon », entretien avec Karin Holter, *Lettre internationale*, 7, hiver 1985-86, p. 77-78

« L'histoire me hante », entretien avec André Clavel, *Journal de Genève*, 22 nov. 1986

« L'autre jour, j'ai passé tout un après-midi sur six lignes », entretien avec André Rollin, dans A. Rollin, *Ils écrivent où ? quand ? comment ?*, Paris, Mazarine, 1986, p. 323-328

« Interview » et « The New Novel. Past, present, future », table ronde avec Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Monique Wittig, François Jost, Michel Rybalka, Tom Bishop, dans Lois Oppenheim (dir.), *Three Decades of the French New Novel*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1986, resp. p. 71-86 et 179-194

« Le lieu et le texte. Une entrevue avec Claude Simon, prix Nobel de littérature », entretien avec Guy P. Buccholtzer, *The Globe and mail*, 17 janvier 1986. Repris dans *Journal international des chercheurs indépendants*, 2010-1, p. 82-88

1987

« The Novel as Textual Wandering : An Interview with Claude Simon », Claud DuVerlie, *Contemporary Literature*, 28 (1), printemps 1987, p. 1-13

« Attaques et stimuli ». Entretien réalisé par Lucien Dällenbach à Paris le 22 février et le 30 mars 1987. La transcription en a été revue par Claude Simon. Il a été publié par Lucien Dällenbach, p. 170-181 dans son : *Claude Simon*, Seuil, Paris, 1988, 221 p.

1988

« J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la guerre et le Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, p. 28-29

« Claude Simon en apprentissage », entretien avec Charles Vial, *Le Monde*, 22 janvier 1988, p. 11

Claude Simon : Entretien avec Alain Veinstein. « La nuit sur un plateau », *France Culture*, 8 février 1988. 1h19

« Tanase rencontre Simon, Prix Nobel », entretien avec Virgile Tanase, *Médias*, 218, 12 février 1988, p. 65-66

« Claude Simon. Un Nobel répond aux conseils d'Hemingway », entretien avec Catherine Jajolet, *La Vie électrique*, mai 1988, p. 46

Océaniques : Les hommes-livres, entretien filmé avec Marianne Alphant. Réalisation : Roland Allard. La Sept / INA, 1988

1989

« Claude Simon : Behind Enemy Lines », entretien avec Gabriel Josipovici, *The Independent*, 3 juin 1989, p. 31

« Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989

« Claude Simon. “La guerre est toujours là” », entretien avec André Clavel, *L'Évènement du Jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 86-87

« Claude Simon : “Je ne crois pas écrire des choses compliquées” », entretien avec Jean-Claude Lamy, *France Soir*, 26 sept. 1989, p. 8

« Visite à Claude Simon, L'atelier de l'artiste », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *Révolution*, 500, 29 sept. 1989, p. 36-41

« Claude Simon, l'art du présent », entretien avec Jean-Maurice de Montrémy, *La Croix*, dimanche 26 et lundi 27 novembre 1989

« Paroles de Nobel », entretien avec Jean-Claude Lamy, *Femme*, décembre 1989, p. 46 et 225

1990

« Le Passé recomposé », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine Littéraire*, 275, mars 1990, p. 96-103

« La déroute des Flandres », entretien avec Pierre Bois, *Le Figaro*, 13 juil. 1990, p. 10-11 (ainsi que « Passions et polémiques à propos du texte de Claude Simon : la réponse de Claude Simon », *Le Figaro*, 27 juillet 1990, p. 5, et encore la réponse de Claude Simon à une réaction de lecteur dans *Le Figaro* du 20 août 1990)

« Claude Simon, prix Nobel de littérature : “Balzac, son café, sa robe de moine, n’était-ce pas une mise en scène ?” », *Lire*, sept. 1990, p. 121

1991

« ...peuvent et doivent parfois s’arrêter d’écrire », entretien avec Bernard-Henri Lévy, *Les Aventures de la liberté : Une histoire subjective des intellectuels*, Paris, Grasset, 1991, p. 12-21. repris et corrigé dans l’édition Livre de Poche, 1993, p. 19-30

1992

« Claude Simon, prix Nobel 1985, répond à Roma Doctor », *Arts Sciences Techniques*, janvier-février 1992, p. 7-10

« Claude Simon photographe », entretien télévisé, émission « *Les arts* » diffusée le 16 mars 1992

« Claude Simon », entretien diffusé lors du *Journal télévisé* d’Antenne 2 du 26 mars 1992

« Claude Simon : écriture en noir et blanc », entretien avec Gabriel Bauret, *Photographies magazine*, 40, 1992, p. 33-35

« Entretien : Claude Simon. Choses vues », entretien avec Pascale Casanova, *Art Press*, 174, nov. 1992, p. 30-33

« Claude Simon : The Art of Fiction », entretien avec Alexandra Eyle, *Paris Review*, 122, p. 116-136

1993

« L’inlassable réa/encrage du vécu », entretien avec Mireille Calle, dans M. Calle (dir.), *Claude Simon : Chemins de la mémoire*, Sainte Foy (Québec), Le Griffon d’Argile / Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 3-25. Repris dans M. Calle-Gruber, *Le Grand Temps : essai sur l’œuvre de Claude Simon*, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 237-250 et dans *L’Inlassable réancrage du vécu*, Paris, La Différence, 2011, p. 39-79

« Le Bon plaisir de Claude Simon », entretien radiophonique avec Marianne Alphant et Pamela Douceau, diffusé sur *France Culture*, le 6 fév. 1993

« Anthologie vivante : Claude Simon », entretien radiophonique avec Roger Pileaudin, *Le Roman du Nouveau Roman*, *France Culture*, août 1993

1996

« La véritable littérature ne sert à rien », entretien avec Jean-Christophe Aeschlimann, *Écriture*, 48, automne 1996, p. 214-222

1997

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

« La sensation, c'est primordial », entretien avec Philippe Sollers, *Le Monde*, 19 sept. 1997

1998

« Parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 13 mars 1998. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.humanite.fr/node/178804>

« Entretien avec Claude Simon », entretien avec Christian Michel et Richard Robert, *Scherzo*, 3, avril-juin 1998, p. 5-11

« Pour quel temps écrit-on ? », *La Quinzaine littéraire*, 777, 1er août 1998, p. 30

« Ich bin ein Monster. Gespräch mit Monsieur und Madame Claude Simon », entretien avec Iris Radi, *Die Zeit*, 22 déc. 1998

1999

« Dans l'arc du livre il y a toute la corde », entretien avec Mireille Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, 74, 1999, p. 55-58

« Le présent de l'écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis*, Manuscrits, recherche, invention, 13, 1999, p. 115-121

« Claude Simon. Paris, Place Monge », entretien avec Barbara Basting, *Du*, 691, jan. 1999, p. 24-27

2001

« L'emphase entache trop souvent le style de Flaubert », entretien avec Alette Armel, *Magazine Littéraire*, 401, sept. 2001, p. 57.

2003

« Claude Simon : rencontre sur le seuil du Texte », article et entretien réalisé le 21 janvier 2001 avec Alexey Vishnyakov, publié en traduction russe dans *Problèmes de littérature (Voprocy literatury)*, Moscou, nov.-déc. 2003, p. 202-228

2004

« Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Roger-Michel Allemand (2001-2003) », dans Roger-Michel Allemand et Christian Millat (dir.), *Le Nouveau Roman en*

questions, 5. Une « Nouvelle Autobiographie » ?, Lettres modernes Minard, Paris-Caen, 2004, p. 235-239

Ouvrages critiques sur Claude Simon :

- Albers, Irene, [*Photographische Momente bei Claude Simon*](#), Königshausen & Neumann, Würzburg, 2002. 239 p. Traduit par Laurent Cassagnau, *Claude Simon moments photographiques*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2007.
- Alexandre, Didier, *Claude Simon*, Editions Marval, Coll. Lieux de l'écrit Paris, 1991.
- Alexandre, Didier, *Le Magma et l'horizon. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Klincksieck, Coll. Bibliothèque contemporaine, Paris, 1997.
- Amery, Jean, *Claude Simon : Bilder des Erzählens*, TA-Media AG, Zürich, 1999.
- Andres, Bernard, [*Profils du personnage chez Claude Simon*](#), Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- Barthélémy, Lambert, [*Fictions contemporains de l'errance, Peter Handke, Cormac McCarthy, Claude Simon*](#), Classiques Garnier, Coll. Perspectives comparatistes Paris, 2012.
- Bertrand, Michel, *Langue romanesque et parole scripturale : Essai sur Claude Simon*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987.
- Bonhomme, Bérénice, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*, L'Harmattan, Coll. Espaces littéraires, Paris, 2005.
- Bonhomme, Bérénice, *Triptyque de Claude Simon. Du livre au film. Une esthétique du passage*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Coll. Biblioteca della ricerca. Studi novecenteschi, Paris, 2006.
- Bonhomme, Bérénice, *Claude Simon. Une écriture en cinéma*, Peter Lang, Coll. Modern French Identities Bern, 2010.
- Bonhomme, Bérénice, [*Claude Simon, la passion cinéma*](#), Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010.
- Bonnefis, Philippe, [*Logique de l'objet : Flaubert, Baudelaire, Malraux, Cendrars, Ponge, Simon, Quignard, Adami*](#), Presses universitaires du Septentrion, Coll. Perspectives, Villeneuve d'Ascq, 2016.
- Brewer, Maria Minich, *Claude Simon : Narrativities without narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1995.
- Britton, Célia, *Claude Simon : Writing the visible*, Cambridge University Press, New York, 1987.
- Bunel, Thierry, *Histoire, roman du déceptif : l'écriture du "vide" chez Claude Simon*, Atelier de reproduction des Thèses, Lille, 1997.
- Burmeister, Brigitte, *Die Sinne und der Sinn. Erkundungen der Sprachwelt Claude Simon's*, Matthes & Seitz, Berlin, 2010.
- Cadet, Laurence, *De Proust à Simon : le miroitement des textes*, Champion, Coll. Recherches Proustiennes, Paris, 2011.
- Calle-Gruber, Mireille, *Le Grand Temps : essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Presses Universitaires du Septentrion, Coll. Perspectives, Villeneuve-d'Ascq, 2004. Réédition Presses Universitaires du Septentrion, Coll. Littératures, Villeneuve-d'Ascq, 2011.
- Calle-Gruber, Mireille, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2008.
- Calle-Gruber, Mireille, [*Claude Simon, Une vie à écrire*](#), Seuil, Coll. Biographie Paris, 2011.
- Calle-Gruber, Mireille, [*L'inlassable réancrage du vécu*](#), La Différence, Coll. Essais, Paris, 2011.

- Cammaert, Felipe, [L'Écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon](#), L'Harmattan, Paris, 2009.
- Carrol, David, *The subject in question : the languages of theory and the strategies of fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1982.
- Chauvin, Cédric, [Référence épique et modernité](#), Honoré Champion, Paris, 2012.
- Clement-Perrier, Anne, *Claude Simon : la fabrique du jardin*, Nathan, Coll. écrivains Paris, 1998.
- Creac'h, Martine, *Poussin pour mémoire : Bonnefoy, du Bouchet, Char, Jaccottet, Simon*, Presses Universitaires de Vincennes, Coll. Essais et savoirs, Paris, 2005.
- Dallenbach, Lucien, [Claude Simon](#), Seuil, Coll. Les contemporains, Paris, 1988.
- Dallenbach, Lucien, [Claude Simon à New York](#), Zoé, Genève, septembre 2013.
- De Toffoli, Ian, [La Réception de la culture latine dans les romans de Claude Simon, Pascal Quignard et Jean Sorrente](#), Honoré Champion, Paris, 2015.
- Dubosclard, Geneviève, [Le Rectangle et l'éventail. Étude sur la description dans les romans de Claude Simon](#), Peeters, Coll. La République des Lettres, Leuven, 2014.
- Duffy, Jean H., *Reading between the lines. Claude Simon and the visual arts*, Liverpool U.P. Coll. Modern French writers, Liverpool, 1997.
- Duncan, Alastair B., *Claude Simon. Adventures in words*, Manchester University Press, Manchester, 1994, Nouvelle édition revue et augmentée en 2002.
- Evans, Michael J., *Claude Simon and the transgressions of Modern Art*, Saint Martin's Press, New York, 1988.
- Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, ELLUG, Grenoble, 1998.
- Fletcher, John, *Claude Simon and fiction now*, Calder and Boyards, Coll. Critical Appraisals, Londres, 1975.
- Genin, Christine, [L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante](#), Champion, Coll. Littérature de notre siècle, Paris, 1997.
- Genin, Christine, [L'Echeveau de la mémoire. La Route des Flandres de Claude Simon](#), Champion, Coll. Unichamp, Paris, 1997.
- Glacet, Aymeric, [Claude Simon chronophotographe, ou les onomatopées du temps](#), Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2007.
- Gocel, Véronique, *Histoire de Claude Simon. Écriture et vision du monde*, Peeters, Coll. Bibliothèque de l'information grammaticale, Leuven, 1997.
- Gould, Karen L., *Claude Simon's mythic muse*, French Literature Publications, Columbia, 1979.
- Guermes, Sophie, *L'Echo du dedans. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Klincksieck, Coll. Bibliothèque contemporaine, Paris, 1997.
- Guizard, Claire, *Bis repetita. Claude Simon : La répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, Coll. Critiques Littéraires, 2005.
- Haman-Dhersin, Catherine, [Paysages de Claude Simon](#), Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 2012.
- Hammerman, Iliana, *Formen des Erzählens in der prosa der Gegenwart : am beispiel von Philippe Sollers, Robert Pinget und Claude Simon*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1979.
- Hanhart-Marmor, Yona, [Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon](#), Rodopi, Amsterdam, Coll. Faux Titre, 2014.
- Hennermann-Bellina, Elisabeth, *Wandel und Kontinuität in Claude Simons prosa. Am beispiel der romane Histoire, La Bataille de Pharsale, Les Corps conducteurs und Triptyque*, Peter Lang, Francfort ; New York, 1993.
- Hollenbeck, Josette, *Eléments baroques dans les romans de Claude Simon*, La Pensée Universelle, Paris, 1982.

- Holter, Karin, *Tekst og virkelighet : åpninger i Claude Simons romancer*, Radet for Hulanistik forskning, Coll. Studia humaniora. Oslo, 1990.
- Janssens, Peter, *Claude Simon : Faire l'histoire*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve D'Ascq, 1998.
- Jimenez-Fajardo, Salvador, *Claude Simon*, Twayne Publishers, Boston, 1975.
- Kadish, Doris Y., *Practices of New Novel in Simon's L'Herbe and La Route des Flandres*, York Press, Fredericton, 1979.
- Kamal, Abderrahim, *Le Voir simonien. Esthétique et poétique de Claude Simon. Un abécédaire*, Okad, Rabat, 2001.
- Kirpalani, Marie Claudette, *Approches de La Route des Flandres, roman de Claude Simon*, Vignette Arts, New Dehli, 1981.
- Kuhnle, Till. R., *Chronos und Thanatos. Zum Existentialismus des 'nouveau romancier' Claude Simon*, Niemeyer, Tübingen, 1995.
- Laur, François, *Claude Simon, le tissage de la langue : brins de fil pour une lecture de La Bataille de Pharsale*, R. de Surtis, Codes-sur-Ciel, 2005.
- Laurichesse, Jean-Yves, [La Bataille des odeurs. L'espace olfactif des romans de Claude Simon](#), L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, Paris, 1998.
- Lehmann, G., *Des mots et des choses ou Claude Simon se penche sur l'écriture*, Romansk Institut, Odense, 1977.
- Lindhal, Margot, *La Conception du temps dans deux romans de Claude Simon (Les Géorgiques et La Route des Flandres)*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1992.
- Longuet, Patrick, [Lire Claude Simon. La polyphonie du monde](#), Editions de Minuit, Paris, 1995.
- Loubere, J.A.E., *The Novels of Claude Simon*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1975.
- Luzi, Christophe, *La Guerre au miroir de la littérature : essai sur Claude Simon*, Colonna Edition, Alata, 2009.
- Mambo, Alléby Serge Pacome, [Expériences du monde sensible dans la littérature. Description et procès de signification chez Claude Simon et Emmanuel Dongala](#). L'Harmattan, Coll. Critiques Littéraires, Paris, 2016.
- Meftah-Tlili, Naima, *Claude Simon, du texte au paratexte*, Centre de publication universitaire, Tunis, 2014.
- Micale, Simonetta, *Il fotogramma e la frase : incontri di fotografia e scrittura di Claude Simon*, Edizioni scientifiche italiane, Pise, 2005.
- Michard, Aude, [Claude Simon : la question du lieu](#), L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, Paris, 2010.
- Michel, Christian, [Poétique de l'analogie](#), Classiques Garnier, Coll. Perspectives comparatistes, Paris, 2013.
- Mougin, Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Minard, Coll. Archives des lettres modernes, Paris, 1997.
- Mougin, Pascal, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, Coll. Critiques littéraires, Paris, 1997.
- Neumann, Guy, *Échos et correspondances dans Triptyque et Leçon de choses de Simon, L'Age d'homme*, Lausanne, 1983.
- Nitsch, Wolfram, *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen, Gunter Narr, Romanica Monacensia 1992.
- Nitsch, Wolfram, *Le Chant de l'arabesque : Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Rodopi, Coll. Faux Titre, Amsterdam, 2005.
- Orr, Mary, *Claude Simon : The intertextual dimension*, University of Glasgow, Glasgow, 1993.

- Parent, Sabrina, [Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda](#), Classiques Garnier, Coll. Études de littérature des XXe et XXIe siècles, Paris, 2011.
- Piat, Julien, [L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman \(Beckett, Pinget, Simon\) : Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950](#), Champion, Coll. Bibliothèque de la Grammaire et de la Linguistique, Paris, 2011.
- Piegay-Gros, Nathalie, *Claude Simon. Les Géorgiques*, Presses Universitaires de France Coll. Etudes littéraires, Paris, 1996.
- Pugh, Anthony Cheal, *Simon: Histoire, Grant and Cutler*, Coll. Critical guides to french texts, Londres, 1982.
- Prstojevic, Alexandre, *Le Roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*, L'Harmattan, Coll. Littératures comparées, Paris, 2005.
- Raccanello, Manuela ; BENELLI, Graziano, *Introduzione al romanzo di Claude Simon. Trieste*, Edizione del Tornasole, Coll. La Guerla 1993.
- Rannoux, Catherine, *L'Écriture du labyrinthe : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paradigme, Orléans, 1997.
- Reitsma-La Brujeere, Cora, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon : Etude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire*, Rodopi, Coll. Faux titre, Amsterdam, 1992.
- Ribaupierre, Claire de, [Le Roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec. La Part de l'œil](#), Bruxelles, 2002.
- Rioux-Watine, Marie-Albane, *La Voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Champion, Coll. Littérature de notre siècle, Paris, 2007.
- Roubichou, Gérard, *Lecture de L'Herbe de Claude Simon*, L'Age d'homme, Lausanne, 1976.
- Sarfati Lanter, Judith, [Donner forme au sensible. La perception dans l'œuvre de Peter Handke, Malkolm Lowry et Claude Simon](#), Honoré Champion, Coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, Paris, 2013.
- Sarkonak, Ralph William, *Claude Simon : Les carrefours du texte*, Paratexte, Toronto, 1986.
- Sarkonak, Ralph William, *Les Trajets de l'écriture : Claude Simon*, Paratexte, Toronto, 1994.
- Sarkonak, Ralph William, *Understanding Claude Simon*, University of South Carolina Press, Columbia, 1989.
- Schmidt, Dorothea, *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Carl Winter, Coll. Studia Romanica, Heidelberg, 1997.
- Schoentjes, Pierre, *Claude Simon par correspondance. Les Géorgiques et le regard des livres*, Droz, Coll. Romanica Gandensia, Genève, 1995.
- Schreckenber, Stefan, *Im Acker der Geschichten. Formen historischer Sinnstiftung in Claude Simons Les Géorgiques*, Carl Winter, Coll. Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Heidelberg, 2003.
- Schwartz, Gottfried, *Krieg und Roman. Untersuchungen zu Stendhal, Hugo, Tolstoï, Zola und Simon*, Peter Lang, Bern, 1992.
- Sorrell, Peter, *Narrative words and fictionnal worlds : (be)coming and going in the novels of Raymond Queneau, Claude Simon, and Alain Robbe-Grillet*, Rutgers University, 2010.
- Storrs, Neal T., *Liquid : A source of meaning and structure in Simon's La Bataille de Pharsale*, Peter Lang, New York ; Frankfurt ; Bern, 1983.
- Sykes, Stuart, *Les Romans de Claude Simon*, Editions de Minuit, Paris, 1979.

- Szöllösi-Brenig, Vera, *Die « Ermordung » des Existentialismus oder das letzte Engagement. Künstlerische Selbstfindung im Frühwerk von Claude Simon zwischen Sartre und Merleau-Ponty*. Narr Coll. Romanica Monacensia, Tübingen, 1995.
- Tennstedt, Antje, *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald. Am Beispiel von Le Jardin des Plantes*, Die Ausgewanderten und Austerlitz, Rombach, Freiburg, 2007.
- Thierry, François, *Claude Simon : une expérience du temps*, CDU SEDES, Coll. Livres et les hommes, Paris, 1997.
- Thouillot, Michel, *Les guerres de Claude Simon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, Coll. Interférences 1998.
- Tlili, Naïma, *Claude Simon, du texte au paratexte*, Centre de Publication universitaire, Tunis, 2014.
- Tost Planet, Manuel A., *Claude Simon : Novelas españolas de la guerra y la revolucion*, Ediciones Peninsula, Nexos, Barcelona, 1989.
- Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Presses Universitaires de France, Coll. Écrivains, Paris, 1997. [Réédition](#) Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010.
- Vollmann, Rolf, *Akazie und Orion. Striefzüge durch die Romanlandschaften Claude Simons, DuMont*, Cologne, 2004.
- Wasmuth, Axel, *Subjectivität, Wahrnehmung und zeitlichkeit als poetologische Aspekte bei Claude Simon : Untersuchungen zu den romanen Le Vent, L'Herbe et La Route des Flandres*, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, Hamburg, 1979.
- Yapaudjian-Labat, Cécile, [Écriture, deuil et mélancolie. Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon](#), Classiques Garnier, Coll. Études de littérature des XXe et XXIe siècles, Paris, 2010.
- Yocaris, Ilias, [L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon](#), Paratexte, Toronto, 2005.
- Zemmour, David, [Une Syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception](#), Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Coll. Travaux de stylistique et de linguistique française. Bibliothèque des styles, Paris, 2008
- Zlitni-Fitouri, Sonia, *Les Métamorphoses du récit dans les œuvres de Rachid Boujedra et Claude Simon*, Faculté des Sciences humaines et sociales, Tunis, 2007.
- ZUFELDE, Sabine, « Comment savoir ? » – « Comment dire ? », *Metafiktionale, metanarrative und metahistoriographische Diskurse über Referenz und Repräsentation in Claude Simons Romanen La Route des Flandres, Triptyque und Les Géorgiques*, Tübingen, Gunter Narr, Coll. Études littéraires françaises, Verlag, 2009.
- Zupancic, Metka, *Lectures de Claude Simon : la polyphonie de la structure et du mythe*, Editions du Gref Coll. Theoria, Toronto, 2001.

Ouvrages collectifs :

- Lire Claude Simon*. Textes réunis par Jean Ricardou, Les Impressions Nouvelles, Paris, 1986. Reprise de Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974, Textes réunis par Jean Ricardou, U.G.E., 10/18, Paris, 1975.
- Orion blinded : Essays on Claude Simon*, Textes réunis par Randi Birn et Karen Gould. Londres ; Associated University Press, Toronto, 1981.
- Claude Simon, New directions : collected papers*, Textes réunis par Alastair B. Duncan. Scottish Academic Press, Edimburgh, 1985, X.

Claude Simon, Cahiers de l'Université de Perpignan, Textes réunis par Maurice Roelens, 1, Presses Universitaires, Perpignan, automne 1986.

Sur Claude Simon, Éditions de Minuit, Paris, 1987.

Claude Simon : Chemins de la mémoire, Textes réunis par Mireille Calle-Gruber. Sainte Foy (Québec), Le Griffon d'Argile, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1993.

Claude Simon, Textes réunis par Célia Britton. Longman, Modern literature in perspective, Harlow, 1993.

Introduzione al romanzo di Claude Simon, Textes réunis par Manuela Raccanello et Graziano Benelli. Edizioni del Tornasole, Trieste, 1993

Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu, Textes réunis par Ralph Sarkonak, Lettres Modernes Minard, Revue des Lettres Modernes, Série Claude Simon : 1, Paris, mars 1994.

Les Sites de l'écriture, Textes réunis par Mireille Calle-Gruber, Nizet, Paris, 1995.

L'Image génératrice des textes de fiction, La Licorne, 35, 1995.

Claude Simon 2 : L'écriture du féminin/masculin, Textes réunis par Ralph Sarkonak, Lettres Modernes Minard, Revue des Lettres Modernes, Série Claude Simon : 2, Paris, 1997.

Claude Simon. À partir de La Route des Flandres. Tours et détours d'une écriture, Textes réunis par Renée Ventresque, Université Paul Valéry-Montpellier III, Montpellier, 1997.

Claude Simon. La Route des Flandres, Textes réunis par Alain Cresciucci. Klincksieck Paris,, 1997.

Lectures de La Route des Flandres, Textes réunis par Francine Dugast-Portes et Michèle Touret, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1997.

La Route des Flandres, Textes réunis par Renée Ventresque, Ellipses, Paris, 1997.

Code de La Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon, Nizet, Paris, 1997.

Claude Simon 3 : lectures de Histoire, Textes réunis par Ralph Sarkonak, Lettres Modernes Minard, Revue des Lettres Modernes, Série Claude Simon : 3, Paris, 2000.

Le Jardin des Plantes de Claude Simon, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Cahiers de l'Université de Perpignan, 30, Presses Universitaires, Perpignan, 2000.

Claude Simon et Le Jardin des plantes, Textes réunis par Sjef Houppermans. Rodopi, Amsterdam, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature ; 39, 2001.

Claude Simon. A retrospective, Textes réunis par Jean H. Duffy et Alastair B. Duncan. Liverpool University Press, Liverpool, été 2002, 256 p.

Claude Simon : Allées et venues, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse. Cahiers de l'Université de Perpignan, Presses Universitaires, 34, Perpignan, 2004.

Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir, Textes réunis par Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux. La Licorne, 71, 2004.

Le (de)goût de l'archive, Textes réunis par Ralph Sarkonak, Lettres Modernes Minard, Revue des Lettres Modernes, Série Claude Simon ; 4, Paris, 2005.

Cahiers Claude Simon 1, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2005.

Transports. Les métaphores de Claude Simon, Textes réunis par Irene Albers et Wolfram Nitsch., Peter Lang, Frankfurt am Main 2006.

Cahiers Claude Simon, 2, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse. Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2006.

Cahiers Claude Simon, 3, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2007.

Claude Simon, 5 : Les Géorgiques. Une forme, un monde, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Minard, Revue des Lettres modernes. Série Claude Simon ; 5, Paris, 2008.

Cahiers Claude Simon, 4, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2008.

Cahiers Claude Simon, 5, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2009.

Cahiers Claude Simon, 6, Textes réunis par Anne-Yvonne-Julien, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2010.

Claude Simon : situations, Textes réunis par Paul Dirkx et Pascal Mougin. ENS Éditions, Signes, Lyon, 2012.

Cahiers Claude Simon, 6, Textes réunis par Anne-Yvonne-Julien. Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2011.

Claude Simon, 7: La Réception critique, Textes réunis par Ralph Sarkonak., Lettres Modernes Minard, Revue des lettres modernes, Série Claude Simon ; 6, Paris, 2012.

Cahiers Claude Simon, 8, Textes réunis par Anne-Yvonne-Julien, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2013.

Claude Simon géographe, Textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Classiques Garnier, Paris, 2013.

Lectures allemandes de Claude Simon, Textes réunis par Irene Albers et Wolfram Nitsch. Presses universitaires du Septentrion, 2013.

Cahiers Claude Simon, 9, Textes réunis par Anne-Yvonne-Julien, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

Claude Simon. Les Vies de l'Archive, Textes réunis par Mireille Calle-Gruber, Melina Balcázar Moreno, Sarah-Anais Crevier Goulet et Anaïs Frantz, Éditions universitaires de Dijon, Écritures, Dijon, 2014.

Claude Simon. Rencontres, Textes réunis par Anne-Lise Blanc et Françoise Mignon. Presses Universitaires de Perpignan, Trabucaire, 2015. Livre accompagné d'un CD audio.

Traduire Claude Simon. Cahiers Claude Simon, 10, Textes réunis par Martine Créac'h et Anne-Yvonne-Julien, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2015.

Relire L'Acacia. Cahiers Claude Simon, 11, Textes réunis par Joëlle Gleize et David Zemmour, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2016.

Sur les grands chemins de Claude Simon, Carnets de Chaminadour. 2016.

Numéros spéciaux :

Entretiens, 31, Editions Subervie Rodez, 1972.

Sub-stance, 8, hiver 1974.

Critique : La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon, 414, 1981.

The Review of Contemporary Fiction, 5 (1), printemps 1985.

L'Esprit Créateur, 27 (4), Baton Rouge hiver 1987.

Claude Simon, Revue des Sciences Humaines, Textes réunis par Guy Neumann, 220, octobre-décembre 1990.

Critique, 584/585, janvier-février 1996

Revue de littérature française et comparée, 9, novembre 1997, p. 169-218

Scherzo, 3, Numéro spécial Claude Simon, avril-juin 1998.

A propos du Jardin des Plantes de Claude Simon, Textes réunis par Anne-Lise Blanc. *Littératures*, 40, printemps 1999, p. 5-77

Claude Simon et Le Tramway, Textes réunis par Anne-Lise Blanc, *Littératures*, 46, printemps 2002, p. 9-90

Le Matricule des Anges, 72, avril 2006. Dossier « Claude Simon, cartographe du siècle .

Claude Simon. Europe, 1033, mai 2015. Dossier p. 3 à 210

Figure historique et personnage romanesque. Le général L. S. M. dans Les Géorgiques de Claude Simon, Études réunies par Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, 73, 2016. 212 p.

Claude Simon. Correspondances. Dossier. Textes réunis par Sophie Guermès, *Cahiers du Centre d'étude des correspondances et journaux intimes*, 11, 2015. 248 p.
Figure historique et personnage romanesque. Le général L. S. M. dans Les Géorgiques de Claude Simon. Études réunies par Jean-Yves Laurichesse, *Littératures*, 73, 2016. 212 p.
Dossier Claude Simon. *Siècle 21, littérature et société*, 28, mai 2016
Sofistikê, revue en ligne, 1, 2009 : « Un monde à découvrir : le style de Claude Simon », Textes réunis par Ilias Yocaris.
« Claude Simon, du récit d'une aventure à l'aventure d'un récit ». Dossier dans Indications. *La revue des romans*, 64 / 2, mars-avril 2007.

Dictionnaire sur Claude Simon :

Dictionnaire Claude Simon, Vol 1, Textes réunis par Michel Bertrand avec une préface de Dominique Viart, Honoré Champion, Paris, 2013.
Dictionnaire Claude Simon, Vol 2, Textes réunis par Michel Bertrand avec une préface de Dominique Viart, Honoré Champion, Paris, 2013.

Ouvrages et articles consacrés en partie à Claude Simon

Aadel, Rabiâa, «Ecriture de l'Histoire et histoire de l'écriture dans l'œuvre de Claude Simon» in *Histoire de l'écriture et écriture de l'H(h)istoire*, Les Presses Universitaires de l'Institut Catholique de Toulouse, Toulouse, 2016.
Aadel, Rabiâa, «Représentation du russe dans l'Invitation de Claude Simon» in *Représentation de l'autre dans les récits de voyage : se dire ou dire l'Autre*, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès, 2016
Belarbi, Mokhtar, «Le Personnage farfelu dans l'œuvre de Claude Simon. Cas du guerrier» in *Le Personnage farfelu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langues romanes*, *Rivista SINESTESIE*, Anno XII, septembre 2016.
Belarbi, Mokhtar, «Lieux de mémoire et écriture dans l'œuvre de Claude Simon » in « *Histoire de l'écriture et écriture de l'H(h)istoire* », P. U. De Toulouse, 2016
Belarbi, Mokhtar, «Archive, mémoire et écriture dans l'œuvre de Claude Simon. Cas des biographies familiales» in *Claude Simon, les vies de l'Archive in EU* de Dijon, Dijon, 2014
Belarbi, Mokhtar, «Cheminement de l'écriture chez Claude Simon » in *Inter-lignes* du janvier 2013
Belarbi, Mokhtar, «La Répétition dans Les Géorgiques, L'Acacia et Le Jardin des plantes de Claude Simon» in *Re-Répéter-Répétitions*, Université de Savoie, 5/2010.
Belarbi, Mokhtar, «La mise en abyme dans Les Géorgiques et Le jardin des plantes de Claude Simon » in *Maknassat* (Revue de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès) n° 18-2008.
Belarbi, Mokhtar, « Auto-alterbiographie dans Les Géorgiques et Le Jardin des plantes de Claude Simon» in *Texte 41/41 intitulé l'autobiographique 2* en mai 2007
Belarbi, Mokhtar, «Pour une autobiographie moderne. Cas des Géorgiques de Claude Simon» in *Le Nouveau roman en questions : la « Nouvelle Autobiographie ? »*, Textes réunis par Roger-Michel Allemand et Milat, Minard, Paris, 2004
Belarbi, Mokhtar, «Rhétorique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon. Cas de la répétition intertextuelle» in *Babel* (Revue de l'Université de Toulon et du Var) n° 7, janvier 2002

- Belarbi, Mokhtar, «Hétérochronie dans Les Géorgiques de Claude Simon» in *Maknassat* (Revue de la Faculté des Lettres de Meknès) n°13, 2000.
- Belarbi, Mokhtar, «Problématique de l'instance narrative dans Les Géorgiques de Claude Simon» in *Maknassat* (Revue de la Faculté des Lettres de Meknès) n° 12, 1999.
- Bessiere, Jean, " Hybrides romanesques, interdiscursivité et intelligibilité commune - C. Simon, I. Calvino, B. Strauss " in *Hybrides romanesques, Fiction (1960-1985)*, Puf, 1988, p. 127 -143.
- Bon, François, " Claude Simon, fantastique et tragédie " in *Critique*, n° 511. 1989.
- Calle-Gruber, Mireille (sous la direction de), *Claude Simon : Chemins de la mémoire*, Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1993.
- Calle-Gruber, Mireille (sous la direction de), *Les Sites de l'écriture*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995.
- Calle-Gruber, Mireille, " Claude Simon : le temps de l'écriture " in *Littérature*, n° 83, octobre 1991, p. 31-42
- Dällenbach, Lucien, " La lecture comme suture. Problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon " in *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1981, p. 35-47.
- Kamal, Abderrahim, « Réflexivité structurelle et dimensions tragiques dans Les Géorgiques de Claude Simon » in *Maknassat* n°9, 1995.
- Lanceraux, Dominique, " Modalités de la narration dans La Route des Flandres " in *Poétique*, n° 14. 1973.
- Longuet, Patrick, *Postface de L'Acacia*, Minuit, Coll. Double, Paris, 1989.
- Matthews, J.H. (sous la direction de) Un nouveau roman ? Recherches et tradition in *Revue des Lettres Modernes*, Coll. "Situation" n°3, 1964.
- Mougin, Pascal, « Lecture de L'Acacia de Claude Simon : L'imaginaire biographique » in *Lettres modernes*, 1996.
- Mougin, Pascal, *L'Effet d'image*, Paris, L'Harmattan. 1997.
- Neefs, Jacques, " Les Formes du temps dans Les Géorgiques de Claude Simon " in *Littérature*, n° 68. 1987.
- Pingaud, Bernard, " Un roman-débâcle " in *Les Temps Modernes*, février 1961.
- Pugh Cheal, Anthony, " Defeat, May 1940 " in *The Second World War in Literature*, I. Higgins ed. Edimbourg, Scottish Academic Press, 1986, p. 121-130.
- Raillard, Georges, Les trois hautes fenêtres : le document dans Les Géorgiques de Claude Simon in *Romans d'archives*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1987.
- Raillard, Georges, " L'Acacia de Claude Simon " in *La Quinzaine littéraire*, 1er-15 septembre 1989.
- Ricardou, Jean (sous la direction de), *Claude Simon, analyse, théorie*, Colloque de Cerisy, UGE, "10/18", 1975.
- Rousset, Jean, «Trois romans de la mémoire (Butor, Simon Pinget)» in *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 9-10, 1965-66.
- Sarkonak, Ralph, « A la recherche du référent perdu » in *La Revue des Lettres Modernes*, 1994.
- Scarpetta, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset. 1996.
- Scherzer, Dina, «Ubiquité de la répétition dans Les Géorgiques de Claude Simon » in *Neophilologus* N° 70, 1986.
- Suter, Patrick, " Rythme et corporéité chez Claude Simon " in *Poétique*, n° 97. 1994.
- Thierry, François, *Claude Simon : Une expérience du temps*, SEDES, 1997.
- Thouillot, Michel, "Guerres et écriture chez Claude Simon" in *Poétique*, n° 109. 1997.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, " De Claude Simon à Proust : un exemple d'intertextualité " in *Les Lettres nouvelles*, septembre 1972, p. 107-137.

Van Buuren, Maarten, « L'Essence des choses » *in Poétique*, n° 43, 1980.
Vareille, Jean-Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Pinget, Robbe-Grillet, Claude Simon, Paris, Corti, 1989.
Ventresque, Renée (sous la direction de), *Claude Simon : A partir de La Route des Flandres, Tours et détours d'une écriture*, Montpellier, Université Paul-Valéry, 1997.
Viatr Dominique, " Portrait de l'artiste en écrivain. Le Jardin des Plantes de Claude Simon " *in Le Jardin des Plantes de Claude Simon* (Actes du colloque de Perpignan), Pup, 2000, p. 9-24.
Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, DROZ, 1995.

Ouvrages et articles sur la description :

Ouvrages :

Adam, Jean-Michel, *La Description*, PUF, coll. «Que sais-je?», Paris, 1993.
Apeldoorn, J.-Van, *Pratiques de la description*, Rodopi, Amsterdam, 1982.
Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
Hamon, Philippe, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes*, Macula, Paris, 1991
Tison-Braun, Micheline, *Poétique du paysage- Essai sur le genre descriptif*, Nizet, Paris, 1980.

Ouvrages collectifs :

L'Ordre du descriptif, PUF, Paris, 1988.
La Description (Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Fénelon), PUL, Lille III, 1974.
La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800), Classiques Garnier, coll. L'Europe des Lumières, Paris, 2011.

Numéros spéciaux de revues :

Littérature n° 38, 1980.
Littérature n° 61, 1986.
Poétique n° 43, 1980.
Revue des Sciences Humaines, N° 209, 1988.

Articles :

Adam, Jean-Michel, « Approche linguistique de la séquence descriptive » *in pratique* n° 55, Sept, 1987.
Adam, Jean-Michel, « Textualité et séquentialité : l'exemple de la description » *in Langue française*, n°74, 1987.
Adam, Jean-Michel, et DURRER, S., « Les Avatars rhétoriques d'une forme textuelle, le cas de la description » *in Langue française* n°78, 1978.
Adam, Jean-Michel, et PETIT JEAN, André, « Introduction au type descriptif » *in Pratique* n°34, Juin 1982.
Adam, Jean-Michel et PETIT JEAN, André, « Approche linguistique de la séquence descriptive » *in Pratiques* n°55, Sept. 1987.
Apotheloz, Daniel, «Éléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial», *Degrés*, n° 35-36, Bruxelles, 1983.

- Bal, M., « Description : pour une théorie de la description narrative, à propos de *Madame Bovary* de Flaubert » in *Narratologie*, Klincksiek, Paris 1977.
- Debray-Genette, Raymonde, « La Pierre descriptive » in *Poétique* n°43, 1980.
- Debray-Genette, Raymonde « Traversées de l'espace descriptif » in *Poétique* n° 51, Sept. 1982.
- Didier, Béatrice, « Senancour et la description romantique » in *Poétique* n° 51, sept.1982
- Frappier Mazur, Lucienne, « La Description mnémonique dans le roman romantique » in *littérature* n°38, Mai 1980.
- Galand-Hallyn, Perrine, « Descriptions décadentes, « L'inquiet plaisir » de Désiré Nisard » in *Poétique* n° 99, sept 1994.
- Gothot-MERSCH, C, « La description des visages dans Madame Bovary » in *littérature* n° 15,1974.
- Hamon, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? » in *Poétique* n°12, 1972.
- Hamon, Philippe, « un discours contraint » in *Poétique* n° 16,1973
- Hamon, Philippe, « Clausules » in *Poétique* n° 24, 1975.
- Hamon, Philippe, « Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme » in *Poétique* n° 49, 1982.
- Imber, Patrick, « Sémiostyle : la description chez Balzac, Flaubert et Zola » in *littérature* n°38,Mai 1980.
- Lafon, Henri « Sur la description dans le roman du XVIII siècle » in *Poétique* n°51, Sept, 1982.
- Lecalvez, Eric, « La Description modalisée. Un problème de poétique génétique (à propos de *l'Education sentimentale* » in *Poétique* n°99, sept 1994.
- Lojkine, Stéphane. «Le Problème de la description dans *Les Salons* de Diderot» in *Diderot Studies* n° 30, 2008.
- Marmontel, François. *Éléments de littérature*, éd. Sophie Le Ménahèze, Coll. Desjonquères, Paris, 2005.
- Perrone-Moises, Leyla, « Balzac et les fleurs de l'écritoire » in *Poétique* n° 43, Sept 1980.
- Petit-Jean, André, « Fonctions et fonctionnements de la description représentative, l'exemple des paysages » in *Pratiques* n° 29,1981.
- Revaz, Françoise, « Du descriptif au narratif et à l'injonctif » in *Pratiques* n° 56, Déc1987.
- Reynaud, Denis. «Pour une théorie de la description au XVIII^e siècle», in *Dix-Huitième Siècle*, n° 22, 1990.
- Riffaterre, Michael « Système d'un genre descriptif » In *Poétique* n° 62, 1972.
- Sauvage, Emmanuelle, «Récit, description, tableau, image: les avatars du descriptif au XVIII^e siècle», in *Savoirs et fins de la représentation sous l'Ancien Régime*, Presses de l'Université Laval, 2005.
- Schnedecker, Catherine « Un genre descriptif : le portrait » in *Pratiques* n° 66, juin 1990.

Ouvrages critiques cités :

- Auerbach, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, pour la tr. Fr. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1968.
- Bakhtine, Michail, *Esthétique et théorie du roman*, pour la tr. tr. Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1978.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1970.
- Bonitzer, Pascal, *Décadrage. Peinture et cinéma*, Ed. de l'Etoile, Paris, 1983.
- Burden, Robert, *John Fowles, John Hawkes, Claude Simon. A comparative study*, Königshusen Neumann, 1980.

- Chastel, André, *Les Arts de l'Italie*, Tome II., P.U.F., Paris, 1967.
- Conrad, Joseph, *Le Nègre du Narcisse*, pour la tr. fr. Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1977.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1977.
- Davy, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Flammarion, Coll. Champs-Histoire, Paris, 1977.
- Déruelle, Aude, *Balzac Et La Digression. Une Nouvelle Prose Romanesque*, Editions Christian Pirot, Collection Balzac, Nice, 2004.
- Dostie, G., *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs*, Paris-Bruxelles, De Boeck/ Duculot, 2004.
- Dubuffet, Jean, *Bâtons rompus*, Minuit, Paris, 1986.
- Duchet, Claude, *Sociocritique*, Nathan, Paris, 1979.
- Durand, Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, ELLUG, Grenoble, 1996.
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, pour la tr. fr. Seuil, Coll. Points, Paris, 1984.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures de discours*, Flammarion, Coll. Champs, Paris 1977.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1968.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, Coll. Points, Paris, 1981.
- Gérard Genette *Figures III*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1972.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Coll. Idées, Paris, 1972.
- [Gombrich](#), Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Editions Phaidon, Coll. Beaux-arts, Paris, 2001.
- Greimas, A., *Du sens*, Seuil Paris, 1970.
- Jost, François, *L'OEil-Caméra. Entre film et roman*, P. U.L., Coll. Regards et écoutes, 2ème édition, Lyon, 1987.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, pour la tr. Fr. Seuil, Coll. Poétique, 1986.
- Le Quellec, Jean-Loïc, *Jung et les archétypes-Un mythe contemporain*, Éd. Sciences Humaines, Paris, 2013.
- Maupassant, Guy, Préface à *Pierre et Jean* intitulé «Le roman», Livre de Poche, Paris, 1984.
- Mauron, Charles *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Parcours. 1935- 1951*, Éditions Verdier, Paris, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Tel, Paris, [1945], 1976.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La Prose du monde*, Gallimard, Tel, Paris, 1969
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1964.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique tome I*, Gallimard, NRF, Paris, 1970.
- Michelet, Jules, *L'Histoire de la Révolution française*, Folio, Coll. Histoire, Paris, 2007.
- Mucchielli, Alex, *Etudes des communications. Nouvelles approches*, Armand Colin, Paris, 2006.
- Panofsky, Erwin, *La Vie et l'œuvre d'A. Dürer*, Hazan. Paris. 1978.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge Baroque en France*, José Corti, Paris, 1954.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1956.
- Schneider, *Reduced parenthetical Clauses as Mitigators*, Ed. John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia, 2007.
- Spitzer, Leo, *Etudes de style*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1970.
- Van Den Heuvel, Pierre, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, José Corti, Paris, 1985.

Ouvrages critiques collectifs cités :

- Botherel, Francine et Thoraval, Jean, *Les Nouveaux romanciers*, Bordas, Paris, 1976.
Deguy, Michel, et al., *La Métaphore, entre philosophie et rhétorique*, Paris, PUF, 1999.
Frank Maubert et Jean Selz dans *Orsay Peinture*, Nathan, Paris, 1986.
Genette, Gérard, et al., *L'Analyse structurale du récit*, *Communications* 8, 1966.
Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz et Klibansky, Raymond, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, pour le tr. Fr. Gallimard, Coll. [Bibliothèque des Histoires](#), Paris, 1989.
Rousset, Jean, et al., *Les chemins actuels de la critique*. U.G.E. Coll. 10/18, Paris, 1973.
Savon, Hervé, et al., *Figures du baroque*, Colloque de Cerisy, P.U.F. Coll. Croisées, 1983.
Willems, Dominique et Blanche-Benveniste, Claire, *Actes du XXVème Congrès International de Linguistique et de Philologie romanes*, Ed. Walter de Gruyter Berlin, New York, 2010.

Articles cités :

- Blanche-Benveniste, Claire et Willems, Dominique, «Un nouveau regard sur les verbes faibles» in *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 2007, 102/1.
Simon, Claude, *Apostrophes* du vendredi 23 septembre 1981.
Starobinski, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, *Acta psychosomatica* n° 3, Dokumenta Geigy, Bâle, 1960.
Trincaz, Jacqueline, «Les fondements imaginaires de la vieillesse dans la pensée occidentale » in *L'Homme*, n° 147, Volume 38, 1998.
Cheal Pugh, Anthony. «Du tricheur à *Triptyque* et inversement» in *Etudes Littéraires*, IX-1, Toronto, 1976.
Lebrumet, Norbert, « [Le Corps comme pivot des rapports du langage et du sensible](#) » in *Recherches qualitatives, Hors-série, numéro 15.*, 2013.

Œuvres littéraires citées :

- Balzac, Honoré (de), *Le Père Goriot*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
Boileau, Nicolas, Les Satires, voir : *Satire VIII*. Pour consulter ce livre, suivre le lien suivant : data.bnf.fr/12050177/nicolas_boileau_les_satires/
Boileau, *Art poétique*, Pour consulter la version numérique suivre le lien : remacle.org/bloodwolf/horace/artpoetique.htm
Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 1972.
Boudjedra, Rachid, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*,
Breton, André, *Œuvres complètes tome I*, Bibliothèque de La pléiade, Gallimard, Paris, 1988.
Chassignet, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort*
Favre, Antoine, *Les Entretiens spirituels*, Librairie Marcel Didier, Société des Textes Français Modernes, Paris, 2003.
Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1972.
Lafayette, Marie-Madeleine (de), *La Princesse de Clèves*, Flammarion, Paris, 2012.
Marivaux, Pierre Carlet, *Le Paysan parvenu*, Livre de poche, Paris, 2010.
Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Livre de poche, Paris, 1985.
Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*, Grands textes classiques, Paris, 1994.
Pinget, Robert, *L'Inquisiteur*, Minuit, Coll. Double, Paris, 1983.

Ponge, Francis, *Pièces*, Gallimard, Paris, 1971.
 Meddeb, Abdelouaheb, *Talismano*, C. Bourgeois, Paris, 1979.
 Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommès*, Minuit, Paris, 1953.
 Robbe-Grillet, Alain, *Dans le labyrinthe*, Minuit, Paris, 1959.
 Saint-Amant, Marc-Antoine Girard, *Œuvres tome IV*, Librairie Marcel Didier, Société des Textes Français Modernes, Paris, 1971.
 Sarraute, Nathalie, *Les Fruits d'or*, Gallimard, Paris, 1973.
 Tristan, L'Hermite, « *Les Images d'un songe* » in *Poésies galantes et héroïques*, 1648
 Valéry, Paul, *Cahiers, Tome I Poétique et poésie*, Gallimard, Paris, 1975.
 Voltaire, *Dialogues et entretiens philosophiques : un sauvage et un bachelier*. Pour consulter la version numérique suivre le lien : www.bibliotheques-clermontcommunaute.net/s/search.php?action=Record&idDialogus/
 Zola, Emile. *La Débâcle*, Livre de poche, Paris, 1985.

Dictionnaires et encyclopédies cités :

Dictionnaires :

Dubois et al, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1982.
 Greimas et Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol 1, Hachette, Paris, 1979.
 Greimas et Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, vol 2, Hachette, Paris, 1986
 Littré, Livre de poche, Librairie Générale Française, Paris, 2003.
Dictionnaire Larousse, Editions Larousse, Paris, 2016.
Dictionnaire des conventionnels d'Auguste Kuscinski, Société de l'Histoire de la France, Paris, 1916.
Dictionnaire de l'Académie Française, [www.http : artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html](http://www.artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/PREMIERE/premiere.fr.html). -2016-
[Chevalier](#), Jean, et [Gheerbrant](#), Alain, *Dictionnaire du symbole*, Robert Laffont, Coll. Bouquins, Paris, [1969]1982.

Encyclopédies :

Barthes, Roland, «Théorie du texte» in *Encyclopaedia Unrversalis*, tome XV, Paris, 2012.
 Praz, Mario, « Ruines, esthétique », *Encyclopaedia Universalis*, tome XIV, Paris, 2012.
 Tapié, V.L., «Baroque» in *Encyclopaedia Universalis*, tome I, Paris, 2012..

Thèses citées :

Belarbi, Mokhtar, *Autobiographie baroque, autobiographie moderne dans l'œuvre de Claude Simon*, soutenue à Fès en 2001.
 Kamal, Abderrahim, *La Réflexivité dans l'œuvre de Claude Simon. Le roman simonien : une pensée ontologique et esthétique*, soutenue à Fès en 2005.
 Kamal, Abderrahim, *Le Mnémotexte. Essai d'une théorie du texte littéraire et sa réception (sur Les Géorgiques de Claude Simon)* et soutenue à l'Université de Bordeaux III en 1989.

Texte religieux cité :

La Bible, pour le tr. Fr. Alliance Biblique Universelle, 1990.

Annexes

Annexes Iconographiques :

Table des matières :

Dédicace.....	2
Remerciements.....	5
Introduction générale	8
Préambule.....	9
Position de la problématique de la recherche.....	9
Corpus étudié.....	12
Positionnement épistémologique	16
Présupposés de la phénoménologie selon Maurice Merleau-Ponty	21
Fondements du projet esthétique de Claude Simon	23
Limites de la phénoménologie dans l'étude de la description de Claude Simon.....	26
Propos définitionnels et épistémologiques	28
Fondements épistémologiques de la description moderne	31
Plan de la recherche	34
Première partie : description et espace mental.....	35
I.1. Description et processus mnémonique.....	41
I.1.1. «Le magma initial».....	42
I.1.2. «La pluralité simultanée».....	56
I.2. Description et perception.....	63
I.2.1. Le mode visuel.....	65
I.2.2. Le mode acoustique.....	73
I.2.3. Le mode olfactif.....	79
I.3. Typologie.....	83

- La description mnémonique lointaine.....	84
- La description mnémonique mitoyenne.....	86
- La description mnémonique proche.....	87
- La description mnémonique «singulative».....	88
- La description mnémonique répétitive.....	89
- La description mnémonique itérative intratextuelle.....	89
- La description mnémonique répétitive intertextuell.....	90
 I.4. Aléas de la mémoire.....	 93
I.4.1. Le support pictural.....	100
- Les tableaux.....	101
- Les photographies.....	104
- Les cartes postales.....	107
I.4.2. Le support oral.....	108
I.4. 3. Le support écrit.....	110
 Conclusion de la première partie.....	 114
 Deuxième partie : description et digression.....	 117
 II.1. Les générateurs transitaires.....	 122
- La répétition.....	126
- La synonymie.....	128
- La polysémie.....	130
- La paronymie	130
- L'antonymie	132
- Parenté lexicologique.....	132
- Parenté morphophonologique.....	135
- Les chiffres.....	136
- Les couleurs.....	138
- Les générateurs rhétoriques	140
a- Une comparaison génératrice immédiate.....	140

b- Une comparaison génératrice différée.....	141
1- Une comparaison génératrice simple.....	141
2- Une comparaison génératrice complexe.....	142
II.2. La parenthèse.....	145
2. 1. La parenthèse explicative.....	151
2.2. La parenthèse hypothétique	155
2.3. La parenthèse métadiscursive	162
2. 4. La parenthèse-tableau.....	163
2.5. La parenthèse comparative.....	165
II.3. Le détail.....	168
Conclusion de la deuxième partie.....	194
Troisième partie : description et mélancolie.....	199
III.1.	
Usure.....	205
1- La pierre.....	211
2- Le marbre.....	218
3- Le papier	220
4- Le fer.....	222
5- Le bois.....	224
III.2. Décomposition physique.....	226
III. 2.1. Le vieillissement	229
III. 2.1. La maladie	255
III.3. Guerre et dévastation.....	265
Conclusion de la troisième partie	283

Conclusion générale.....	286
Bibliographie.....	296
Annexes.....	
Annexes iconographiques.....	
Table des matières.....	