



HAL
open science

Claude Simon et la phénoménologie. Dans La Route des Flandres et Les Géorgiques

Victoire Quévrain

► **To cite this version:**

Victoire Quévrain. Claude Simon et la phénoménologie. Dans La Route des Flandres et Les Géorgiques. Littératures. 2022. dumas-03821667

HAL Id: dumas-03821667

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03821667>

Submitted on 19 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
Département de Littérature & linguistique françaises et latines

Claude Simon et la phénoménologie
Dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*

Mémoire de master 1, parcours Littérature et Philosophie,
préparé sous la direction de

M. Serge Linares

par

Victoire Quévrain

Année universitaire 2021-2022



TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	5
1 La phénoménologie de la vie dans La Route des Flandres et Les Géorgiques.....	13
1.1 L’homme, l’animal , le monde comme constituants de la chose.....	13
1.11 La réversibilité de l'agir et du pâtre.....	13
1.12 La recherche de l'originaire ou du désastre.....	16
1.13 L'a priori corrélationnel.....	17
1.2 La matérialité.....	20
1.21 Le sexe.....	20
1.22 La boue.....	23
1.23 Le lieu.....	26
1.3 La logique circulaire du sentir.....	29
1.31 Les conditions météorologiques.....	29
1.32 L'image du temps comme épaisseur.....	32
1.33 Le régime de l'en puissance.....	33
2 La phénoménologie de la mémoire dans La Route des Flandres et Les Géorgiques.....	36
2.1 L'identité narrative.....	36
2.11 Le rapport entre l’individuel et le collectif.....	36
2.12 La structure temporelle de l'ipséité.....	39
2.13 L’identité narrative des personnages.....	42
2.2 Les refigurations.....	46
2.21 La répétition de la parole.....	46
2.22 Le ressassement des personnages.....	48
2.23 Les motifs au sein du corpus.....	49
2.3 Le mémoriel.....	52
2.31 Les Géorgiques comme refiguration de La Route des Flandres.....	52
2.32 La mémoire et l’histoire.....	54
2.33 La figure du cercle au sein de l'identité.....	58
3 La phénoménologie de la lecture dans La Route des Flandres et Les Géorgiques.....	61
3.1 La circularité de la lecture.....	61
3.11 La phénoménologie de la lecture.....	61
3.12 Les personnages lecteurs.....	63
3.13 La lecture et la relecture.....	65
3.2 Les difficultés de la lecture.....	68
3.21 L’oralité.....	68
3.22 La lecture verticale.....	71
3.23 L’oubli.....	73
3.3 La période.....	76
3.31 La prosodie.....	76
3.32 Le rythme du fragment.....	79
3.33 La vitesse de la lecture.....	82
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	89

Remerciements

Je souhaiterai tout d'abord remercier M. Serge Linarès, mon directeur de recherche, pour sa finesse d'écoute, ses nombreuses références, toujours enrichissantes, et sa compréhension.

J'aimerai également remercier ma mère, dont la relecture ponctuelle, malgré son aversion pour la philosophie, m'a permis de rectifier et d'éclaircir mon propos.

Je remercie aussi le département LLFL de Paris 3 et l'UFR de philosophie de Paris 1 pour la confiance accordée aux étudiants, qui ont ainsi l'opportunité de rédiger un mémoire et de saisir peut-être un peu mieux ce qu'impliquerait de faire de la recherche.

Je souhaiterai en dernier lieu remercier Mathilde, Baptiste, Louis, Clément et Emile, pour leur écoute, leurs conseils, ou leurs relectures, qui ont fait taire de nombreux doutes face à un texte littéraire exigeant.

Introduction

« [I]l m'apparaît tout à fait crédible, *parce que dans l'ordre sensible des choses*, que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés sous son pied [...] et tout cela parce qu'entre ces choses, ces réminiscences, ces sensations, existe une évidente communauté de qualités »¹. L'expression « ordre sensible des choses » employée par Claude Simon (1913-2005) est d'une grande importance. D'une part l'écrivain l'emploie à l'occasion de son discours de Stockholm, en 1985 lors de la réception de son prix Nobel de littérature, et s'inscrit donc dans un texte qui a valeur de manifeste poétique. D'autre part, la transcription écrite du discours met cette expression en italique, ce qui indique son statut privilégié. Cette formule est d'ailleurs le point de départ de l'analyse linguistique et stylistique de David Zemmour sur la perception simonienne.² Que peut-elle signifier ? Le nom « ordre » peut se définir comme un ensemble de relations qui unit un groupe. Ici cet ordre serait « sensible » c'est-à-dire qu'un être vivant peut l'éprouver, et donc saisir cette logique interne par les sens. Mais on peut aussi interpréter l'adjectif « sensible » en un autre sens : ce ne serait pas un être vivant qui percevrait l'ordre par la perception mais l'ordre lui-même qui serait doué de sensations. Le complément du nom « des choses » informe sur le contenu de cet ensemble de relations. Le nom « chose » a un sens particulièrement large et peut recouper des éléments divers comme des êtres vivants (hommes ou animaux), des objets, des éléments de la nature (un paysage etc.) ou encore des idées. La chose est ce qu'on désigne comme une catégorie floue, soit parce qu'on n'est pas capable d'en préciser la nature, soit parce qu'on n'en estime pas l'utilité. Par conséquent on peut définir « l'ordre sensible des choses » comme l'unité constituée à partir de matériaux qui perçoivent et que l'on perçoit. Claude Simon prend alors l'exemple d'associations d'idées dans *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust³, *Ulysse* de James Joyce⁴ et *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner.⁵ Il poursuit en déterminant que cette unité entre les choses procède d'une ressemblance entre leurs qualités. En réalité l'auteur va même plus loin puisqu'il emploie le nom de « communauté », qui induit une symbiose entre les éléments.

Si Simon distingue un ordre sensible des choses chez Proust, Joyce ou Faulkner, qui

1 Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Ed de Minuit, 1986, p.22

2 David Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, préface Georges Molinié, Paris, PUPS, 2008

3 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999

4 James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2006

5 William Faulkner, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, 1938

sont à ses yeux des modèles littéraires, on peut alors appliquer cette même logique à son œuvre. En effet s'il a une réputation d'écrivain difficile alors qu'il la réfute régulièrement lors d'entretiens, c'est peut-être dans son rapport au sensible que se joue cet écart entre son projet et sa réception. On peut rappeler que depuis 1957, avec *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*⁶, il est publié aux Editions de Minuit, maison d'édition au champ de production restreint. Mais cela ne suffit pas à expliquer pourquoi, lorsqu'il reçoit le prix Nobel de littérature en 1985, après la publication en 1981 des *Géorgiques*, l'accueil est plutôt mitigé en France, dont aucun écrivain n'avait pourtant remporté le prix depuis 1960, avec Saint-John Perse. L'ordre sensible des choses serait la condition d'accès à son œuvre, et il faudrait le ressentir et le décrypter. Ces prérequis permettraient de comprendre ce hiatus entre une reconnaissance mondiale et une réserve française : on saluerait à l'international la spécificité sensible de son œuvre, tandis qu'en France on le réduirait au courant du Nouveau Roman. On peut noter néanmoins que ce hiatus s'est résorbé avec les années, comme en témoigne l'inscription de *La Route des Flandres* (1960) au concours de l'agrégation en 1998 et de *L'Acacia*⁷(1989) à celui de 2007. Comment peut-on alors déterminer l'ordre sensible des choses propre à l'œuvre de Simon ?

Le début de la recherche universitaire sur l'écrivain est presque contemporaine à son œuvre, qui s'étend de l'après-guerre jusqu'à 2001, année de publication du *Tramway*⁸. La critique littéraire se constitue d'abord à partir d'une affiliation de l'auteur au Nouveau Roman, notamment avec quatre interventions, rassemblées sous le titre de « Claude Simon : analyse, théorie », du colloque de Cerisy de 1974, sous l'égide de Jean Ricardou. Mais un universitaire comme Lucien Dällenbach, qui est l'un des quatre intervenants de ce colloque, semble réellement saisir la spécificité du sensible chez Claude Simon, en parlant notamment de « prégnance de l'élémentaire »⁹. Cet ordre du sensible est pour le critique suisse celui de la naissance et de ses variations (genèse, germination etc.). D'autres critiques abordent plus particulièrement le rapport de l'œuvre au passé, que ce soit sous un angle plutôt biographique avec Mireille Calle-Gruber¹⁰, ou plus textuel. Dans cette dernière approche, les études qui portent sur le temps comme vécu sont les plus pertinentes puisqu'elles réinscrivent le passé dans le présent et donc dans le sensible. Ces analyses portent sur plusieurs romans¹¹ ou sur un

6 Claude Simon, *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Ed de Minuit, 1957

7 Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Ed de Minuit, 1989

8 Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Ed de Minuit, 2001

9 Lucien Dällenbach « La Question primordiale », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Ed de Minuit, 1987, p.70

10 Notamment avec une biographie sur Claude Simon : Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011

11 On peut citer par exemple Suzanne Henderson, « Temps et histoire dans l'œuvre de Claude Simon », thèse de doctorat, université de Rouen, 1993 ou encore François Thierry, *Claude Simon : une expérience du temps*, Paris, SEDES, 1997. Le nom d'« expérience » est significatif dans cette approche d'un ordre

en particulier¹². Plus récemment, à la suite de Catherine Rannoux ou Stéphane Bikialo, les travaux de David Zemmour ou de Ilias Yocaris s'attachent à une analyse stylistique de la représentation de la perception. La revue annuelle *Les Cahiers Claude Simon*, qui existe depuis 2005, a par exemple publié en 2017 un numéro intitulé « Matière et Corps », sous la direction de David Zemmour et Joëlle Gleize. La perception simonienne est souvent abordée sous le prisme du fragmentaire. Toutefois, si l'on s'intéresse à l'ordre du sensible, il ne faudrait pas trop insister sur cette fragmentation (même si la perception l'est fondamentalement) mais analyser plutôt les liens entre les fragments, c'est-à-dire le fond unitaire que constitue le sentir.

Mais le terme d'ordre sensible des choses est peut-être trop flou et risque d'aboutir à une critique impressionniste. De surcroît, comme on l'a vu, la critique simonienne est abondante sur le sujet, tant sur le plan de la perception, que sur celui des rapports avec l'histoire. En fait, on peut préciser le propos en parlant de phénoménologie chez Claude Simon. Le terme n'est pas absent de la critique universitaire : dès 1986 avec Lucien Dällenbach¹³ qui assimile le projet simonien à la maxime phénoménologique du retour aux choses mêmes de Husserl, ou encore avec la deuxième section de la deuxième partie du livre de Dominique Viart¹⁴ qui s'intitule « Une phénoménologie de la perception », ou bien avec les travaux de David Zemmour et Ilias Yocaris. L'entrée « phénoménologie » du *Dictionnaire Claude Simon*¹⁵, atteste d'un réel lien entre l'auteur et ce courant, puisqu'une entrée de dictionnaire se justifie par une littérature assez abondante sur ce point.

Mais il faut définir rigoureusement ce que l'on entend par phénoménologie. Etymologiquement, ce mot provient de la jonction des mots grecs *phainomenon* et *logos*. Le terme *phainomenon* est le participe passé neutre du verbe *phainô* qui signifie au moyen, selon le Bailly : « briller », ou « paraître au jour » et donc par extension « être manifeste, ostensible, évident », ou encore « paraître ». Le nom *logos*, toujours selon la même source, a plusieurs sens : « la parole », mais aussi « la raison »¹⁶. Ainsi si l'on regroupe ces sens, on peut

sensible : le temps n'est pas une catégorie abstraite mais est un cadre qui apparaît à un sujet donné (le personnage).

12 On a Christine Genin, *L'Echeveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 1997, ou encore, avec un lien au sensible plus explicite Cora Reitsma-La Brujeere, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon : étude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire*, Amsterdam, Rodopi, 1992

13 Lucien Dällenbach, op. cit. , p.67

14 Dominique Viart, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010

15 Robin Lefère, « Phénoménologie » dans *Dictionnaire Claude Simon*, 2 vol. dir. Michel Bertrand, préface Dominique Viart, Paris, Honoré Champion, 2013

16 A vrai dire l'assimilation du *logos* à la raison est un peu rapide si on ne réduit cette dernière qu'à une intelligence mathématique, dont Descartes, avec le *Discours de la méthode*, serait le parangon. Le terme de raison semble faire glisser le mot grec vers une vision plus latine puisque raison vient du mot latin *ratio*. Par raison il faudrait entendre l'idée d'intelligence, de discours construit à partir de ce que l'on peut comprendre.

déterminer la phénoménologie comme un discours sur les choses qui paraissent (les phénomènes). Ce discours est plus ou moins construit, selon que l'on traduit le *logos* par parole, qui pourrait dans ce cas être parole littéraire, ou par raison, c'est-à-dire de discours plus scientifique. Le *corpus* simonien peut bel et bien être une phénoménologie au sens d'une parole sur les phénomènes en tant qu'il est un écrivain qui s'attache à rendre compte du sensible. Mais cette caractérisation reste floue pour l'instant puisqu'on peut dire de même de nombreux auteurs. Il s'agirait donc de déterminer en quoi Simon rend compte du sensible, et comment cette opération se constitue en tant que parole, ce qui veut dire en tant que discours cohérent, bien que soumis à de nombreuses variations (par exemple au niveau de l'extension de la phrase). Toutefois si on prend le deuxième sens de *logos*, l'assimilation de Simon à la phénoménologie semble plus contestable puisqu'elle tendrait à rigidifier son œuvre littéraire en lui assignant une portée presque scientifique. Or l'écrivain se moque régulièrement de toute littérature qui prétend émettre une vérité sur le monde ou éduquer son lecteur. De surcroît, si on lit sa correspondance ou ses entretiens donnés à la presse ou à la télévision, on remarque qu'il ne se considère nullement comme un philosophe, ni comme un théoricien¹⁷. Ce positionnement s'insère plus globalement dans le contexte d'un monde marqué par les deux guerres mondiales, où la misologie est perçue positivement à partir des années 40, notamment à l'initiative de Jean Paulhan. Face à la violence du monde, une défiance face à la langue et à la raison s'instaure, et il s'agit dès lors de désécrire, comme le fait Maurice Blanchot ou encore Pierre Guyotat. Il est donc significatif que Claude Simon définisse régulièrement l'activité d'écrire non comme une opération intellectuelle mais bien manuelle, qui est proche de la matière. Il ne faudrait pas entendre la phénoménologie au sens de discours de raison, qui aboutirait à gommer les variations de la description du sensible au sein de l'œuvre : par exemple, le froid est tantôt humide, tantôt sec et profond, au point de faire l'objet d'une mythification. Mais si on ne retient que le premier sens de phénoménologie, on en revient au seul « ordre sensible des choses », c'est-à-dire à une question déjà largement étudiée; le terme de phénoménologie, propre à la philosophie, peut-il apporter quelque chose à l'étude de Claude Simon, tout en ne le rigidifiant pas ?

Dans ces conditions, on peut analyser la définition de la phénoménologie donnée par les philosophes. On est en réalité vite embarrassé puisque les définitions abondent et le terme de phénoménologie recoupe des courants très différents. Cependant, on peut se tourner pour plus de clarté vers Edmund Husserl, fondateur de cette démarche. Ses textes sont toutefois

17 Ses désaccords avec Alain Robbe-Grillet et l'éditeur Jérôme Lindon s'expliquent en partie par la méfiance qu'a Claude Simon envers toute volonté pour un écrivain de théoriser sa propre œuvre et de contrôler sa réception critique. La lettre de l'écrivain à Robbe-Grillet en 1961, dans *Nouveau roman : correspondance 1946-1999*, Paris, Gallimard, 2021, p. 209-211, qui exprime un refus de participer au dictionnaire du nouveau roman, est représentative à cet égard.

ardus, et éloigneraient trop de l'étude de Claude Simon. On peut donc lire, pour plus d'efficacité, la définition de la phénoménologie que donne Merleau-Ponty, à la suite de Husserl. Le philosophe français est d'autant plus intéressant qu'il a parlé de Claude Simon lors d'un cours au Collège de France en 1961.¹⁸ Cela confirme l'intuition d'un lien étroit entre la phénoménologie et l'écrivain. Ainsi, dans l'avant-propos de *La phénoménologie de la perception*¹⁹, le philosophe récapitule les méthodes de ce courant. On peut donc préciser le propos et voir s'il y a des correspondances entre la méthode philosophique et les textes simoniens, tout en gardant en tête que Claude Simon ne se pense pas comme un philosophe. Merleau-Ponty définit la phénoménologie comme l'étude des essences replacées dans l'existence. Il poursuit en exposant les diverses étapes de la méthode husserlienne. Il s'agit de décrire, c'est-à-dire de « revenir aux choses mêmes ». Pour ce faire, il faudrait procéder à une « réduction phénoménologique », où l'on découvre un cogito qui est un « être au monde ». Cette réduction phénoménologique serait une méthode pour revenir au rapport originel de l'homme au monde, ce dernier étant abordé en dehors de toute contingence sociale. On aboutit alors à l'*a priori* corrélationnel, qui se définit comme la co-appartenance de l'homme et du monde. L'homme ne se constitue pas antérieurement à son appréhension du monde, et le monde ne naît pas de son appréhension par un sujet : ce serait le rapport à l'objet qui constituerait le premier phénomène. Par cette dimension, on arrive peut-être à ce qu'explore Claude Simon dans son œuvre, à savoir la relation fondamentalement fusionnelle entre l'homme et son environnement, ce qui expliquerait l'utilisation fréquente du nom « chose ». L'écrivain se situerait dans une « phénoménologie de la genèse » (Merleau-Ponty), qui chercherait à « ressaisir l'intention totale » c'est-à-dire décrire les qualités des choses perçues mais aussi rendre compte de l'unique manière qu'elles ont d'exister.

Mais il n'est peut-être pas judicieux d'analyser Claude Simon par la grille unique d'une phénoménologie précise, qui serait extérieure à l'œuvre et ferait probablement appel à un lourd appareil théorique, tout philosophe développant par définition une pensée propre (donc éloignée de celle de l'écrivain). Si la phénoménologie demeure un angle adéquat, ce n'est pas tant parce qu'on peut trouver des similitudes entre divers phénoménologues et Claude Simon, que parce que ce dernier développe une pensée personnelle qui rejoint des considérations phénoménologiques. Pour mieux dire, il ne s'agit pas d'utiliser la phénoménologie comme un concept que l'on appliquerait de l'extérieur au texte littéraire, mais de trouver au sein du texte

18 On peut lire la transcription de ses analyses dans une version fragmentaire : Maurice Merleau-Ponty, *Parcours deux : 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2001, et dans une version un peu plus construite : Maurice Merleau-Ponty *Notes de cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961*, préface Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1996

19 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

une phénoménologie qui y réside et que certains écrits de phénoménologues ne feraient qu'éclairer. Cette méthode fait écho à ce que déclare Merleau-Ponty : « La vraie philosophie est de apprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de « profondeur qu'un traité de philosophie. » (id., p.27). Il y aurait une compatibilité entre la littérature et la philosophie dans cette volonté d'apprendre à voir. L'œuvre simonienne s'inscrit dans l'orbe de la phénoménologie au sens où elle « apprend à voir le monde ». Il conviendrait alors d'analyser avec précision le caractère phénoménologique de cette nouvelle vision.

Pour cela, on s'attachera à un *corpus* restreint, constitué de *La Route des Flandres*²⁰ (1960) et des *Géorgiques*²¹ (1981). Le roman des années 60 est le récit de Georges, qui se remémore la défaite militaire française de 1940. Dans la première partie la situation d'énonciation semble être celle d'un dialogue entre Georges et Blum, un autre soldat, dans un wagon plongé dans le noir. La deuxième partie poursuit ce dialogue, mais cette fois-ci dans le camp des prisonniers vers lequel le train se dirigeait. La troisième partie court-circuite cette situation (bien que le lecteur pouvait repérer des indices précédemment) puisque le dialogue semble être entre Georges et Corinne (son amante et la veuve du capitaine de Reixach). Cette situation dialogale semble même être contredite à la fin, en ce que Georges paraît ne s'adresser qu'à lui-même, en un lieu et un temps indéterminés²². Le livre se construit de manière fragmentaire, à l'aide de motifs obsessionnels comme un cheval mort, un tableau d'un ancêtre de Georges dont la mort lui semble mystérieuse, et la mort du capitaine de Reixach, lointain cousin de Georges, et qui meurt de manière si absurde que la piste du suicide revient sans cesse. L'autre roman est divisé en cinq parties, et lie trois personnages et périodes : L.S.M., un capitaine qui a voté pour la mort du roi Louis XVI, O. qui est un journaliste anglais qui participe à la guerre civile espagnole, et un écrivain âgé, qui relit les registres de campagnes militaires de L.S.M., son lointain ancêtre, et qui a participé à la débâcle de 1940. La première partie est le collage de ces trois périodes, avec des extraits que l'on retrouve plus tard dans le roman. La deuxième recouvre la période de 1939-1940. La troisième section revient sur l'entremêlement de périodes avec l'enfance de l'écrivain, son retour sur les terres en ruine de L.S.M., ainsi que des extraits des lettres de ce dernier. La quatrième partie se fonde sur une réécriture de *Homage to Catalonia* (1938)²³ de George Orwell, qui est désigné par la lettre O. La dernière section recoupe la fin de vie de L.S.M., des extraits de ses lettres et la

20 Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Ed de Minuit, 1982

21 Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Ed de Minuit, 2006

22 Ce point est particulièrement bien analysé par Dominique Viart, op. cit., dans la section « Un narrateur sans présent, un récit sans ancrages ».

23 George Orwell, *Homage to Catalonia*, Londres, Secker and Warburg, 1938

quête de l'écrivain pour connaître la vie de cet ancêtre. Il paraît intéressant de comparer ces deux romans, écrits avec vingt-et-un ans d'écart, pour discerner les éventuelles variations de la description du sensible par Claude Simon. *Les Géorgiques* recoupe une période plus large que *La Route des Flandres*, si bien qu'on peut l'envisager comme une vaste somme qui engloberait aussi ce roman à travers la période de 1940 sur un mode sommaire, en développerait certains aspects, et en ajouterait de nouveaux. Les dispositifs narratifs varient entre les deux livres puisque le plus ancien oscille entre une narration à la première personne et la troisième personne du singulier (qui désigne Georges) tandis que l'autre est uniquement à la troisième personne, avec également des extraits de lettre où L.S.M. emploie la première personne. Ces variations narratives entre et au sein des deux romans permettraient de saisir la complexité de la phénoménologie présente dans l'œuvre.

Mais le choix d'une certaine démarche comparative ne justifie pas à elle seule la sélection de ces deux romans en particulier. En quoi, à première vue, *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques* s'inscrivent-ils respectivement dans une démarche phénoménologique ? Le premier semble adéquat en ce qu'il met en scène la conscience troublée de Georges, qui questionne sans cesse ses perceptions passées en les réactualisant dans son présent. Cela aboutit à une écriture souvent fragmentaire, qui effectue de nombreux va-et-vient entre les époques, puisque seul importe le présent de la remémoration. En ce qui concerne le second roman du corpus, la constante alternance entre la terre et la guerre, comme pour l'intertexte de Virgile²⁴, aboutit à un questionnement sur les relations entre l'homme, l'animal et la nature, qui est au cœur des problématiques propres à la phénoménologie.

Il s'agirait donc de creuser dans ces deux ouvrages la coïncidence entre un passé disparu et sa constante réactualisation par les personnages, le narrateur et Claude Simon. De cette tension naît une phénoménologie, c'est-à-dire une attention extrême portée au sensible, que ce dernier soit le fruit d'un souvenir réactualisé ou d'une perception. Mais ce regard exigeant porté sur l'extérieur aboutit à de profonds bouleversements sur la distinction sujet-objet, tant au niveau de la narration, qu'à celui de l'identité ou de la lecture. La phénoménologie de Simon, suite à la confrontation entre passé et présent, serait celle d'un flou, que l'on pourrait résumer par le nom de « chose ». On peut avancer l'hypothèse qu'il y a là une influence grecque avec le terme indéfini de *ti, tinos* (neutre du pronom relatif *tis* : qui), qui pourrait être la traduction de « chose » et qui renverrait à un temps ancien où la distinction sujet-objet n'a pas encore de sens. Cette référence antique participerait à la substitution d'une logique linéaire, celle de l'identité, à une logique circulaire : celle du retour du même dans un fond commun du sentir, qui traverserait et mêlerait l'humain, l'animal et le monde. Claude

²⁴ Virgile, *Les Géorgiques*, Paris, trad. Eugène De Saint-Denis, Belles Lettres, 1998

Simon court-circuiterait alors les catégories, qu'elles soient ontologiques ou temporelles²⁵. Il s'agirait donc d'analyser plus avant les images du cercle qui parcourent l'œuvre, en tant qu'expérience originelle. Néanmoins, il faudrait garder en tête que l'écrivain ironise souvent sur le *corpus* antique, au point de le parodier. Si l'on peut bel et bien identifier une influence grecque, elle est plus souterraine : tant au niveau des motifs, que de la structure de la phrase.²⁶ On analysera dans cette perspective la phénoménologie de la vie à l'œuvre dans les deux romans, c'est-à-dire ce qu'est la chose, depuis sa genèse jusqu'à son éventuel déclin. Cette étude de la relation de l'homme à la nature mène à s'interroger sur la conscience qui la pense, que ce soit au niveau du personnage, du narrateur, voire de l'écrivain, en une phénoménologie de la mémoire. Ce questionnement pousse alors à une phénoménologie de la lecture, puisque ces flous et ces déplacements quant à la nature et à l'identité impliquent une lecture particulière des deux romans simoniens, peut-être plus tournée vers le rythme. Il ne s'agirait pas ici d'une déclinaison thématique de plusieurs phénoménologies, qui n'aurait pas de sens, mais bien d'un même rapport au sensible avec une progression de l'extérieur vers l'intérieur. En effet le plan du mémoire aborde d'abord la nature où un sujet serait inclus, puis va d'un sujet au sens de conscience de phénomène avec les instances narratives, jusqu'au sujet en tant que lecteur, afin de déterminer quelle est l'expérience de lecture face à une lecture de l'expérience.

25 On retrouve ici ce que peuvent avancer David Zemmour ou encore Ilias Yocaris, notamment dans son article « Epistémologie » du *Dictionnaire Claude Simon* (op. cit.), qui montre que l'œuvre simonienne va au-delà du kantisme (avec les catégories, notamment la séparation sujet-objet) et qui le lie aux avancées de la physique quantique. Toutefois, le présent mémoire ne cherche pas à chercher les traces fragmentaires de cette séparation, puisque cela a été fait à de maintes reprises, mais bien à identifier quel ordre peut être reconstruit à partir de ce premier flou catégoriel.

26 La justification de l'hypothèse d'une influence grecque par la piste biographique est insuffisante. Certes, Claude Simon a eu un contact avec le grec mais surtout le latin lors d'exercices de versions, et cet exercice semblait surtout lui causer du souci. Toutefois cela montre que l'Antiquité fait partie de sa culture depuis son adolescence. Reste à identifier s'il y a effectivement des traces dans l'œuvre même.

1 La phénoménologie de la vie dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*

Pour analyser les liens entre le *corpus* simonien et la phénoménologie, il paraît primordial de relever les phénomènes qui y sont décrits en priorité, et leur interaction entre eux. Ces phénomènes constituent alors ce qu'on peut appeler la « vie » chez Claude Simon, qui est saisie dans son mouvement, c'est-à-dire son événementialité (avec la naissance, la transformation, et la disparition). Dès lors on peut rattacher l'écrivain à une certaine phénoménologie de la vie. Le concept de Husserl de « l'*a priori* corrélationnel » et la pensée de Merleau-Ponty sur « la chair du monde » permettront de creuser les spécificités du *corpus* quant à cette vie. On émettra l'hypothèse que la vie dans le *corpus* est un *continuum*, soumise à un flou ontologique, que l'on peut résumer par le terme de « chose ». On relèvera alors certains éléments de ce *continuum* qui sont privilégiés (le sexe, la boue et le lieu), c'est-à-dire dont le caractère substantiel est particulièrement travaillé. Puis on identifiera les répétitions d'éléments qui tendent vers un même fond commun du sentir, et qui informent par là sur la manière de saisir l'événementialité des choses, par des images matricielles (à savoir la fusion, le résidu, la stase et le filtre).

1.1 L'homme, l'animal, le monde comme constituants de la chose

On peut avancer l'idée que l'homme, l'animal et le monde sont constamment en mouvement au sein du *corpus*, jusqu'à remettre en question les catégories traditionnelles de sujet et d'objet. Il s'agit alors d'étudier les renversements entre sujet et objet, puis leur signification temporelle (est-ce un stade antérieur ou postérieur à la séparation sujet-objet ?) et théorique (peut-on le relier à l'*a priori* corrélationnel?).

1.11 La réversibilité de l'agir et du pâtir

Il apparaît en premier lieu que ce qui est représenté dans le *corpus*, qu'ils soient hommes, animaux ou paysages, est régulièrement touché par un flou catégoriel. Dès lors, on peut en relever les principales caractéristiques et s'interroger sur ce qu'ils impliquent quant au rapport de l'œuvre au sensible. Ce phénomène d'indétermination entre le vivant et l'inanimé, semble assez important pour qu'il ouvre la deuxième partie de *La Route des Flandres*, p.99 :

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

Ce flou, qui touche ici le cheval, n'est pas le simple fruit d'une démarche esthétique de l'auteur mais affecte les personnages-mêmes puisque Georges éprouve de la difficulté à reconnaître l'animal, comme en témoigne la locution adverbiale « Et au bout d'un moment ». Cette

reconnaissance se fait donc en plusieurs étapes, à mesure que le regard du soldat s'ajuste à ce qui paraît devant lui. Le premier moment est négatif avec la structure « ce qui est non [...] mais », or la conjonction de coordination qui annonçait un moment de définition positive est retardée par l'ouverture d'une parenthèse de plusieurs lignes. Cette rupture de construction, qui développe la première analogie du cheval et de la boue, analogie pourtant déjà abandonnée, illustre la force des impressions, qui continuent à faire leur effet même lorsqu'elles ont été attestées comme fausses. La fin de la parenthèse introduit encore plus de confusion puisqu'elle initie deux nouvelles comparaisons, cette fois-ci avec deux catégories animales : l' « insecte » et le « crustacé ». Toutefois, de telles images ne sont pas plus développées, et la définition positive se poursuit, ou plutôt commence véritablement, avec le nom « un cheval ». On remarque d'ailleurs, que la confusion du lecteur était jusque là plus grande que celle de Georges, puisque le pronom « le » ne trouve son référent (« un cheval ») que quelques lignes plus loin. Cette cataphore permet de faire ressentir avec plus de vivacité le chaos des catégories. De plus, dès que la stabilisation ontologique s'opère, elle est contrecarrée par une nouvelle phase négative, avec la substitution de l'imparfait par le plus que parfait, où le « ce qui » montre que le cheval est à la mi chemin entre l'objet (désigné par le « ce ») et l'animé (désigné par le « qui »). La parenthèse souligne par contraste la confusion ontologique du cheval et la définition satisfaisante de la catégorie cheval, puisque cette dernière est rattachée à la formulation « de vertes prairies », qui est stéréotypée. Le décalage de cette formule figée, qu'on remarque d'autant plus que la parenthèse est brève, dit bien la position de Simon par rapport aux définitions stables : elles ne sont qu'illusions et suscitent la moquerie. Ainsi, même s'il est clair que le cheval n'est pas de la boue, il reste fondamentalement associé à elle, au point d'être l'objet d'une mythification, initiée par le groupe nominal « terre originelle ».

Ici le cheval est réifié, mais il peut aussi être la source d'une animalisation de l'homme, comme dans *Les Géorgiques*, p.97 : « quelque instinct animal (le sien ou celui de son cheval ?) ». Le comportement mécanique dont fait preuve le soldat durant la guerre aboutit à un flou catégoriel entre lui et l'animal. Cette déshumanisation se fait même parfois plus radicale, avec non plus une animalisation mais une réification, par exemple dans *Les Géorgiques*, p.245 où L.S.M. est assimilé à son buste, précédemment évoqué : « et lui (ou plutôt le buste, les quatre cents livres de marbre poli) ». Ce remplacement de la chair par le marbre court alors sur plusieurs pages, qui recouvre plusieurs époques, comme le prouve les changements vestimentaires des aristocrates (p.246)²⁷.

Mais si ce qui est vivant, c'est-à-dire ce qui agit, paraît régulièrement être plus proche

27 On remarque que là aussi les nobles sont réifiés, puisqu'ils ne sont désignés que par leurs habits luxueux. Ici, il s'agit d'une synecdoque plutôt traditionnelle, qui en disant l'être par l'apparence, dénonce la vacuité des classes dirigeantes.

de ce qui pâtit (comme peut en témoigner les formes verbales passives), on assiste à un mouvement inverse concernant certains animaux ou végétaux. On pense par exemple à la scène de l'humanisation et de la mythification des bois dans *Les Géorgiques*, avec notamment l'emploi du nom « chair » pour désigner l'écorce (p.119), ou encore, dans *La Route des Flandres* la scène où Georges, pourtant en fuite, contemple des grenouilles, p.153 :

je ne m'aperçus qu'au bout d'un moment qu'elles reparaissaient j'en vis une puis deux puis trois
crevant les confettis vert clair laissant juste dépasser le bout de leur tête avec leurs petits yeux gros
comme des têtes d'épingle qui me regardaient

Les adjectifs utilisés pour décrire la végétation (« vert clair ») ou les grenouilles (« petits yeux gros ») sont précis et nombreux, ce qui contraste avec l'urgence de la situation. Georges semble se dissoudre dans la contemplation de la mare, comme le montre la relative « qui me regardaient », où, avec le pronom personnel « me », le soldat devient complément d'objet direct du verbe regarder, tandis que les grenouilles sont actrices. Le vivant est donc aussi ce qui surgit et qui s'impose au regard, au point de renverser la hiérarchie traditionnelle de l'homme acteur et de l'animal ou du végétal subissant cette action. Cette pensée du vivant comme *continuum* explique alors les fréquents flous des référents et la réversibilité de ce qui agit et ce qui pâtit.²⁸

Le concept de chiasme, déployé par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*²⁹, dans la section « L'entrelacs – le chiasme » éclaire alors cette plasticité du vivant. En effet le chiasme désigne la réversibilité du sensible, qui est à la fois senti et sentant. Le corps, parce qu'il fait partie de la chair du monde, est à la fois un objet dans ce monde, une « chose parmi les choses » (p.178 id.), et en même temps un sujet, en ce qu'il sent ce monde. Avec Claude Simon, on peut interpréter le corps en un sens global : est corps non seulement l'humain, mais aussi tout ce qui occupe une place, que ce soit un animal, un végétal voire même quelque chose d'inanimé.³⁰ Merleau-Ponty amène à cet élargissement par l'expression même de « chair du monde ».³¹ Dès lors, on peut désigner l'ensemble homme – animal – végétal sous le concept de « chose », au sens du *ti* grec, c'est-à-dire d'un élément indéterminé, parce qu'il tend à

28 Cet aspect est analysé par David Zemmour, notamment sous la forme d'un tableau, dans la partie II, chapitre 3 de son essai sur le sensible (op. cit.), qui montre que le sujet et l'objet ou le complément sont tour à tour sujet percevant et phénomène. Le sujet se concentre sur le monde sensible tandis que simultanément ou successivement le monde sensible happe le sujet. Il y aurait alors une « co-présence de ces deux modalités ».

29 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979

30 Cette manière d'envisager le corps s'insère plus généralement dans un changement culturel du rapport au corps à la fin du XIXe-début du XXe siècle, qui prend de l'importance avec de nombreux traités médicaux. Un souci de l'organique irrigue de nombreux champs disciplinaires, avec la politique, la psychanalyse, l'anthropologie, la phénoménologie, ou encore la danse, comme le rappelle Jean-Jacques Courtine dans l'introduction d'*Histoire du corps*, tome 3, Paris, Seuil, 2006. Par différents prismes, le corps est envisagé comme un réseau et l'expérience sensorielle est envisagée dans toute sa complexité, en tant que fruit de l'activité d'un corps singulier.

31 Mais Merleau-Ponty ne va pas jusqu'à penser ce que peut signifier vraiment le fait que le monde est une chair. Peut-être est-il encore gêné par les catégories sujet-objet, qu'il tente pourtant de dépasser. C'est en tout cas l'hypothèse de Renaud Barbaras, notamment dans *La Vie lacunaire*, Paris, Vrin, 2011. Claude Simon aurait lui exploré cette signification.

devenir un sujet, ou un objet, au point que de telles catégories ne s'appliquent plus qu'imparfaitement. Quel est alors le rapport temporel qu'a le personnage à ce *continuum* du vivant ?

1.12 La recherche de l'originnaire ou du désastre

Dans certains passages, la chose se rapproche du mythe, mais il semble avoir plusieurs tonalités. En effet, d'une part il s'agit plus d'un retour vers l'origine, c'est-à-dire en amont de la séparation sujet-objet, comme un retour à la chose grecque. Dans cette perspective l'enfance de l'écrivain (le personnage), dans la partie III des *Géorgiques*, est un temps particulièrement propice, cette période représentant déjà un retour temporel puisque l'écrivain est désormais âgé. Ainsi, la scène où le jeune garçon va au cinéma, et côtoie enfants et gitans, est source de mythe, avec, après l'évocation du « magma »³², p.208 :

mais encore que les gitans [...] grouillaient de poux) : quelque chose comme la perpétuation, la délégation vivante de l'humanité originelle, inchangée, les spécimens inaltérés et inaltérables, rebelles aux siècles, au progrès, aux successives civilisations et au savon, venus tout droit du fond de l'Asie, des âges, sortis tels quels des entrailles du monde

La formule « quelque chose », qui amorce la comparaison, annonce que ce qui va suivre est le libre cours de l'imagination. Le mythe est transcrit par des adjectifs qui traduisent une permanence : « originelle », ou encore avec le préfixe « in »³³: « inchangée », « inaltérés », « inaltérables ». Le ton est grandiloquent, en particulier avec, à la fin de la citation, le rythme ternaire et la gradation ascendante qui suit l'extension géographique et donc l'abstraction propre au mythe (jusqu'à l'originel, qu'il soit géographique ou chronologique). Toutefois cette pompe est contrebalancée par un ton léger, en particulier avec le zeugme « rebelles aux siècles [...] et au savon », le dernier terme réinscrivant la scène dans le prosaïque. Cette rupture de construction témoigne du fait que le mythe s'accompagne souvent d'une légère ironie, comme si par là Simon mettait en garde le lecteur d'un recours à l'abstraction trop facile. Reste que ce mouvement de retour inscrit le texte dans l'orbe de la phénoménologie, qui est un mouvement de remontée afin de saisir la chose avant son inscription dans le monde.

D'autre part la chose apparaît être le résultat non de ce qui est saisi en amont, comme dans un mythe des origines, mais de ce qui est saisi en aval, c'est-à-dire ce qui reste après la destruction. La rêverie de Georges d'un retour à la chose s'inscrit dans cette idée, dans *La Route des Flandres*, p.244 :

alors ce serait l'herbe qui se nourrirait de moi ma chair engraisant la terre et après tout il n'y aurait pas grand'chose de changé, sinon que je serais simplement de l'autre côté de sa surface comme on

32 Par ce terme, on voit bien le lien étroit entre l'évocation de la chose (dont le magma est synonyme) et la mythification. En effet le magma renvoie à une profondeur géologique très ancienne, qui partie d'un processus de fusion qui s'étend en un temps long.

33 La fréquence de tels adjectifs a d'ailleurs été notée par Lucien Dällenbach dans « La Question primordiale » (op. cit.) qui y voit une logique d'immobilisation et de néantisation.

passe de l'autre côté d'un miroir

On retrouve les motifs du mythe, notamment avec l'image de la terre nourricière, mais ici renversée dans une optique macabre puisque c'est le soldat qui devient nourriture de la terre avec sa chair en décomposition. Le groupe verbal « passe[r] de l'autre côté » peut alors se lire comme un synonyme de mourir, mais étendu au sens très matériel d'être sous la terre, c'est-à-dire dans une tombe. Le mythe de la naissance s'accompagne donc d'un mythe du désastre. Dans *Les Géorgiques*, ce désastre semble atteindre un paroxysme, notamment p.289 :

mais seulement la matière libérée, sauvage [...] se déchaînant par une sorte de revanche sur l'homme, de vengeance aveugle, démente), et lui aplatit de tout son long, écrasé dans cette espèce de cataclysme, d'apocalypse

Ici ce ne sont plus des hommes qui sont mythifiés, mais la matière même, qui semble avoir sa propre finalité malveillante³⁴. Le désastre est à la fois historique avec le « cataclysme » qu'est la guerre d'Espagne et atemporel avec l'image biblique de l' « apocalypse », c'est-à-dire de la fin des temps. Si le mythe du désastre prend plus d'ampleur dans *Les Géorgiques*, c'est peut-être la narration à la troisième personne qui le justifie : les divers narrateurs ont plus de recul sur le chaos et sont capables de l'identifier comme tel, à la différence de Georges, qui revit sans cesse ce qu'il narre. Ainsi la chose, ce n'est pas seulement ce qui est perçu dans le chaos du sensible, mais c'est aussi ce qui demeure confus lors de la réflexion. Mais plus globalement, le recours au mythe n'est-il pas le signe que le flou catégoriel propre au vivant n'est pas qu'un résultat historique, mais est une structure fondamentale du sensible dans le *corpus* ?

1.13 L'*a priori* corrélationnel

Le flou catégoriel n'est peut-être pas tant une conséquence des conditions matérielles (la guerre, le sexe comme on le verra plus loin), qu'une certaine implication du sujet percevant par le biais de l'imagination, qui dévoilerait et intensifierait les liens qui parcourent le vivant. Ces imbrications sont en fait peut-être plus fondamentalement le reflet de l'*a priori* corrélationnel, concept husserlien qui permet d'échapper à l'idée naïve d'une indépendance de l'objet et du sujet. Le monde n'est pas une simple extériorité tandis que la conscience n'est pas qu'une intériorité : dans l'attitude transcendantale, conscience et monde sont corrélés en une même intentionnalité, comme l'expose Husserl dans *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*³⁵, notamment au §48 : « Tout étant se tient dans une telle

34 Cette image d'une matière qui a sa propre finalité évoque en creux le pratico-inerte, tel qu'il est théorisé par Sartre dans *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960. L'inertie de la matière se retourne contre l'homme (qui essayait d'agir sur elle par la technique) en une contre-finalité. Mais si Sartre est une figure intellectuelle majeure de l'après-guerre, Simon s'en détache, avec notamment le recours à l'ironie. Ainsi des formules fréquentes des *Géorgiques* comme « l'interne logique de la matière » (p.352) ou encore « les lois de la matière » (p.354), par leur caractère grandiloquent, sont à la fois sérieuses et moqueuses, d'autant plus qu'elles semblent par là imiter le style pompeux de L.S.M.

35 Edmund Husserl, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, préface Gérard Granel, La Haye, Gallimard, 1989.

corrélation avec les modes de donnée qui lui appartiennent dans une expérience possible [...] et tout étant possède ses modes de validation ainsi que les modes de synthèse qui lui sont propres. ». Le monde est un donné, qui présente une « diversité des modes d'apparaître subjectifs » que l'étant saisit dans une expérience avec des modalités propres à son espèce (la sensation, la perception, l'imagination, le souvenir...) et à sa singularité (la manière d'user de ces modalités, et leurs contenus, l'un et l'autre étant indissociables). Le *corpus* simonien développerait cet espace de corrélation par la médiation de la perception et de l'imagination, qui constituent une intentionnalité.

L'imbrication du senti et du sentant est particulièrement criante dans *La Route des Flandres* avec la scène où Georges en fuite observe cette fois ci un poulailler, notamment p.232 : « regardant sans la voir cette étroite bande d'univers qui s'étendait devant lui, ce même mur aux briques rouge foncé ». Le participe présent, parce qu'il est un mode qui fige³⁶, tout en énonçant une certaine durée, annonce la pause descriptive qui s'étend sur plusieurs pages (jusqu'au milieu de la page 236). Le groupe « regard[er] sans la voir » est à premier vue paradoxal puisque le premier verbe implique une intentionnalité qui induit nécessairement que quelque chose est vu. Il est possible de l'interpréter comme une telle intensité du regard de Georges, qu'il en oublie ce qu'il observe, non au sens où ce qu'il voit serait en manque (comme lorsqu'on voit quelque chose de trop loin) mais plutôt en excès (comme lorsqu'on voit quelque chose de trop près et pendant trop longtemps). On comprendrait donc mieux l'oxymore du groupe nominal « cette étroite bande d'univers » : l'adjectif aurait trait à ce qui est objectivement, c'est-à-dire la dimension plutôt petite du mur, alors que le nom « univers » se rattacherait à la perception du soldat, à savoir que ce qu'il voit est source d'une fascination, qui prend alors l'importance d'un monde. A partir de ce moment, en un renversement caractéristique de la hiérarchie entre sujet et complément, la description du mur devient le moteur de l'avancée de la phrase. En effet, on relève une progression à thème éclatée avec : « les briques », « les plus claires », « les plus foncées », « les joints plus clairs » etc., puis un glissement vers une description de la végétation qui pousse entre ces briques, avec un nouveau temps de la progression à thème éclatée : « une herbe sauvage » (p.233), « un peu avant, le départ de fortes tiges », « la fleur », « les premières feuilles du bas », « les larges feuilles », « puis, plus à gauche [...] une de ces plantes sauvages » (p.234) etc . On retrouve ici l'idée du vivant comme ce qui surgit et qui capte le regard, au point qu'il anime la progression du mouvement des yeux du personnage. Ce mouvement oculaire régit quant à lui

36 Plus précisément avec ce mode, le procès du verbe n'est pas borné, ce qui constitue un infini qui est la marque stylistique d'une conscience de phénomène qui s'exerce perpétuellement. Ce constant repositionnement d'un sujet face à la richesse du sensible aboutit à l'impossibilité de hiérarchiser les différents éléments perçus, ce que traduit une nouvelle fois le participe présent.

la progression même du texte, cette dernière étant captée par le mouvement horizontal des yeux du lecteur.

La perception est parfois relayée par l'imagination, en un processus qui tend à extrapoler le perçu au-delà du donné. Ainsi, on lit dans *Les Géorgiques*, p.158 :

une fragile petite vieille (ou plutôt une chose : comme un menu paquet, un impondérable fagot d'os, de brindilles [...] qui semblait être comme une parodique version, un parodique avatar à l'échelle humaine, jaunâtre, desséché et plumé, des maigres poules errant sous le hangar – et une femme pourtant : un être humain [...]) : la chose, donc

L'imagination du visiteur, qui paraît ici s'identifier au narrateur, dresse une analogie entre la grand-mère et les poules qu'il a précédemment perçues. Cette assimilation de la femme au volatile paraît s'effectuer à partir de traits communs : d'une part la peau osseuse, avec des noms qui contribuent à la végétaliser (avec « fagot » et « brindilles ») voire à la réifier (« paquet »), et d'autre part le teint jaunâtre. La force de l'imagination est telle qu'elle semble remplacer réellement l'humain par l'animal : la « petite vieille » devient « la chose » après le long déploiement de la pensée. En effet le terme de « chose » introduit au début de la parenthèse, malgré sa concurrence avec les termes « une femme » et « un être humain » (comme le souligne l'adverbe « pourtant »), finit par triompher, puisqu'il est repris directement après la parenthèse, et a valeur de terme définitif, comme le certifie la conjonction de coordination « donc ».

Par les multiples imbrications entre l'homme et le monde, source de nombreuses images dans le *corpus*, Simon donne un contenu à l'*a priori* corrélationnel. Il faut toutefois se rappeler que Husserl explore l'*a priori* corrélationnel au moyen de l'*epochè*, c'est-à-dire de la suspension des préjugés du monde, tandis que Simon ne suspend ni le monde, ni le sujet habituels. Tout ce qu'il dit est dans le monde, historique et humain, et dans la langue. Husserl suspend la chose tandis que Simon l'explore. La comparaison des approches ne peut être que ponctuelle, puisque l'écrivain n'est jamais abstrait. Il paraît donc pertinent d'analyser en quoi le *corpus* présente des thèmes décrits de manière tangible, afin d'éviter tout malentendu qui ferait de Claude Simon un phénoménologue au sens de philosophe qui a pour objet d'étude le phénomène.

1.2 La matérialité

L'écrivain a des thèmes privilégiés, qui reviennent dans le *corpus*. Ces motifs deviennent alors représentatifs de la manière simonienne de se rapporter à la matière, c'est-à-dire au concret de ce qui est décrit. On rejoint ici ce que Husserl appelle la « chose-même » (si l'on fait abstraction de son idéalisme), à savoir la chose prise dans ses conditions d'existence et donc d'apparition. On analysera trois thèmes récurrents : le sexe, la boue et le lieu.

1.21 Le sexe

Le sexe est une dimension assez présente dans le *corpus*, propice à l'expression d'une sensibilité exacerbée. Toutefois *Les Géorgiques* présente nettement moins de scènes érotiques que *La Route des Flandres*, peut-être en raison de l'absence de figure comme Corinne. Certes Batti est parfois érotisée, mais elle a plus d'épaisseur que ce simple aspect, et apparaît comme une figure de mère et de bête de somme. A l'inverse le personnage féminin de *La Route des Flandres* ne semble pris que dans un réseau de désir, que ce soit celui de de Reixach, Iglésia, Blum ou Georges. Cela atteint son paroxysme dans la partie trois, où la sexualité intensifie les rapports mêlés du sentant et du senti. Mais dès la première partie, la vision de la femme montre sa pleine appartenance au vivant comme *continuum* avec par exemple, suite à la femme aperçue dans la grange, p.39 :

il lui semblait toujours la voir, là où elle s'était tenue l'instant d'avant, ou plutôt la sentir, la percevoir comme une sorte d'empreinte persistante, irréaliste, laissée moins sur sa rétine (il l'avait si peu, si mal vue) que, pour ainsi dire, en lui-même : une chose tiède, blanche comme le lait

A nouveau le nom de « chose » montre le flou propre au vivant, d'autant plus qu'ici la perception est partielle (comme on le voit avec l'intensif « si ») et que le désir brouille les repères. Le terme de « chose » annonce en outre la matérialité du sentiment érotique et sa multiplicité sensorielle : il ne s'agira pas simplement de la vue, qui est un sens de la surface, d'où la préposition « sur », mais aussi du toucher, qui a plus de profondeur, d'où la préposition « en ». Dans cette optique, le souvenir est désigné comme « une sorte d'empreinte » c'est-à-dire qu'il laisse une trace matérielle : le sujet sentant, à savoir Georges désirant, est transformé par le senti, la femme devient alors sujet dans la suite la phrase. Elle devient même plus qu'un sujet puisqu'elle se rapproche du mythe, avec, après une comparaison à la lumière : « cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit : non pas une femme mais l'idée même, le symbole de toute femme ». La femme paraît naître de la nuit, ce qui l'assimile à Nyx, divinité primordiale incarnant la nuit dans la *Théogonie* d'Hésiode. La matérialité de la chair de la femme va jusqu'à se propager à l'environnement dans lequel elle se tient puisque la nuit a une « épaisseur ». La chair féminine motive donc un déplacement de l'image traditionnelle d'une nuit profonde (pour dire une nuit très obscure) à l'image plus novatrice d'une nuit épaisse. La

mythification continue alors, au point de brouiller véritablement les frontières du vivant : « cette bouche herbue cette chose au nom de bête, de terme d'histoire naturelle – moule poulpe pulpe vulve – faisant penser à ces organismes marins et carnivores ». Cette fois-ci la chose ne définit pas la femme dans sa totalité mais une partie de son corps : sa vulve. Elle est comparée tour à tour à un végétal, avec le groupe nominal « bouche herbue », en raison des poils qui rappellent des brins d'herbe, puis à des animaux : « moule poulpe », d'abord parce que la moule présente elle aussi une ouverture, puis parce que les sonorités s'en rapprochent. Ainsi le poulpe n'a plus grand chose à voir avec la vulve, outre le jeu sonore, si ce n'est peut-être par la texture visqueuse. Cette association de termes, du fait de leur proximité phonique, signale plus profondément l'aspect matériel du mot, avec une langue qui devient ici presque épidermique. La paronomase est amorcée par le terme d' « histoire naturelle » qui motive l'aspect faussement scientifique (puisque fondé sur des sonorités et non des caractéristiques) de l'énumération. Puis le domaine de la faune et de la flore est récapitulé par le groupe nominal « organismes marins et carnivores ». Le nom générique « organismes » rappelle que la femme est à mi-chemin entre le végétal et l'animal, voire le moléculaire, c'est-à-dire ce qui se situe en amont de la séparation homme-animal-objet. L'adjectif « marins » se justifie par la viscosité du vagin tandis que l'adjectif « carnivores » peut s'interpréter comme une rêverie poétique à partir de la cavité du vagin qui s'animaliserait au point de dévorer le membre qui le pénètre³⁷. A la première lecture, il n'est pas aisé de détecter un glissement d'un désir à l'autre, mais le lecteur qui a lu la troisième partie se rend compte que Georges passe de la remémoration du désir ressenti pour la femme de la grange à celui pour Corinne lors des nuits passées avec elle. On observe donc ici une scène déterritorialisée où un même désir mêle les époques à travers des recours au mythe, condensé en l'image de « creuset originel » pour désigner l'organe féminin. Le vivant est donc bel et bien un *continuum*, tant au niveau catégoriel, que sur le plan temporel³⁸.

Mais lorsque le désir se stabilise, lors d'un passage un peu plus long, le désirant et le désiré paraissent tout de même s'échapper, comme on le constate, p.224 :

mais ne bougeant pourtant pas, la main maintenant très loin de lui (comme au cinéma [...]), complètement détachée à présent, si bien que lorsqu'il la toucha (le haut du bras nu un peu au-dessous de l'épaule) il éprouva d'abord la bizarre sensation de ne pas la toucher vraiment, comme lorsqu'on prend un oiseau dans la main

Dans cet extrait, qui amorce la première nuit entre Georges et Corinne, la sensation du toucher est décomposée, à la manière presque d'un biologiste ou d'un observateur externe, alors qu'elle

37 On peut faire de telles hypothèses puisque ces images aquatiques et carnivores sont reprises et développées dans le troisième partie du livre.

38 Cela ne signifie pas pourtant que le vivant devient un n'importe quoi. La perception est toujours régie par les similitudes qui parcourent le donné, et les images ne sont jamais gratuites : le poétique est sous-tendu par une ontologie.

est pourtant bien narrée par celui qui l'a vécu. Cet écart, peut-être amplifié par la distance chronologique entre le Georges narrateur et le Georges personnage, semble néanmoins propre à la sensation présente. En effet, la partie du corps qui touche est détachée de celui à qui elle appartient, puisqu'elle est désignée sous le terme générique « la main », là où on atteindrait un déterminant possessif (sa main). Dès lors, le complément « très loin de lui » peut s'interpréter au sens propre (la main est loin de lui parce qu'il l'avance vers le bras de Corinne) et au sens figuré (il ne sent pas sa main, ne s'en sent pas maître). Les répétitions (avec variation), d'une part avec « très loin de lui » et « détachée à présent », d'autre part avec « lorsqu'il la toucha » et « ne pas la toucher vraiment », montrent que le soldat a du mal à comprendre réellement ce qu'il se passe. Les multiples comparaisons servent à combler alors cette stupeur face au sensible, en dressant à la fois des liens avec un vécu déjà connu, mais aussi en s'échappant par là du vertige de ce qui est senti au moment présent (ou pour être plus rigoureux : au moment présent de la remémoration du présent). L'abîme propre au sentir se répand alors au rapport entre le sentant (Georges) et le senti (Corinne) : « et entre sa paume et la peau du bras, encore quelque chose, pas plus épais qu'une feuille de papier de cigarette, mais quelque chose s'interposant, c'est-à-dire la sensation du toucher éprouvée comme légèrement en retrait ». L'adverbe « encore » témoigne de cet approfondissement du vertige sensoriel propre au toucher, malgré les tentatives d'extrapolation par l'imagination (avec les comparaisons). La répétition de « quelque chose » témoigne du caractère ineffable de cette expérience, à savoir toucher avec sa chair la chair d'un autre, qui lui se sent touché par la chair qui la touche.³⁹ Un filtre, ici comparé à une « feuille de papier de cigarette », et plus loin à une « pellicule » (p.225), se glisse entre le sentant et le senti, ce qui fait écho à des propos de Merleau-Ponty : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? [...] La pellicule superficielle de la vision n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et donc ma vision. » (p.180, op. cit.). Le corps ne peut être en même temps sentant et senti, entre les deux il y a un saut, qui jamais ne se comblera, malgré l'appartenance à la chair du monde. La « pellicule » entre soi et le monde, se répercute dans le rapport à l'autre qui appartient à la même chair du monde, c'est-à-dire qui oscille dans une même ambivalence du sentant et du senti. Ici Claude Simon illustre le vertige que peut-être le sentir, en particulier lors du toucher érotique, en en déployant sa matérialité, notamment par des images, qui en cherchant à combler l'écart, finissent par le rendre plus saillant.⁴⁰

39 L'expérience est d'autant plus curieuse pour Georges, que jusque là Corinne n'était qu'un fantasme, qu'il ne connaissait qu'à travers les récits d'Iglésia.

40 Et c'est probablement voulu : l'auteur ne cherche pas à combler les vides mais à dire le monde tel qu'il peut apparaître. Ainsi si le vivant est un *continuum*, cela ne signifie pas pour autant que tout le sensible est continu.

1.22 La boue

La boue est un autre motif récurrent au sein du *corpus*, ce qui en fait un élément à part entière du sensible. On peut la rattacher aux considérations sur la matière de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*⁴¹, au chapitre « Les eaux composées », section 4. L'eau et la terre forme la « pâte », qui est « un des schèmes fondamentaux du matérialisme », où la forme est évincée. Dans son introduction, Bachelard définit le matérialisme comme le niveau profond des images poétiques, qui donne accès au psychisme de l'écrivain. En effet, la boue est un *topos* simonien, qui s'inscrit pleinement dans sa vision du monde.

La boue, parce qu'elle est informe et même qu'elle englobe les formes au point de les rendre informes, participe du flou ontologique déployé dans le texte. On remarque un semblable renversement sujet-objet dans *La Route des Flandres*, p.162 :

couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongait, les attaquait encore debout [...] cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue, cette poussière d'où ils étaient sortis.

Dans cet extrait, la boue (ou ses variantes) est sujet des verbes « recouvrait », « rongait », « attaquait » et « assimiler » tandis que les soldats sont en position de complément d'objet de ces verbes avec le pronom « les ». Le seul verbe dont ils sont sujets est « ils étaient sortis », c'est-à-dire un plus-que-parfait (et non de l'imparfait comme les autres verbes, qui ont un aspect de durée) qui traduit l'aspect révolu de leur force d'action. De surcroît le verbe « sortir de » dit déjà l'interdépendance, entre l'homme et la boue, comme dans le récit de la Genèse où Adam sort de la glaise. La boue accompagne donc le renversement de l'agir et du pâtir : la matière se meut et même englobe le soldat dans son action totalisante. La boue semble même un moteur de la phrase puisqu'elle prête à de nombreuses reformulations, qu'elles soient couplées par deux (« couleur de bile, de boue » ou « moisissure [...] pourriture »), sur la base de traits similaires et de sonorités (d'abord [b] en attaque du premier couple puis [vr] en fin de mot du deuxième couple), ou par trois (« cette argile, cette boue, cette poussière »). Dans ce deuxième cas de figure, le rythme ternaire renforce l'effet de récapitulation, et l'accumulation des mots ne sert pas ici à dire un tâtonnement (comme cela pouvait être le cas avec le précédent rythme binaire) mais à déployer les multiples caractéristiques de la matière qui recouvre les soldats. La triple répétition des déictiques (« cette ») affermit cette idée de fermeté et donc de familiarité. La boue renforce le trouble des délimitations qui parcourent le vivant (homme-animal-objet), et en même temps elle devient un cadre rassurant en tant qu'il est connu.

Mais la boue a-t-elle la même fonction au sein du *corpus* ? On peut comparer deux scènes, dont la terre et la pluie constituent l'arrière plan, d'une part la description de la campagne lors de la halte des soldats dans la ferme dans *La Route des Flandres*, p.252 :

⁴¹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

et en fait il y avait quelque chose comme cela ici dans ce pays perdu coupé du monde avec ces vallées profondes [...] ces prés spongieux ces pentes boisées roussies par l'automne couleur rouille ; c'était cela : comme si le pays tout entier enfermé dans une sorte de torpeur de charme noyé sous la nappe silencieuse de la pluie se rouillait se dépiautait rongé pourrissant peu à peu dans cette odeur d'humus de feuilles mortes accumulées s'entassant se putréfiant lentement

et d'autre part la scène du visiteur et du gardien devant le château en ruine dans *Les Géorgiques*, notamment p.161-162 :

la couche de feuilles si épaisse par endroits que les pieds semblaient s'enfoncer dans quelque chose comme le silence même, marcher sur du silence qui non seulement, dans ce fond de vallon, était sensible à l'ouïe (c'est-à-dire qu'on pouvait y percevoir le bruit le plus ténu, le silencieux écrasement sous les semelles du magma végétal en train de se décomposer, gonflé d'eau, spongieux

En première analyse on identifie des associations communes. La boue crée un cadre autarcique dans les deux cas avec d'un côté « ce pays perdu coupé du monde avec ces vallées profondes » et de l'autre « dans ce fond de vallon ». Le couple géographique vallées – vallon se redouble de mots qui disent un creux, notamment l'adjectif « profondes » (qui enserre d'autant plus que l'allitération en [p] de « pays perdu coupé du monde avec ces vallées profondes » crée lui même un énoncé autarcique) et le verbe « s'enfoncer » et le nom « fond » (où la fin en [ɔ], comme dans « vallon », imite le mouvement de descente). A chaque fois la boue est liée à la végétation, et notamment aux feuilles (« humus de feuilles mortes », « magma végétal »), à la pluie, au silence, et à un mouvement général de décomposition. Toutefois dans le premier extrait cette déliquescence se rattache à un mythe du désastre, avec par exemple l'idée de rouille que provoquerait la pluie et le passage du temps. Cette ubiquité est moins prononcée dans le second extrait, puisqu'il se poursuit en se rapprochant plutôt du mythe des origines, où la boue est source de vie. Cette différence de tonalité peut s'expliquer par le contexte de guerre propre à *La Route des Flandres*⁴² et par l'énonciation qui est plus subjective puisque le soldat Georges est toujours le narrateur tandis que dans *Les Géorgiques* le narrateur change (ici il s'agirait du visiteur), ce qui implique une plus grande distance (une tonalité plus sombre prend donc plus de temps à se déployer). Reste que la boue vient souligner le *continuum* du vivant, au point de constituer l'image matricielle de la fusion, très fréquente. On rejoint ici l'importance que Bachelard attribue à la pâte.

Le rapport de Bachelard à la boue a cependant une tonalité heureuse, liée à la création et à l'enfance, alors que Simon en fait une source de plus grande passivité, comme si son « rôle émoullent » prenait le dessus sur son « rôle agglomérant ». Même si la fusion est parfois agréable, elle reste toujours menaçante parce que le sujet qui la subit n'a jamais son mot à

42 Ce contexte n'est pas absent du second texte, mais dans cet extrait particulier il est un horizon lointain : L.S.M. est mort depuis longtemps et le visiteur n'est pas rattaché explicitement à une carrière de soldat (ce n'est qu'après qu'on le comprend ?).

dire : il n'y a pas de stade de pétrissage de la pâte, contrairement à l'analyse bachelardienne.⁴³ Il n'en demeure pas moins que l'écrivain est un « poète de l'eau », c'est-à-dire que ses plus puissantes images naissent de la rêverie à partir de l'eau (et non de la terre, qui est une substance qui implique plus de vigueur).

Dans *Les Géorgiques*, « l'imagination matérielle » de Simon semble s'étendre à toutes les configurations de la vie puisque la boue n'est plus simplement liée à la guerre. Dès lors cette matière n'affecte plus seulement un groupe (les soldats) mais des personnes, en leur singularité même. Dans la scène précédemment analysée, l'évocation de la boue accompagne une animalisation du gardien, comparé à un crabe puis à un chien, mais aussi du visiteur : « comme une sorte d'animal à quatre pattes » (p.161). Ici l'image de la fusion ne s'applique pas qu'au rapport monde-homme ou animal-homme mais au rapport entre les hommes, puisqu'au contact de la boue le gardien et le visiteur deviennent ensemble un animal. Cette radicalisation de la fusion, en tant qu'elle touche l'homme singulier, rejoint fréquemment le mythe. Ainsi, Jean Marie L.S.M., lorsqu'il rampe hors de sables mouvants, est décrit, p.424, comme :

(même plus une bête – du moins celles que l'on peut voir courir ou nager : quelque chose comme un de ces organismes à mi-chemin entre le poisson, le reptile et le mammifère qui à l'aube du monde, avant la séparation des terres et des eaux, se traînaient dans la vase en s'aidant de choses elles aussi à mi-chemin entre deux noms : déjà plus des nageoires et pas encore des membres)

La boue est le cadre du flou catégoriel qui atteint un paroxysme puisque les termes traditionnels ne suffisent plus : ni une « bête », qui est pourtant un nom assez large, ni les classes d'animaux usuelles, si bien que la définition ne peut qu'être à mi-chemin. On relève donc des termes flous, tant sur le plan des caractéristiques « quelque chose comme », « un de ces », « à-mi chemin », que sur le plan temporel (en rapport avec ces caractéristiques) : « déjà plus [...] et pas encore ». Le mouvement de retour vers des temps anciens est en réalité ici plus scientifique que mythologique, en ce qu'il est un rappel de la formation de la vie sur terre, avec l'apparition des premiers « organismes ». Sous l'influence du narrateur du roman, qui est plus objectif⁴⁴ par rapport à celui de *La Route des Flandres*, le retour vers la chose présente une troisième voie : ni un retour vers la chose grecque, ni une préfiguration de l'apocalypse, mais une explication des sciences de la vie. Mais ce dernier modèle ne se cantonne pas à un domaine extra-littéraire, puisqu'il suscite des images, avec par exemple le complément circonstanciel « à l'aube du monde », là où une revue scientifique aurait dit une date, ou employé un terme plus neutre (c'est-à-dire sans la connotation lumineuse de

43 Ou s'il y a un tel stade, ce n'est qu'à un niveau métaphorique : la boue est force active au sens où elle active la « conscience imaginante » de l'écrivain.

44 On affinera cette remarque lors de la deuxième partie. Il s'agit pour l'instant d'en voir les conséquences par rapport au vivant, et non d'en saisir tous les enjeux énonciatifs.

« l'aube ») comme « commencement ». La boue est donc bel et bien une matrice de « l'imagination matérielle » de Claude Simon puisqu'elle initie de nombreuses images et même des mythes.

1.23 Le lieu

Si Claude Simon travaille particulièrement la dimension sensible de ce qu'il décrit, et que cet effort est à l'origine de l'avancée de la phrase, cela affecte aussi le cadre où prennent place les choses sensibles. Cette matérialité semble le rapprocher du concept antique de lieu, par la suite développé par la lecture aristotélicienne des penseurs médiévaux, notamment Albert le Grand. Dans *De Natura locorum*⁴⁵, il écrit : « tout ce qui est dans un lieu, est enclos et contenu par le lieu dans lequel il est » (§4, traduction Thomas Le Gouge). On en déduit que le lieu est ce que l'on occupe et qu'à l'inverse un lieu qui ne contiendrait aucune chose, n'existe pas. Dès lors « le lieu est » (§5) c'est-à-dire qu'il existe en tant qu'il contient tout ce qui est. Ainsi, lorsque Georges se remémore le récit d'Iglésia au champ de course, il dit : « Et il me semblait y être » (p.18). Le pronom « y » traduit cette matérialité du lieu, d'autant plus notable ici que Georges n'a pas vécu cette scène, donc qu'il n'y a jamais été, et que cela s'est déroulé il y a longtemps. La présence du lieu est si forte, que le personnage extrapole et s'y place comme acteur, dépassant alors les limites spatio-temporelles.

Le lieu prend parfois une telle importance qu'il se substitue aux repères temporels habituels, comme on le constate dans *La Route des Flandres*, lorsque Georges et Blum interrogent Iglésia sur son passé en tant que jockey chez les de Reixach, p.129 : «de sorte que ce n'était pas jour après jour mais pour ainsi dire de place en place [...] que Georges et Blum reconstituaient peu à peu, bribe par bribe ou pour mieux dire onomatopée par onomatopée ».

L'expression topique « jour après jour » est remplacée par une autre expression topique « de place en place », mais cette dernière est remotivée dans son contexte puisque le déplacement qui est évoqué n'est pas véritablement géographique mais temporel. La recherche de souvenirs acquiert une matérialité, puisque cette opération intellectuelle a pour conséquence de restituer la géographie dans lesquels ils avaient lieu, c'est-à-dire de modifier le cadre spatial du quotidien des soldats. Dès lors, c'est sur ce terreau que Georges peut effectivement, « y être ».

La supplantation des lieux sur les dates dans un contexte de guerre se remarque également dans *Les Géorgiques*, que ce soit dans le trajet d' un groupe, par exemple les cavaliers dans la nuit hivernale (scène p.87-99), ou de soldats plus individualisés, comme L.S.M. ou O. Mais les lieux ne sont pas seulement des lieux par lesquels on passe sur une carte militaire, ils sont justement des « places » que l'on occupe, où l'action humaine transforme donc le paysage. On lit par exemple, p.130 :

⁴⁵ Albert le Grand *De Natura locorum*, Vienne, H. Vietor & J. Singriener, 1514

ce que l'on appelait le feu était véritablement du feu, brûlait, que les ruines, les entassements sales de briques, de moellons hérissés de poutres encore fumantes à quoi pouvait se réduire ce qui avait été une maison, une grange [...] désagrégés par une flamme concentrée en une fraction de seconde, secouant l'air, le paysage tout entier comme un vulgaire décor de toile, laissant après coup sa marque charbonneuse

L'utilisation de l'imparfait (« brûlait »), et du participe présent (« secouant », « laissant ») témoigne du processus de transformation du paysage, tant dans sa durée que dans son effet encore actuel. L'image du feu enserme l'extrait, et montre qu'il est la cause directe d'une telle destruction. Les différentes étapes de cette transformation se lit dans les éléments qui composent le terme générique de « ruines » : à la construction (« maison », « grange »), s'est substituée les matériaux qui la composait : les « briques », « moellons », « poutres », où le pluriel renforce cet effet d'éparpillement. Ce chaos est d'autant plus frappant qu'il contraste avec la précision de la force de destruction, d'où l'opposition des participes passés « désagrégés » et « concentrée ». L'effet sur le paysage est si violent, qu'il ne peut être saisi que par comparaison. L'image théâtrale du « décor de toile » renvoie à la facilité et à l'absurdité d'une telle destruction. Mais quel est le sujet du participe présent « laissant » ? Certes, il est logique de penser qu'il s'agit du feu, qui réduirait tout en cendres, mais on peut aussi imaginer que c'est le paysage même qui laisse une « marque charbonneuse », comme s'il déteignait sur la peau des vivants, du fait de son excès de cendres. Le lieu ce serait donc aussi ce qui marque l'homme parce qu'il a été marqué par lui, en un nouveau renversement de l'agir et du pâtir.

Mais cette importance du lieu transcende la sphère de la guerre, en particulier dans *Les Géorgiques*, où les cadres spatiaux varient plus que dans *La Route des Flandres*. Ainsi on assiste presque à une incarnation du château de L.S.M., p.147 : « Et il était là, sur le plateau venteux, dominant de sa masse encore énorme les maisons du hameau, surnageant [...] s'entêtant à survivre ». Ce passage suit un long moment de description, et le pronom sujet « il », par sa condensation, résume le château. L'adverbe « là » indique le caractère singulier et positionnel du bâtiment. Les participes présents traduisent l'effort constant auquel doit faire face le château pour ne pas tomber en ruine, ce qui conduit à l'utilisation du verbe « survivre ». Ce terme est normalement employé pour les êtres vivants, ce qui confirme l'incarnation du château. Lui qui était déjà institué comme sujet de la phrase, il devient sujet dans le monde sensible. Il appartient par conséquent au *continuum* propre au vivant, avec notamment, toujours p.147 :

mais encore l'espèce de vie élémentaire, obstinée, dont il semblait à la fois le protecteur et le protégé, qu'il abritait (qui l'habitait, s'y cramponnait : [...] et comme pour cacher une blessure on avait planté un bouquet de laurier contre le montant de la porte à l'arc brisé

Le nom « vie » montre que le château participe bel et bien d'une organicité, qui serait « élémentaire » c'est-à-dire à la fois simple et fondamentale. L'incarnation du bâti est telle

qu'on lui attribue une intentionnalité avec le participe passé « obstinée » (qui désigne la vie complémentaire dont il fait partie). L'étymon « protecteur »- « protégé » illustre son appartenance au sensible en tant qu'il provoque l'action (avec l'adjectif) et la subit (avec le participe employé comme adjectif). Cette réversibilité de l'agir et du pâtir se répercute dans la structure de la phrase puisque le château passe de sujet, notamment du verbe « abritait », à complément d'objet du verbe « habitait », avec le pronom « l' ». La comparaison confirme l'humanisation du château puisque seul un être vivant peut avoir une « blessure ». Le lieu fait donc partie de la « chair du monde » dont parlait Merleau-Ponty.

1.3 La logique circulaire du sentir

On peut interroger plus avant le caractère substantiel des choses décrites par Claude Simon en examinant leurs conditions d'apparition, et ici en particulier leur récurrence au sein du *corpus*. Cette répétition serait alors le signe d'une circularité, fondée sur des invariants sensibles. Or, comme le dit Georges Poulet dans *Les Métamorphoses du cercle*⁴⁶, les significations du cercle coïncident avec la « manière dont les êtres se représentent ce qu'il y a de plus intime en eux, c'est-à-dire le sentiments de leurs relations avec le dedans et le dehors, leur conscience de l'espace et de la durée. » (p.31). Le dégagement des structures circulaires permettrait donc de déterminer ce qu'est l'espace et le temps au sein du *corpus*. En outre, depuis le déclin de la foi, la « sphère infinie » n'est plus le signe de Dieu mais « est le champ de la conscience humaine. » (p.66). Le relevé des motifs circulaires montrerait par conséquent les modalités par lesquelles l'homme se rapporte au monde. On étudiera les récurrences des conditions météorologiques, de l'épaisseur du temps et finalement de la modalité de l' « en puissance ».

1.31 Les conditions météorologiques

Le lieu n'a pas une unité continue. En effet, le fait qu'il soit une réalité tangible induit qu'il soit décrit dans ses conditions d'effectivité c'est-à-dire qu'il soit pris dans une temporalité qui impacte sa spatialité. Cela implique donc qu'un accent soit mis sur les conditions météorologiques. Mais ces éléments, outre la variabilité, font signe vers un éternel retour du même, en une logique circulaire : que ce soit le soleil, le froid, la pluie, la nuit ou le cycle des saisons.

On assiste à nouveau à un renversement des hiérarchies avec un arrière-plan qui régit la structure du texte, au point que la notion d'arrière-plan devient caduque. Ainsi dans *La Route des Flandres*, la pluie acquiert un statut particulier, en particulier p.121 : « (ils ne peuvent pas voir la pluie, l'entendre seulement, la deviner murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant de toutes parts au-dessus d'eux, sur eux, autour d'eux, sous eux ». La matérialité de la pluie se traduit par un déplacement sensoriel : ce n'est pas la vue qui permet de la saisir (puisqu'il fait nuit) mais l'ouïe, c'est-à-dire un sens qui implique davantage l'instinct et le corps⁴⁷ On observe alors l'accumulation d'adjectifs qui partent du champ sonore (« silencieuse ») pour arriver à des connotations plus psychologiques te(les deux adjectifs sont choisis en lien avec ce que peut évoquer le silence, d'abord

46 Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, préface Jean Starobinski, Paris, Pocket, 2016.

47 L'ouïe est un sens perçu comme davantage animal, par rapport à la vue qui serait un sens plus intellectuel, comme en témoigne toute une tradition philosophique, qui rend synonyme le verbe voir et le verbe savoir. Cette identification vient probablement du grec ancien puisque le verbe savoir (oida) et le verbe voir (avec par exemple l'aoriste de oraô qui est eidon) ont une racine commune : *Fειδ/*Foiδ/*Fιδ.

positivement avec « patiente » puis négativement avec « insidieuse »). Ce glissement contribue à humaniser la pluie. L'élément aquatique devient un monde en lui-même⁴⁸ avec la structure « au-dessus d'eux, sur eux, autour d'eux, sous eux », où le pronom « eux » est répété quatre fois, tandis que la préposition varie afin de montrer que la pluie enserre les soldats, comme elle enserre le pronom dans la phrase. La parenthèse, qui introduit ce commentaire sur la pluie, interrompt un dialogue entre Blum et Georges. On a donc un bouleversement de la logique traditionnelle de la narration puisque la description du cadre est préférée à un dialogue entre les personnages. Ce changement hiérarchique dans la narration n'est pourtant pas gratuit, au nom d'une modernité formelle. Il est le reflet en effet de l'inversion sonore propre au monde décrit : la pluie recouvre tout, et notamment les paroles des soldats.

Dans *Les Géorgiques* également, la pluie semble ponctuer les voix humaines, et même les dominer, comme lorsque le gardien lit l'épithaphe au visiteur, p.163-164. La pluie est un élément qui entoure, que ce soit au niveau spatial, temporel ou sonore. Elle jalonne le *corpus* en une logique circulaire, qui fait signe vers un retour du même, propre à la nature. Dès lors, lorsqu'on lit dans *Les Géorgiques*, p.287 : « et naturellement il pleuvait à verse », l'adverbe « naturellement » peut s'interpréter aussi au niveau méta-textuel, à savoir qu'il est naturel qu'il pleuve à ce moment du texte puisque la guerre (ici les tranchées de la guerre d'Espagne) et la pluie sont régulièrement associées dans le *corpus*.

Les conditions météorologiques semblent être ce qui lie les époques entre elles. Dans *Les Géorgiques* ce lien est d'autant plus nécessaire que le roman parcourt plusieurs siècles, depuis le XVIIIe siècle avec L.S.M., général sous l'Ancien Régime, jusqu'au XXe siècle avec O. et l'écrivain. La première partie mêle ces époques, comme p.34 :

L'ombre bosselée de la main qui s'étire, déformée sur le haut de la page de droite du cahier [...]
La seconde division vient aboutir au Carretal. La troisième qui fait suite est la division du gros noyer et de de couleur bleue. La tombe se trouve dans la division bleue. *Le cou du coq est couvert de plumes rousses aux reflets mauves et roses. Selon les positions de la tête le soleil joue à travers la crête, l'éclaire en transparence d'un rouge lumineux, comme une lanterne, puis elle semble s'éteindre, violacée et molle.* Il arrive à la pointe du jour à l'arsenal de Peschiera.

En gardant en tête la première lecture, qui ne peut-être que confuse face aux nombreux moments évoqués, on peut par la suite distinguer plusieurs époques : celle de L.S.M. pour la dernière phrase, et celle de l'écrivain, d'abord plus jeune, lorsqu'il visite la propriété du château (les phrases sur les divisions de la propriété de L.S.M.⁴⁹ puis celles qui décrivent le

48 La parenthèse se poursuit d'ailleurs par la dissolution du monde dans la pluie. On retrouve ici l'image matricielle de la fusion, cette fois-ci simplement rattachée à l'eau et non au mélange de celle-ci avec la terre.

49 A vrai dire le statut de ces phrases sont indéterminées. Sont-elles des extraits de lettre de L.S.M. ? Leur structure très simple semble le contredire. Ou bien est-ce le narrateur qui peut s'identifier au visiteur ? Ou bien un discours rapporté des paroles du gardien ? Ou un narrateur externe ? Ici l'objet de notre questionnement n'est pas tellement l'appartenance de ce passage à telle ou telle époque, mais plutôt comment elles sont liées entre elles. On reviendra par la suite sur la signification de telles indéterminations au niveau énonciatif.

coq), puis âgé (avec la main qui tient le cahier de L.S.M.). Malgré un cadre spatio-temporel assez contrasté, des éléments semblent parcourir les divers fragments. D'une part des notations sur la lumière (« l'ombre », à un moment antérieur de la vie de l'écrivain : « *les reflets* », « *le soleil* », « *l'éclaire* », « *lumineux* », et à l'époque de L.S.M. «à la pointe du jour ») mais aussi sur les couleurs⁵⁰ : (les divisions de la propriété désignées par des couleurs par L.S.M. : « bleue » et le coq observé par l'écrivain-visiteur : « *rousses* », « *mauves* », « *roses* », « *rouge* », « *violacée* »). Même si les époques varient, le rapport au sensible présentent des invariants : un même soleil, de mêmes couleurs, une même alternance des saisons... Ces points communs jalonnent la première partie du roman, et instaure l'idée d'un temps cyclique malgré les variations propres aux vies de chaque personnage.

Plus globalement on retrouve ici l'alternance nature-guerre, avec les remarques sur la propriété de L.S.M. et les faits de campagne militaire. Cette alternance s'annonce dès l'intertexte latin avec le titre du roman : dans *Les Géorgiques* de Virgile, la description des travaux des champs est ponctuée de considérations plus générales sur la paix et la guerre. L'oscillation entre les deux thématiques parcourt les époques, tant au niveau du texte simonien, que des citations des lettres de L.S.M. (mais là encore il s'agit d'un choix de Claude Simon puisque même s'il ne les a pas écrites, il choisit de les agencer de telle ou de telle manière). Il y a bien un temps cyclique, tant au niveau de la nature, que de l'histoire (avec le retour des guerres : les campagnes militaires de L.S.M., la guerre d'Espagne avec O., la Seconde Guerre Mondiale avec l'écrivain).

Cette réitération propre au cycle de la nature et des événements atteint un paroxysme dans *Les Géorgiques*, p.136 :

Mais c'étaient les mêmes chemins, les mêmes mares gelées, les mêmes forêts silencieuses qu'avaient traversés et retraversés les hordes successives de pillards, d'incendiaires et d'assassins [...] et après d'autres encore, et toujours les mêmes vallées, les flancs des mêmes collines escaladées, franchies, ravagées, refranchies, ravagées de nouveau

Le rythme ternaire (avec la triple répétition de l'adjectif « mêmes », ainsi qu'un triple complément du nom « hordes ») traduit l'épuisement face à la répétition des guerres et des paysages. Les participes passés avec un même radical comme « traversés » - « retraversés » et « franchies »- « refranchies », les répétitions (« même », « ravagées »), les adverbes (« d'autres encore », « et toujours », « de nouveau ») ainsi que les pluriels illustrent ce trop

50 Le travail sur les couleurs jalonne particulièrement les parties où L.S.M. âgé se retire dans sa propriété et où l'écrivain âgé lit les carnets de l'ancêtre. On retrouve ici l'affection que porte Claude Simon à la peinture. Les énumérations de couleurs dans *Les Géorgiques* (et dans une moindre mesure dans *La Route des Flandres*, par exemple p.21) ressemblent à un hommage à des traditions de peinture comme le cubisme, qui fait primer la juxtaposition. La peinture est un *medium* particulièrement mobilisé au sein de l'œuvre simonienne. On peut y voir la nécessité de la médiation (qu'elle soit picturale ou graphique) c'est-à-dire du processus de représentation pour le déploiement de la conscience.

plein de répétition. Cette sempiternelle destruction du paysage frôle alors l'absurde.⁵¹

Mais la répétition météorologique est constitutive de la vie dans son ensemble : elle n'est pas que réservée au non-sens de la guerre. Ainsi, encore dans *Les Géorgiques*, les années sont régulièrement vues comme une suite de saisons, par exemple p.75 selon les dires de L.S.M. : « La dernière année. [...] Cette dernière suite des quatre saisons ». Cette association entre le passage des saisons, c'est-à-dire des variations de la nature, et le passage du temps, permet de rendre plus matériel ce dernier, en lui donnant un contenu extérieur.

1.32 L'image du temps comme épaisseur

Le temps apparaît comme un motif lui aussi récurrent, et même celui qui l'est par excellence, puisque si l'on peut parler d'un même fond commun du sentir, c'est probablement parce que le temps a une dimension cyclique.

Le temps est abordé par le prisme de la matière, ce qui fait de lui une chose. On peut par exemple lire dans *La Route des Flandres*, p.114, où dans les camps de prisonniers (non nommés comme tels), les soldats sont pris dans une boue perpétuelle :

dans une inlassable répétition, le temps pour ainsi dire immobile lui aussi, comme une espèce de boue, de vase, stagnante, comme enfermée sous le poids du suffocant couvercle de puanteur [...] de sorte qu'ils paraissaient maintenant se mouvoir non dans le temps mais dans une sorte de formol grisâtre,

Le temps est comparé à de la boue, avec une gradation ascendante de la pesanteur, constituée de trois membres de phrases (la boue, la vase puis une deuxième comparaison avec le couvercle). Après un développement sur les soldats, le temps devient à nouveau le rhème, avec l'image de « formol grisâtre ». Ce nom, repris par la suite dans cette association avec le temps (notamment p.129), est un terme technique en chimie et en anatomie et désigne une substance qui sert d'antiseptique et de conservateur (particulièrement en taxidermie). Cette métaphore contribue à réifier les hommes qui se trouvent dans cette substance. La préposition « dans » renforce cette analogie en creux entre les soldats des camps et les animaux conservés dans un bocal (ce que vient renforcer le nom « couvercle »). La substitution de la logique spatiale à la logique temporelle affecte le temps en lui-même, qui n'est plus une notion abstraite mais un lieu. Avec cette description substantielle du temps, on identifie la deuxième image matricielle de la stase et de son animation par l'écriture, puisque même si ce qui est décrit est figé, la phrase progresse de son côté, et procède par approfondissement dans la description du figé (ce qui explique ici l'usage de la gradation ascendante). Le mouvement de l'imagination de Georges, que l'on détecte par les comparaisons et les modalisateurs (adverbiaux « pour ainsi dire », « une espèce de », « sorte de » ou verbal « paraissent »), est le

51 On retrouve ici un versant négatif de la répétition des conditions météorologiques et des lieux, comme il y avait un versant négatif du mythe avec le mythe du désastre.

moteur de la phrase. L'image matricielle de la stase est donc celle d'un sujet (Georges). En même temps elle est objective au sens où elle revient dans *Les Géorgiques* : la somme des perceptions de différents narrateurs-personnages en fait une donnée intersubjective c'est-à-dire objective. Dès lors le temps vu dans son épaisseur peut-être considéré, au sein du *corpus*, comme une constituante du monde du vivant.

Dans *Les Géorgiques*, le temps épais est vu comme un filtre qui sépare l'homme du monde, et cela à travers les époques. Cette image concerne en particulier le soldat-écrivain, quand il est soldat (notamment p.52) ou quand il est plus âgé, p.51 : « comme s'ils [les aboiements du chien] avaient à traverser une épaisse couche de verre, une pellicule à la fois transparente et opaque qui isolerait le visage du monde extérieur. ». On remarque que l'image de l'épaisseur est une nouvelle fois introduite dans le cadre d'une comparaison, ce qui montre qu'elle est un moteur de l'imagination (d'où sa récurrence). Le second terme de la parataxe semble ajouter une dimension temporelle à cette distance entre le son émis et sa perception puisque la « pellicule » est ce qui a été formé et qui réapparaît (comme pour la pellicule cinématographique qui contient le film fait et qui le projette à nouveau). La pellicule est la partie (la membrane) qui reste d'un tout : on détecte alors, outre l'image matricielle du filtre, celle du résidu.⁵² Les adjectifs antithétiques « transparente et opaque » illustre l'ambivalence du sentir : à la fois la distance entre les aboiements et le vieil homme est transparente car elle est une donnée sensible, et en même temps elle est opaque en ce qu'elle ne fait pas forcément sens, que tout le sensible n'est pas perçu. L'isolement du « visage du monde extérieur » est la conséquence de cet écart entre le donné sensible et ce qui est perçu (qui est en retrait par rapport au donné) : la conscience est séparée du monde puisqu'elle ne peut le percevoir dans sa totalité. En même temps le « visage du monde extérieur » peut aussi être le visage qui appartient au monde, et non au personnage (le génitif serait subjectif). Le visage du monde ce serait la face visible des choses, mais qui serait ici isolée en tant que non accomplie dans la vision d'un sujet. En ce second sens, on retrouve peut-être la profondeur de la chair du monde, comme l'entend Merleau-Ponty. L'image du filtre dit ici les limites de l'image de la fusion et du *continuum* propre au vivant. De telles récurrences cohabitent grâce au mouvement de l'imagination et de l'écriture.

1.33 Le régime de l'en puissance

Suite au repérage d'images qui constituent des logiques circulaires, notamment les images matricielles de la fusion, du filtre, du résidu et de la stase, il est utile d'examiner plus avant leur mise en mouvement. On peut émettre l'hypothèse que cet espace de la chose en tant que vivant

⁵² L'image matricielle du résidu parcourt le *corpus* avec des motifs comme la poussière, les restes, les détritits... Elle traduit la conséquence du temps sur la matière.

indéterminé, conduit Simon à explorer le domaine de la puissance.

Aristote⁵³ distingue dans *Métaphysique* thêta 1045b15 « la puissance de produire et d'être affecté » (traduction Duminil et Jaulin)⁵⁴. Cette ambivalence recoupe la distinction de l'agir et du pâtir. Si l'on observe un va-et-vient entre les deux, c'est parce que Simon explore le passage de la puissance d'agir et de la puissance de pâtir (qui est une puissance car elle « possède un certain principe et que la matière aussi est un certain principe » 1045b20). Mais on dit puissance non seulement « pour ce qui, par nature, met en mouvement autre chose ou est mû par autre chose » (1048a25) mais aussi par rapport à l'acte. La définition de la puissance par le prisme de l'acte est le « en-puissance ». Si l'acte est « ce qui, par une pensée, vient à être en état accompli à partir d'un être en puissance, c'est lorsqu'il vient à être si on le veut et s'il n'y a aucun empêchement extérieur » (1049a5), on en déduit que l'en-puissance est ce qui ne passe pas à l'acte, soit parce qu'on ne le veut pas, soit parce qu'il y a un empêchement extérieur, par exemple dans la matière. Des thèmes comme la boue, la fusion ou l'épaisseur du temps, traduisent la prégnance de la matière qui entrave alors le passage de la puissance à l'acte. Le matérialisme simonien est donc ce qui ouvre l'espace de la puissance. Cet en-puissance rapproche une nouvelle fois le *corpus* de la phénoménologie puisqu'il explore les conditions de l'apparaître du monde, c'est-à-dire son événementialité.

Cette mise en mouvement du phénomène passe notamment par l'imagination, comme dans *La Route des Flandres*, p.82, où Georges met en image le récit de Sabine (à propos de l'adultère de la femme de l'ancêtre avec le valet de chambre), en le comparant à une gravure. La description est particulièrement détaillée, en particulier avec « l'épaule droite en avant, contre le panneau de la porte, la jambe droite repliée et levée, la dernière poussée, le dernier élan étant donné par la jambe gauche ». Le mouvement du valet qui enfonce la porte est décomposé avec les différentes parties du corps impliquées : « l'épaule droite », « la jambe droite », « la jambe gauche ». La parataxe et l'absence de verbes conjugués, au profit de participes passés, qui traduisent un état et non une action, figent l'acte dans un en-puissance. Mais en réalité cette description qui court de la page 81 à 82, est un déploiement imaginatif à deux niveaux, d'une part Georges n'a pas perçu la scène et d'autre part il la décrit sur la base d'une gravure qui n'existe pas. L'absence d'objet réel n'importe pas puisque seul compte l'intentionnalité qui le saisit. L'imagination est un acte qui constitue un objet en en déployant

53 Il peut sembler curieux qu'on ait recours ici à Aristote, alors que le but initial est de rapprocher Claude Simon de la tradition phénoménologique. Toutefois, à la suite notamment de certaines analyses de Heidegger, on peut lire les textes aristotéliens comme des tentatives de penser l'être et ses conditions d'apparaître (notamment avec la table des dix catégories), c'est-à-dire au fond le phénomène. La formule « *to ti esti* » de *Métaphysique* renvoie par exemple à l'être qui est ici maintenant, c'est-à-dire non à une abstraction mais à une singularité du phénomène.

54 Aristote, *Métaphysique*, traduction Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008.

les possibles c'est-à-dire en développant leur en-puissance. La décomposition du phénomène est la marque du régime de la puissance.

On peut identifier un même découpage de l'acte, mais de plus grande ampleur (puisqu'il s'agit d'un événement historique), dans *Les Géorgiques*, p.94-95 :

L'affaire (c'est-à-dire cette désagrégation ou si l'on préfère désintégration complète d'une troupe [...] l'affaire donc (ou le phénomène) pouvant être décomposée en trois phases, soit : les prémisses de la désagrégation, la menace de désagrégation (les premiers craquements), enfin la désagrégation elle-même

Les épanorthoses avec « cette désagrégation ou si l'on préfère désintégration » et « l'affaire donc (ou le phénomène) » peut s'apparenter à la « puissance des contradictoires » analysée par Aristote (1050b5), à savoir qu'une chose en puissance peut être ou ne pas être (dans l'absolu, c'est-à-dire ne pas exister, ou ne pas être cela, à savoir ne pas avoir tel ou tel caractère particulier). L'écriture ne gomme pas les hésitations ontologiques propres à la puissance. La désagrégation du corps de l'armée dans la nuit est décrite comme le ferait un historien (ou plutôt un biologiste dont l'objet de dissection ne serait pas un vivant mais un fait social) avec l'emploi de termes techniques comme le participe « décomposée », les noms « phase » et « prémisses » et l'utilisation de deux points, précédé de « soit », comme c'est l'usage dans une démonstration mathématique. Cette menace de dissolution rappelle le caractère fragile de la puissance, comme évoqué par Aristote : « Or ce qui peut ne pas être est corruptible, soit simplement, soit en cela même qu'il est dit pouvoir ne pas être, que ce soit selon le lieu, la quantité ou la qualité ; simplement, c'est selon la substance. » (1050b10-15). Ainsi décrire la chose dans son événementialité, c'est aussi aborder son éventuelle dissolution.⁵⁵ Qu'une telle analyse soit dans *Les Géorgiques* se justifie par la position de surplomb du narrateur : ici ce n'est pas par l'imagination que la décomposition s'opère mais par la remémoration et la pensée. Ces trois actes intentionnels ont une telle intensité qu'ils dépassent la surface des choses pour en dire leur en-puissance c'est-à-dire leur contradiction inhérente. Mais le retour fréquent, lors des analyses, de l'intentionnalité, conduit à questionner plus avant le rôle de la conscience dans la constitution des phénomènes, notamment sur le plan temporel.

⁵⁵ Le mythe du désastre s'intègre donc dans cette pensée du régime de la puissance.

2 La phénoménologie de la mémoire dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*

Le *corpus* ne présente pas seulement une conscience face à un environnement, mais creuse cet environnement dans une durée qui constitue une histoire, qu'elle s'étende depuis 1939 pour *La Route des Flandres*, ou depuis l'Ancien Régime pour *Les Géorgiques*. Dès lors le phénomène est ce qui apparaît à un moment donné, et à quelqu'un. Cette conscience donne de l'épaisseur aux modalités d'apparition de la vie, notamment en déployant différentes manières temporelles de s'y rapporter, avec différentes couches de souvenirs. Il s'agit donc de dépasser l'opposition traditionnelle entre histoire et phénoménologie⁵⁶. Pour cela, on peut se référer en particulier à Ricœur, puisque d'une part l'histoire est la somme de vécus individuels, et que d'autre part le vécu lui même constitue une histoire. Cette jonction entre histoire et phénoménologie est ce que l'on peut nommer une phénoménologie de la mémoire, en ce que la mémoire est précisément le mode de rapport d'une conscience à l'histoire. On analysera d'abord les rapports temporels sous le prisme de l'identité narrative, puis de la refiguration et finalement du mémoriel.

2.1 L'identité narrative

A la fin de *Temps et récit III*⁵⁷, Ricœur définit le concept d'identité narrative comme le récit de l'histoire d'une vie. Or cela paraît être la matière première du *corpus*, du fait que les personnages s'inscrivent dans des événements historiques et s'en font témoins. Sous cet angle on abordera le rapport entre l'individuel et le collectif, puis la structure temporelle propre au soi qui fait de sa vie un récit, et finalement l'identité narrative des personnages.

2.1.1 Le rapport entre l'individuel et le collectif

Dans « Conclusions » de *Temps et récit III* (op.cit.), Ricœur analyse l'identité narrative comme le fruit de l'union entre l'histoire et la fiction (c'est-à-dire des deux fils conducteurs qui parcouraient son analyse). Si l'identité narrative est une « assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique » (p.442), alors la question de l'individuel et du collectif se pose. En effet, d'une part le personnage s'insère dans un discours collectif, du fait de son appartenance à un groupe (les soldats), d'autre part il semble traversé par une altérité plus fondamentale (parce qu'elle va au-delà de l'irruption du discours commun au sein d'une conscience). Cette interrelation rejoint l'orbe de la phénoménologie puisqu'elle prend en considération la présence de l'autre dans la constitution de la conscience percevante.

56 Cet accord entre phénoménologie et histoire est abordé notamment par Claude Romano, notamment dans *Au cœur de la raison, la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 2010, au chapitre XII « Essence et histoire ». D'une part, comme il le rappelle dans son introduction, la phénoménologie a une histoire en tant que champ disciplinaire, et d'autre part la méthode phénoménologique procède au moyen de questions transcendantales (qui s'interrogent sur les conditions de possibilité de l'expérience) et d'arguments transcendants. Or cette seconde étape implique une méditation historique sur ce qui a empêché de décrire les choses mêmes.

57 Paul Ricœur, *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1991

On peut partir du bouger énonciatif qui marque le *corpus*, qui montre que la question de la délimitation entre soi et autrui travaille le texte simonien. Dans *La Route des Flandres*, on observe une oscillation entre une narration en première personne (je) et en troisième personne (il). Dominique Viart dans *Une mémoire inquiète* (op.cit.), au sein du troisième chapitre « La modalité narrative et les figures du sujet » a analysé en profondeur ce phénomène, qu'il relie à une « expérience de la mort »⁵⁸. Ainsi, c'est parce que Georges est en contact avec la mort (celle du cheval, de de Reixach, des soldats), que la modalité narrative change (même si cela ne change pas la focalisation, qui reste interne : le personnage est toujours le narrateur). La disparition d'autrui renvoie à l'éventualité d'une disparition de soi qui amène à une variation de l'implication de soi au sein du texte (une narration en troisième personne provoque une plus grande distance qu'une narration en première personne).

Mais l'oscillation caractérise également *Les Géorgiques*, notamment au sein de la deuxième partie (c'est-à-dire la période 1939-1940), avec un passage d'un « ils » et d'un « on », c'est-à-dire une narration qui désigne un groupe, à un « il », justifié par : « il faut (puisqu'il n'y a plus d'unité constituée) passer du pluriel au particulier. Donc, soudain, sans qu'il comprenne comment » (p.97). Après un commentaire du supra-narrateur (c'est-à-dire celui qui fait des commentaires sur le récit narré), un « il » singulier surgit au sein du récit et devient sujet des phrases (sans être véritablement narrateur puisque le supra narrateur garde de l'emprise sur le récit, avec de réguliers commentaires). Ce commentaire explicite contraste avec le caractère implicite des oscillations de narration dans *La Route des Flandres* puisque Georges semble submergé par ce qu'il narre et ne peut donc penser lui-même son changement de positionnement dans l'implication des faits narrés, il ne fait que le subir, ce qui se retranscrit dans le texte. Ici, le narrateur omniscient a une parole performative, puisque le passage annoncé du collectif au singulier a lieu dès la phrase suivante. En outre, on remarque que le mouvement est inverse par rapport au premier roman : la menace de la mort (représentée ici par le froid et la dissolution de l'escadron dans la nuit) n'implique pas une distanciation du soi mais au contraire un surgissement du soi face à l'éclatement du collectif. Reste que cette oscillation du sujet peut être liée au *continuum* propre au vivant : le flou ontologique de la chose affecte celui qu'on pensait être le vivant par excellence, à savoir la conscience. L'oscillation au sein des vivants se rapporte à un vivant en particulier, ce qui en dit sa profondeur.

Toutefois, il arrive que le sujet singulier s'affirme au détriment d'autrui, en un mouvement expansif. Un tel phénomène est caractéristique de Georges dans *La Route des*

58 L'universitaire produit en particulier p.93 un tableau qui regroupe tous les changements au sein du système narratif, en relevant les thèmes qui sont associés à ces passages.

Flandres, notamment p.146 :

je pouvais les voir au fur et à mesure qu'ils tournaient à droite s'engageaient dans le chemin creux lui en tête de la colonne [...] puis le premier peloton tout entier [...] je pouvais facilement le reconnaître tout là-bas en tête [...] la moitié à peu près de l'escadron se trouvant engagée lorsqu'ils refluent vers le carrefour

Ici, le pronom « les » désigne de Reixach et le peloton lors d'un concours hippique. Mais le fait que Georges puisse les « voir » relève d'une extrapolation puisque d'une part cette scène est un souvenir, et d'autre part il n'y a pas assisté. A partir du récit d'Iglésia, le personnage s'implique, au point de faire du vécu d'autrui son propre vécu, par le biais de l'imagination. Cette capacité à imaginer, c'est-à-dire à susciter des images, atteint son acmé avec le déictique « là-bas » et le verbe « reconnaître » qui implique une comparaison entre une image antérieure et une image actuelle, alors même que cette image actuelle n'existe pas vraiment (au sens où elle est le fruit de l'imagination, mais elle existe au sens où elle suscite des images et que Georges y croit). Cette expansion du soi est d'autant plus singulière qu'elle a lieu dans un passage d'une narration en première personne, à une narration en troisième personne, alors même que dans le second cas Georges est réellement sujet de la scène. En effet l'évocation du peloton lors de la course hippique glisse vers le souvenir de la désagrégation de l'escadron. Un tel glissement est motivé par des caractéristiques communes⁵⁹ : le mouvement des chevaux, avec notamment l'emploi du même verbe s'engager (avec l'imparfait « s'engageaient » puis le participe « se trouvant engagée »), et la présence de de Reixach. On assiste donc à un positionnement paradoxal du soi : une extension dans une scène vécue par autrui, et une distanciation (avec le passage à une narration en troisième personne) dans une scène vécue par le soi. Une telle confusion entre ce qui relève de soi et ce qui relève d'autrui, est une des caractéristiques de la modalité de conscience de Georges.

Dans *Les Géorgiques*, les variations entre singulier et collectif s'effectuent à un niveau plus global, puisqu'il n'y a pas qu'un seul narrateur. On voit alors se déployer des consciences singulières, et non une seule conscience comme dans *La Route des Flandres*, ce qui a des répercussions sur le style, notamment p.43 :

Il vérifie ses bombes et son pistolet. Il pense qu'il sera tué. *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 dont les extrémités et le sommet de l'angle sont alourdies par de petites boules, comme des nodosités, comme si le signe avait été tracé à l'encre sur un buvard, la plume hésitante marquant un temps d'arrêt aux changements de direction, le buvard absorbant l'encre en taches rondes.*

Dans cet extrait, trois époques se succèdent. D'abord 1936-1937 avec O. et la guerre d'Espagne.

59 Ce qui justifie a posteriori l'implication de Georges dans la scène du peloton : il y est, puisqu'il a vécu une course de cheval semblable, mais dans le contexte de la guerre.

Les constructions des phrases sont simples (sujet-verbe-complément), sans adjectifs. Les phrases sont courtes. On songe à un compte-rendu. La deuxième époque avec la troisième phrase se rapporte à l'époque de L.S.M. On remarque à nouveau une absence d'adjectifs mais les phrases sont un peu plus longues et sont précises quant au cadre spatio-temporel. On songe à un récit historique. La quatrième phrase citée se réfère à la vieillesse de l'écrivain, qui lit les carnets de son ancêtre L.S.M., et contraste par sa longueur. On relève de nombreux adjectifs, un adverbe, deux comparaisons et des participes présents («marquant », « absorbant »), qui contribuent à l'aspect sensoriel de la phrase. Cette dernière décrit un phénomène de vision, vu dans sa temporalité avec le terme « d'empreinte », c'est-à-dire d'objet perçu et qui dure. Le regard de l'écrivain dresse une analogie entre les « branches entrecroisées du platane » et la « forme d'un 7 », dont le lecteur comprend après-coup qu'il s'agit du 7 lu sur la page des carnets et sur la page du livre *Les Géorgiques* (celui de « juin 1789 » ou de « 7e régiment »). La phrase même a une structure circulaire, comme l'objet qu'elle décrit (avec notamment « de petites boules » et « taches rondes »), en particulier à la fin avec une structure en chiasme avec « l'encre » qui de thème devient rhème, tandis que le « buvard » passe de la position de rhème à la position de thème. Par l'imagination, propre d'ailleurs à son métier, l'écrivain, qui est narrateur dans sa partie, reconstitue l'acte d'écrire de son ancêtre, qu'on devine sous le groupe nominal « la plume hésitante ». On remarque donc une plus grande amplitude de tonalités dans *Les Géorgiques*, du fait de la diversité des actes d'intentionnalité⁶⁰ des trois consciences à travers le temps. L'altérité est donc aussi en chaque sujet, qui se rapporte aux phénomènes selon des modalités diverses.

2.12 La structure temporelle de l'ipséité

Mais à reconsidérer ces cas de figure, le problème de soi et de l'autre cesse de l'être puisqu'il se résout dans la fiction au niveau temporel avec le concept de l'identité narrative. En effet avec l'identité narrative le soi passe de l'*idem* à l'*ipse* c'est-à-dire que par sa mise en récit il est à la fois même et autre. L'activité mimétique du récit construit un « tiers temps » qui résout l'aporétique du temps phénoménologique et du temps cosmologique, c'est-à-dire du singulier et du collectif. Cette mise en récit est une reconfiguration constante, qui est alors un processus temporel.

Un tel processus est particulièrement visible lors d'un *incipit*, qui est à la fois naissance du texte et du personnage. Ainsi *Les Géorgiques* commence, p.11, par : « La scène est la suivante : dans une pièce de vastes dimensions un personnage est assis devant un bureau [...]
les mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre ?) sur laquelle les yeux sont

60 Ainsi il arrive que des passages avec pour personnages L.S.M. ou O. ne soient pas factuels mais déploient eux-aussi une sensorialité : ce qui diffère par rapport à l'écrivain-personnage, ce n'est pas les modalités de se rapporter aux phénomènes (imagination, sensation etc.) mais leur ratio.

fixés. » Le point de vue de la narration est externe, avec une profusion de détails (notamment sur la place du personnage dans l'espace) et un ton didactique avec en particulier l'énoncé performatif « la scène est la suivante » et l'utilisation des deux points. Mais la distance est déjà démentie par certains indices, comme la formulation d'une hypothèse entre parenthèse avec « une lettre ? ». Le seuil du livre est aussi le seuil de la conscience, la distance initiale du narrateur, qui énumère des faits détaillées (ce que met en valeur la parataxe) laisse progressivement sa place à une conscience percevante. Dès lors les modalisateurs se multiplient avec : « sans doute », « on peut suivre », « on voit », « fait songer », « on peut suivre » (p.12) etc. Cela s'accompagne de nombreuses comparaisons, qui montre un déploiement croissant de l'imagination, c'est-à-dire de la capacité de produire des images d'une conscience donnée (celle du narrateur). A cette expérience de la naissance du texte et de la conscience, s'ajoute la précision de l'objet décrit, puisque ce qui semblait être une scène est en réalité la description d'une gravure, comme le confirme le complément d'agent « par la facture du dessin exécuté sur une feuille de papier » (ibid.). Cette cataphore permet de mettre en mouvement la description, en brouillant les frontières entre le réel (au sein de la fiction) et le représentatif (la peinture). Cette mise en mouvement⁶¹ renforce donc l'ipséité puisqu'elle fait d'une gravure, c'est-à-dire d'une œuvre collective, une expérience qui se déploie dans le temps pour la conscience qui la décrit et pour celle qui la lit.

Dans cette perspective, le texte a sa logique propre, distincte de celle du peintre, comme on le constate p.14 :

Il semble que l'artiste, suivant une sélection personnelle des valeurs, ait cherché, dans la scène proposée, à nettement différencier les divers éléments selon leur importance croissante dans son esprit [...] soit, premièrement : les objets inanimés [...] ; deuxièmement : la chair, les corps aux muscles, aux veines et aux accidents soigneusement dessinés et ombrés, tout entiers semblables à des marbres grisâtres ; troisièmement enfin : les deux têtes des deux personnages

Le peintre prête une « importance croissante » aux éléments de sa gravure, mais le texte, par l'énumération, inverse la hiérarchie puisqu'il accorde d'abord de l'importance aux « objets inanimés », avec l'ouverture d'une parenthèse descriptive longue de dix lignes, puis aux « corps », avec l'accumulation d'éléments descriptifs, et finalement aux « deux têtes ». L'élément le plus important aux yeux du peintre est retardé considérablement par la longueur de la phrase, qui semble mettre en avant d'autres éléments. L'adverbe « enfin » souligne avec humour cette distance entre ce qui était annoncé et le moment où il est effectivement énoncé. Cet écart recoupe celui qui a lieu entre le temps cosmologique et le temps phénoménologique, qui conduit à la logique propre à la conscience descriptive qui se positionne par rapport à une œuvre (la gravure) et qui en fait son miel (l'écriture). On rejoint le concept d'ipséité que

61 Elle rejoint à la fois l'image matricielle de la stase et de son animation par l'écriture, appliquée ici au champ d'une gravure, et le concept plus large de l'en-puissance.

Ricœur définit comme « celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il s'est appliquées à lui-même » (p.443, op.cit.).

Les débuts de parties présentent également des seuils, qui sont significatifs d'un point de vue temporel. Dans *La Route des Flandres*, le début de la troisième partie, p.241, peut être ainsi être lu comme un sous-*incipit*. La narration est à la première personne du singulier, contrairement à la fin de la deuxième partie, c'est-à-dire que la conscience de Georges semble à ce moment stabilisée dans une identité. Le récit se limite alors au vécu du personnage, notamment avec :

puis il n'y eut plus rien, c'est-à-dire ne me souvenant de rien, je pense que j'avais dû m'endormir là d'un bloc peut-être avant même d'avoir fini de parler, peut-être n'étais-je même pas arrivé jusqu'à éperons l'avais-je simplement pensé le néant le noir sommeil me tombant dessus

L'ellipse est soulignée par un commentaire de Georges mais *a posteriori* (un *a posteriori* dans le présent de l'*a posteriori* du souvenir) puisque la conscience ne peut jamais saisir sans médiation son absence au monde. De ce fait, le personnage émet des hypothèses avec la répétition de l'adverbe « peut-être », comme s'il ne pouvait circonscrire vraiment ce moment de basculement entre cette présence et son absence au monde, du fait de l'endormissement. Georges participe alors à l'oscillation entre l'agir et le pâtir puisque le « rien » est d'abord ce qu'il y a dans le monde (le « il » impersonnel) avant d'être relié au soi (avec le pronom « me » de « ne me souvenant de rien »), et que c'est finalement ce rien qui devient le thème (avec la parataxe « le néant le noir sommeil»), tandis que le soi devient rhème (avec le pronom « me » de « me tombant »). L'ipséité c'est donc aussi tenter de saisir le soi dans un récit toujours *a posteriori*, du fait qu'il y a un décalage temporel entre le vécu et le dire.

La prise en compte du temps dans le récit d'une vie semble avoir plus d'amplitude dans *Les Géorgiques*, puisque même si Georges dans *La Route des Flandres* est en réalité dans une position de remémoration, il ne se pense jamais dans son présent (où il est probablement âgé ?). Cela contraste avec des figures comme L.S.M. ou l'écrivain, que le lecteur suit durant de longues périodes de leur vie, jusqu'à la vieillesse. Mais quelles sont les conséquences sur le récit du vécu des personnages, lorsqu'ils atteignent un âge avancé ? On peut par exemple citer un passage p.28-29 :

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. Elles se dirigent en oblique à partir du tranchant de la paume vers l'index, ondulant, se resserrant ou s'écartant, s'engouffrant entre les bases des doigts comme l'eau d'un courant. Il voit confusément des formes noires.

Cet extrait pourrait concerner tout aussi bien L.S.M. que l'écrivain, puisque tous deux sont lecteurs des cahiers du premier, et cela dans leur vieillesse. Mais peut-être que la mention des « formes noires » incite à penser qu'il s'agit plutôt de l'ancêtre, qui perd la vue à la fin de

sa vie. Claude Simon joue de la confusion entre les deux personnages, comme si la prise en compte du temps long au sein du vécu tendait à dissoudre le soi dans la figure de l'autre. Reste que l'on remarque une grande précision quant à la perception, engendrée par le verbe « regarde[r] » qui dénote d'un effort du personnage vers l'objet de son regard, à savoir sa main. Le « soleil » devient alors le sujet (avec « fait ressortir ») puis les rides le sont à leur tour, d'abord sujets de participes présents (« se chevauchant, s'entrecroisant » puis « se resserrant ou s'écartant, s'engouffrant ») ou passés (« orientées »), mais aussi d'un verbe conjugué à forme pronominale (« se dirigent ») qui tend à les assimiler à des êtres vivants. D'ailleurs, la comparaison géographique (« des plissements de terrain ») devient une comparaison aquatique (« comme l'eau d'un courant »), c'est-à-dire que les rides sont analogues à une force douée de mouvement et qui donne la vie. L'érection des rides en thème, montre que suite à son regard scrutateur, le personnage disparaît dans ce qui est perçu. La multiplication des participes présents (six en deux phrases) témoigne de cette attention au sensible, puisque leur aspect de durée et d'immobilisation est le signe d'un regard phénoménologique. Ainsi il semble que dans *Les Géorgiques*, de nombreux passages qui approfondissent le rapport au sensible sont à rattacher à des moments où les personnages sont âgés. Plus l'amplitude de l'ipséité est grande, plus elle est ouverture phénoménologique.

2.13 L'identité narrative des personnages

Le concept d'identité narrative déplace l'oscillation entre l'agir et le pâtir, rencontrée fréquemment dans le *corpus*, au sein de la problématique du soi. Dans cette perspective, Ricœur analyse que « Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie » (p.443, op.cit.). La locution adverbiale « à la fois » montre une co-existence des deux dimensions : le soi a ce double positionnement face à lui-même, au sens où il est lui-même en se faisant maître du récit de sa vie, et en même temps autre au sens où il est lecteur de ce récit perpétuellement en mouvement. Mais cette locution traduit aussi une simultanéité, c'est-à-dire que le soi est en même temps scripteur et lecteur, dans une imbrication des postures. On dépasserait par là l'écart entre sentant et senti constaté par Merleau-Ponty, puisqu'il y aurait, par la prise en compte de la temporalité, la possibilité d'une résorption de cet écart, c'est-à-dire d'une réelle sortie du cadre traditionnel sujet-objet.

On peut méditer la signification d'un tel déplacement, en la figure de L.S.M. dans *Les Géorgiques*, notamment p.378 :

Puis soudain comme sourd tout à coup [...] c'est-à-dire, pour la première fois depuis vingt-deux ans, entendant (pouvant, ayant la permission d'entendre) le silence ou plutôt ces menues manifestations du silence que sont les froissements des herbes, des feuilles, les invisibles cheminements d'insectes, cette confuse rumeur faite d'infimes bruissements, d'infimes palpitations : depuis des années il n'avait pas entendu (pas entendu qu'il entendait) chanter un oiseau, senti (ne s'était pas permis de sentir) le froid, le chaud : le vieux corps usé percevant maintenant la tiédeur du soleil d'hiver

Dans ce passage, L.S.M., qui n'a plus qu'une année à vivre, s'est retiré dans son château et relit les carnets sur sa vie. Il est donc explicitement lecteur, au sens ricœurrien. Sa conversion à un regard phénoménologique (ou plutôt sa compréhension de la phénoménologie de son regard déjà constitué) c'est-à-dire attentif à sa perception, se déroule dans un contexte précis : le personnage est assis sur une chaise, dehors, devant son domaine qui a été un souci constant de sa vie, il est donc ancré dans un lieu. On peut avancer que c'est parce que le soi est dans un ici, qu'un maintenant peut se manifester, que ce soit sur le plan de l'identité, ou de l'apparaître du sensible. Le texte déploie les implications d'une telle bivalence du soi comme scripteur-lecteur, au niveau du rapport au sensible. L'ouverture au sensible, est dramatisée avec une cataphore (le participe présent « entendant » est introduit au bout de quatre lignes, et le rhème « silence » est constamment redéfini par la suite), des expressions qui singularisent ce moment avec les adverbes « puis soudain » et « tout à coup », et les compléments circonstanciels « pour la première fois depuis vingt-deux ans » et « depuis des années ». Le personnage redécouvre le sensible, ce qui est souligné par les temps des verbes puisqu'aux plus-que-parfait (« n'avait pas entendu », « senti », « ne s'était pas permis ») se substituent des participes présents (« entendant », « pouvant », « ayant », « percevant ») et un imparfait (« entendait »). Cette transformation, mise en valeur par des épanorthoses entre parenthèses, montre que l'attention portée au sensible se caractérise par une prise en compte de la durée, or l'imparfait et le participe présent ont cette valeur aspectuelle. De même, l'épanorthose « le silence ou plutôt ces menues manifestations du silence » indique que le sensible est à présent saisi dans une phénoménalité, c'est-à-dire un déploiement temporel de son apparaître, comme en témoigne l'emploi du nom « manifestations », dont la terminaison dit bien son caractère processuel. S'ouvrir au sensible, c'est-à-dire saisir les phénomènes dans leur événementialité, consiste aussi à en déployer le caractère paradoxal. Ici, il s'agit d'une aporie qui porte d'abord sur le personnage qui est « comme sourd » alors même qu'il perçoit justement pour la première fois. Le paradoxe propre à la perception de L.S.M. se justifie par le rhème de la perception, à savoir le « silence », qui est précisément une absence de perception. En fait, la sensibilité devient si sensible au sensible, que le caractère de ce qui est traditionnellement vu comme insensible devient sensible. Dès lors, ce qui est perçu se déploie dans sa variété et

multiplicités avec des pluriels et des accumulations (« les froissements des herbes [...] palpitations »). Ainsi, le participe présent « percevant », dont le caractère décisif est renforcé par l'adverbe « maintenant », introduit une énumération de ce qui est perçu, qui court de « la tiédeur du soleil » aux « *lointains tintements de cloches* »⁶² (p.379), soit une longueur de trente-et-une lignes.

L'analyse de ce passage confirme l'intuition précédente : le déploiement de l'identité narrative, c'est-à-dire l'aspect duratif du récit sur sa propre vie, permet une ouverture sur l'aspect duratif du sensible, c'est-à-dire son événementialité. On constate un même lien au sein de *La Route des Flandres*, même s'il y est plus ponctuel, et qu'il est seulement relayé par le point de vue interne de Georges. Ainsi on peut lire, à la dernière page du roman, p.296 : « Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je, n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts ». Suite à la remémoration de la menace d'un fusil pointant le soldat, Georges s'interroge sur ses modalités d'appréhension du monde : soit de la vision, de l'imagination ou du rêve, ce qui recoupe en partie les différents types de vécu husserlien. Cette hésitation est mise en valeur par l'absence de ponctuation, qui tend à rendre égale tous les membres de la phrase (donc de l'hésitation), par l'épanorthose, avec notamment la répétition de la conjonction de coordination « ou », et l'emploi des adverbes « vraiment » et « simplement », qui met en doute le positionnement du soi face au perçu. Ce n'est pas un hasard si cette prise de distance de Georges a lieu lors de la dernière page du roman : c'est parce que son identité narrative s'est déployée tout le long du texte, que l'attention n'est plus seulement attentive au surgissement du sensible, mais aussi aux modalités d'apparition devant le soi. Lors de la dernière page du roman, le temps du personnage, du monde (au sens de l'ensemble des phénomènes) et du texte se rejoignent. La dissolution du monde dans la dernière phrase, finit sur le groupe nominal « le destructeur travail du temps. », c'est-à-dire une compréhension de la cause de cette destruction. Mais à partir du moment où la cause est énoncée si frontalement, c'est-à-dire révélée au soi de Georges après une longue remémoration du récit de sa vie, le texte ne peut plus continuer. Le temps du soi, du monde et du texte se confondent bel et bien, puisque la destruction du monde implique le silence de Georges et donc la fin du roman.

Mais si l'identité narrative résout la question de l'altérité au sein de l'ipséité, elle n'en enlève pas la dimension de flou, puisque le caractère biface du soi (en tant que scripteur-lecteur) se reflète dans le rapport à la parole. On a pu le constater avec Georges, qui a

62 On peut se demander quelle fonction a ici l'italique. En effet, il ne sert pas qu'à marquer un passé très lointain, puisqu'à certains passages la période de L.S.M. est en caractères romains. On peut penser que l'italique souligne ici le caractère décisif de ce passage dans la refiguration de la vie de L.S.M., et montre une attention croissante au sensible.

tendance à extrapoler son soi par imagination, mais il s'agit surtout d'une structure fondamentale au sein des *Géorgiques*, puisque c'est en partie le flou au sein de l'identité qui permet de lier les parties entre elles. Dans cette optique, on lit, p.169 : « (pensant : « Mais pas seulement cela : quelque chose d'autre encore, quelque chose de ». Le participe présent « pensant », qui apparaît une première fois p.168, a ici un statut particulier, puisqu'il introduit les pensées du visiteur⁶³, mais qui portent les marques stylistiques du supra narrateur du roman. En effet on a ici l'utilisation d'un déictique associé à des deux points, qui donne un caractère démonstratif à la pensée, mais aussi des répétitions et des épanorthoses, caractéristiques du mouvement d'approfondissement du narrateur. On comprend alors que le visiteur et le supra narrateur fusionnent ici, ce qui permet de relire la scène de la visite du château (qui commence p.151) comme une narration du visiteur. Ainsi aiguillé, on observe un même phénomène de récupération de la narration par le personnage même, p.158, qui suit une description de la vieille femme en brindille avec : « (le visiteur pensant : « C'est cela : allumettes ». L'altérité au sein de l'identité narrative permet ici une interaction entre la narration et le personnage (le visiteur), qui approuve la description précédente. Le visiteur est ici à la fois lecteur et scripteur, puisqu'il reprend à son compte la description en la poursuivant. Le déploiement de l'identité narrative permet donc d'envisager la parole comme un *continuum*, qui traverse le soi et l'autre. On peut alors penser cette observation à l'échelle plus globale du texte (et non plus seulement des personnages), avec en particulier le concept ricœurrien de « refiguration ».

63 Le visiteur est la même personne que l'écrivain âgé, mais simplement plus jeune (mais plus âgé que quand il est soldat lors de la Seconde Guerre Mondiale).

2.2 Les refigurations

Le mouvement propre de l'identité narrative est celui de la refiguration, en ce que le soi qui met en récit sa vie le fait par un constant retour aux événements qui la constitue, qui se modifient du fait de ce retour. On retrouve ici la figure du cercle, mais dans sa dimension temporelle et individuelle. On verra d'abord la refiguration propre à la parole, puis au rapport temporel des personnages, et finalement à l'échelle du texte, qui se refigure lui-même.

2.21 La répétition de la parole

La parole ne cesse de se refigurer dans le texte simonien, tant au niveau des narrateurs, que des personnages (qui sont parfois narrateurs). Dans le *corpus*, la parole est saisie dans son événementialité, c'est-à-dire que son caractère tâtonnant et répétitif n'est pas gommé au nom d'un discours dominant construit. Outre les protagonistes, les membres de la famille des protagonistes semblent sujets à ce caractère répétitif de la parole, avec d'une part le père de Georges dans *La Route des Flandres*, et d'autre part dans *Les Géorgiques* la grand-mère de l'écrivain-narrateur, et dans une moindre mesure Sabine, la mère, qui répète ce qu'elle a ouï-dire au sujet de L.S.M. La répétition va ici de pair avec une image de la famille qui est condamnée et moquée, en ce que la parole est répétition du discours d'autrui ou de son propre discours, au point de provoquer du non-sens. Mais la refiguration de la parole, parce qu'elle est une marque de l'identité narrative, a une signification plus profonde que le simple *laïus* familial.

La parole est un domaine conflictuel, puisque le soi y rencontre l'altérité. Ainsi, dans *Les Géorgiques*, la différence entre le visiteur et l'ancien possesseur du buste de l'ancêtre, se marque aussi sur le plan sonore, notamment p.241 :

le visiteur se rendant compte que la voix n'avait pas cessé, se demandant pendant combien de temps il était resté sans l'entendre, puis se rendant compte qu'il avait peut-être tout juste perdu une phrase, ou peut-être même pas ; un silence, le court espace de temps pendant lequel la fouine était restée à l'observer

La parole d'autrui constitue un arrière fond mais qui surgit à nouveau, lorsqu'elle paraît à une conscience, comme en témoigne la forme pronominale du participe présent « se rendant compte » (d'ailleurs répété une deuxième fois) qui a pour complément d'objet direct « la voix ». La réalisation se déroule en deux étapes, d'abord reconnaître qu'il y a un bruit, puis en déterminer la durée, comme on le remarque avec des adverbes de quantité (« combien », « tout juste »). Les participes présents indiquent que cette interrogation se déploie dans le temps, ce qui contraste avec le caractère figé du plus que parfait qui porte sur l'autre⁶⁴ (« n'avait pas cessé », « était restée ») ou sur l'attitude précédente du visiteur (« il était resté »,

64 Celui-ci est désigné comme « la fouine », nom très dépréciatif. Une nouvelle fois la logorrhée est associée à une image négative de celui qui l'émet.

« avait perdu »). L'extrait est précédé d'un autre fragment, ce qui veut dire que le texte reprend au moment où la conscience du personnage se concentre à nouveau sur un objet de perception précis. L'ellipse fait signe que la réalité première réside dans la perception et non dans la parole, qui consiste un arrière-fond, que ce soit sous forme de dialogue interrompu (comme dans l'incipit de *La Route des Flandres*) ou de monologue. Mais cela n'empêche pas la parole d'avoir une consistance, mais seulement lorsqu'elle est en perçue : la matérialité n'est pas donnée mais construite par la conscience. On note par exemple une matérialité du silence qui jalonne *Les Géorgiques*, puisqu'il est vu comme une substance. Ici on peut lire « un silence, le court espace de temps », où le deuxième membre de la parataxe a valeur de définition du premier terme. A la lumière du motif du silence, le groupe nominal « espace de temps » témoigne de sa spatialité : comme le temps est épais, le silence l'est aussi, et prend donc de la place, en un sens géographique. L'idée même de motif fait signe vers une refiguration, cette fois-ci propre au texte, mais qui se voit relayée par la parole des personnages (ici le visiteur-narrateur).

Reste que la refiguration de la parole ne s'effectue pas seulement au sein d'un seul discours, mais aussi entre les périodes et les personnes. Dans *La Route des Flandres*, Georges est témoin d'une parole qui se refigure, p.218 :

et à un moment il l'entendit rire, disant : « Mais je crois que nous sommes vaguement parents, quelque chose comme cousin par alliance, non ?... », l'entendant prononcer six ans après et presque mot pour mot les paroles qu'il (de Reixach) avait lui-même dites dans un petit matin glacé d'hiver.

Suite à la parole prononcée, le passé simple (« l'entendit ») se transforme en participe présent (« l'entendant »), c'est-à-dire que la conscience de Georges se met en mouvement du fait de la répétition. L'écho entre les paroles de Corinne et celles de de Reixach, dépasse les limites du temps (« six ans après »), de l'espace⁶⁵ et de l'identité. La refiguration est donc un lien entre les époques, dans *La Route des Flandres*, du fait de la quête de Georges, et dans *Les Géorgiques*, du fait du collage des différents fragments par Claude Simon, parfois relayés par les narrateurs. Lorsqu'elle n'est pas moquée, le statut répétitif de la parole a une dimension profondément interrogative, comme en témoigne le retour de questions avec « comment savoir » dans *La Route des Flandres* (p.201, 285, 286, 287 et 289), et dans *Les Géorgiques* avec « comment dire » et « et où irez-vous » (avec une première occurrence dans une lettre de L.S.M. p.39 et une reprise dans la période 1939-1940). On peut avancer l'hypothèse que la refiguration est une des origines du *continuum* de la vie : c'est parce que la conscience revient

65 On voit d'ailleurs que la parole est toujours située, puisque Georges rappelle le cadre de la conversation passée : « un petit matin glacé d'hiver », et pas seulement le cadre, mais aussi ses conditions de réalisation (les conditions météorologiques). L'extrait se poursuit en outre sur ce que Georges pouvait percevoir durant la conversation avec de Reixach.

sans cesse sur les mêmes motifs que les choses se lient entre elles. Ainsi le caractère du même n'est pas donné mais construit.

2.22 Le ressassement des personnages

Mais plus qu'un élément langagier, la refiguration est peut-être une structure fondamentale de la conscience. Dans cette optique, on remarque une logique obsessionnelle de certains personnages du *corpus*, qui n'est pas un simple trait psychologique mais a une dimension ontologique.

Dans *La Route des Flandres*, Georges semble obéir à une telle logique, notamment p.91 avec :

Puis Georges ne l'écouter plus, ne l'entendant plus, enfermé de nouveau dans l'étouffante obscurité avec sur la poitrine cette chose, ce poids qui n'était pas de la tiède chair de femme mais simplement de l'air comme si l'air gisait là aussi sans vie avec cette pesanteur décuplée, centuplée, des cadavres

Lors d'une scène d'amour avec Corinne, le protagoniste se retire de son vécu, comme l'indique l'alexandrin blanc « Puis Georges ne l'écouter plus, ne l'entendant plus », où la structure binaire, avec la répétition de la négation (« ne [...] plus ») et d'un participe présent, montre l'aspect lancinant de cette absence. Le perçu se donne alors sous forme négative, amorcée avec le nom de « chose » (dont on a vu l'importance dans le *continuum* de la vie). La « tiède chair de femme », c'est-à-dire le corps de Corinne, qui est censée faire appel au sens (notamment le toucher avec l'adjectif « tiède ») est en fait désubstantialisée, d'une part avec l'article partitif « de la » et d'autre part avec le complément du nom « de femme » qui généralise la présence d'un corps pourtant particulier (celui de Corinne). Dès lors, le nom de « chair » perd de sa sensorialité, comme c'est le cas aussi dans l'expression canonique « chair à canon ». Le noir (« l'étouffante obscurité ») et le poids du corps (« ce poids ») amorcent un glissement rhématique, puisqu'au corps (à savoir la sensation présente ou plutôt la présence du souvenir le plus récent) est substitué « l'air ». La scène érotique acquiert un caractère morbide, qui culmine avec la mention des « cadavres ». En fait, le manque d'air du baiser, et l'obscurité de la nuit, rappellent à Georges un souvenir plus antérieur : lorsqu'il est enfermé dans le noir dans un convoi de prisonnier, avec des corps au-dessus de lui. Le terme de « cadavres » initie alors la remémoration de ce souvenir, développé dans la suite du texte. Le personnage refigure ses souvenirs à la lumière du traumatisme de guerre : tout rappelle la violence et la mort.⁶⁶

Mais le ressassement atteint son acmé lorsqu'il conduit à confondre les identités. Ainsi lors de son dialogue avec Blum (ou du moins avec quelqu'un d'autre), Georges confond un général français qui s'est suicidé, avec son propre ancêtre (celui du tableau), puisque parlant

66 Dominique Viart a bien vu ce caractère obsessionnel de Georges pour la mort (op.cit.). On se contente ici de l'associer au concept de refiguration, qui permet d'éclairer le positionnement temporel du personnage.

du général il dit, p.201 : « disposant soigneusement sur une chaise [...] la redingote, la culotte, posant les bottes devant, couronnant le tout par ce chapeau, cette extravagante coiffure semblable à un bouquet de feu d'artifice ». Le premier participe présent désigne encore le général, mais les compléments du participe « disposant » s'éloignent progressivement de la figure de 1939-1940 pour rejoindre celle de l'ancêtre. En effet, « la redingote », « la culotte » et « les bottes » peuvent être associés aux deux figures de militaires, mais « ce chapeau, cette extravagante coiffure semblable à un bouquet de feu d'artifice » sont des périphrases désignant une perruque, qui ne peut que se rapporter à la figure de l'ancêtre. Ce glissement d'une figure à l'autre est dramatisée par le participe présent « couronnant ». On note que l'ancêtre, pourtant plus reculé dans le temps, a des habits associés à des déictiques (« ce » puis « cette »), contrairement au général. Peut-être parce que Georges se remémore une perception, à savoir l'observation de la gravure de son ancêtre. Toujours est-il que la refiguration, ici la remémoration du récit familial, est telle qu'elle transforme la perception et tend à confondre les différentes strates de souvenir. Or, la modification constante des couches de récit est le propre du mouvement de refiguration dans l'identité narrative.

Toutefois on pourrait rétorquer que cet aspect est en fait un trait psychologique du personnage de *La Route des Flandres*, et non une structure fondamentale du récit. Néanmoins, il suffit de remarquer un même processus de refiguration dans l'autre roman du *corpus*. Dans *Les Géorgiques*, la logique obsessionnelle est en particulier caractéristique de L.S.M., avec notamment la répétition d'une même amorce : « il écrit » (p.57, 71, surtout p.74-75 avec six occurrences etc.). Cette formule signale un seuil (ce qui suit est la citation d'une lettre) et en même traduit déjà les ordres répétitifs et vains de L.S.M. dans ses lettres, qu'elles soient adressées à Batti ou à des militaires. Avec ce personnage, la refiguration acquiert une dimension comique, tout en perdant pas son fondement ontologique, puisqu'elle est un trait caractéristique de toute conscience. Mais si la refiguration est un mouvement si essentiel, il s'en suit nécessairement que cela a des implications au niveau du texte, qui se veut au plus proche de la manifestation de la vie.

2.23 Les motifs au sein du *corpus*

La refiguration est aussi un mouvement général au sein des œuvres du *corpus*, en ce que l'on peut identifier des motifs, au sein des deux romans ou entre eux. Outre les éléments déjà identifiés comme les images matricielles du filtre, du résidu, de la fusion et de la stase, on peut relever des motifs plus thématiques que poétiques : ce qui est refiguré n'est pas tant un même regard sur les choses, que les choses elles-mêmes, qui font retour.

Par exemple, dans *Les Géorgiques*, p.239, le cheval blessé rappelle au soldat de 1940, un autre cheval blessé, cette fois-ci à une corrida. On note alors des formes verbales avec le

préfixe « re » qui traduit un retour avec « lui rappelant un cheval blessé » et « il lui semble revoir ». Et le motif équestre de ce roman refigure lui-même le cheval mort de *La Route des Flandres*, qui apparaît à trois reprises (p.26, 99 et 290) à un autre soldat de 1940, à savoir Georges. La mort justifie le mélange des strates temporelles, et même les liens entre les romans de l'œuvre, qui font signe vers un même fond commun du sentir, ici son arrêt.

Encore dans *Les Géorgiques*, on remarque le motif des poux, qui fait lien entre les époques. Ainsi, le narrateur-écrivain lorsqu'il évoque sa jeunesse dit, dans un discours rapporté des adultes, p.208 : « que les gitans qui s'entassaient aux « populaires » grouillaient de poux ». L'allitération en [p], avec « populaires » et « poux », marque le mépris de classe de l'aristocratie perpignanaise. Du fait de la matérialité de la langue, ce son se repercute dans le corps du lecteur, avec l'éventuelle amorce d'un postillon, qui est une marque de mépris lorsqu'il est dirigé vers quelqu'un. Mais le narrateur se distingue de ce sentiment de classe puisque l'odeur et la saleté des gitans font l'objet d'une mythification laudative. Ces poux réapparaissent lors de la période 1939-1940, en particulier dans le camp de prisonniers, notamment p.210. Les poux s'inscrivent là aussi dans un mouvement de mythification, qui tend cette-fois-ci plus vers le désastre⁶⁷. Les poux sont d'abord désignés par périphrase avec « *cet invisible, immonde et vorace grouillement qui s'attaquait à eux tout vivants* ». Le rythme ternaire et l'antéposition des adjectifs montrent l'inexorabilité de leur présence. La mention des poux est plus explicite avec « *couverts de vermine* », puisque la vermine désigne un insecte parasite, c'est-à-dire une catégorie générale auxquels appartiennent les poux. La refiguration des poux, qui contribue à justifier le passage d'un souvenir à l'autre (de l'enfance à la guerre), est ici le propre d'une même conscience, puisque le narrateur, aujourd'hui âgé et écrivain (comme Claude Simon ?), a côtoyé les poux des gitans et les a subi sur sa peau de soldat. Mais les poux sont aussi mentionnés dans la période de la guerre d'Espagne, laquelle est vécue par un personnage différent (O.). La refiguration n'est donc pas le propre d'une seule conscience, mais de plusieurs. Par sa multipolarité, le mouvement de refiguration montre qu'il prend bel et bien part dans le *continuum* du vivant.

Mais il semble que certaines vies semblent susciter plus de refigurations que d'autres. Toujours dans *Les Géorgiques*, la vie de L.S.M. paraît être cyclique, que ce soit dans ses campagnes militaires ou dans les propos de ses lettres. A propos des itinéraires répétitifs, on relève par exemple la répétition de l'adjectif « mêmes », utilisé six fois en l'espace de neuf lignes, p.244. Ce caractère circulaire est souligné par les personnages-mêmes, comme par Batti p.412 :

67 On retrouve au sein d'un même motif, mais à deux périodes différentes, la polarité entre mythe de la naissance et mythe du désastre.

c'était comme si tout recommençait : les mêmes lieux, les mêmes jeux, les mêmes genoux écorchés, les mêmes écrevisses dans le ruisseau, les mêmes grillons, les mêmes oiseaux dénichés, les mêmes parfums glacés de lilas au printemps, les mêmes chants impérieux de rossignols se répercutant dans les nuits de mai, les mêmes vols d'étourneaux à l'automne, les mêmes...

Cet extrait s'inscrit dans un passage qui met en scène le point de vue Batti, qui médite les effets de la présence du fils de L.S.M. à ses côtés, auprès de qui elle prend le rôle de mère. L'amorce « c'était comme si » introduit un système hypothétique qui témoigne du caractère fondamentalement personnel de la refiguration, illustrée ici par la répétition de l'adjectif « mêmes » (dix occurrences) et l'emploi du verbe « recommençait ». L'imparfait indique le lien temporel de la refiguration qui mêle passé et présent, ou pour mieux dire, qui phénoménalise le passé (au sens de rendre présent), en dévoilant ses effets dans la durée. Le rhème du verbe « recommençait », à savoir « tout », est développé en une longue énumération, dont on observe la sensorialité, puisqu'elle convoque la vue, mais aussi le toucher (« écorchés »), l'odorat (« parfums glacés de lilas ») et l'ouïe (« chants impérieux de rossignols », qui est même mis en mouvement avec le participe présent «répercutant »). Malgré les pluriels, ces évocations ne sont pas abstraites, en ce qu'elles sont situées dans le temps (« au printemps », « nuits de mai » et « automne ») et dans l'espace (« lieux », « ruisseau »). Outre la sensation de déjà vu de Batti, la refiguration repose sur le cycle de la nature, avec les saisons et les animaux (« écrevisses », « grillons », « oiseaux », « rossignols », et « étourneaux »). La refiguration repose sur le *continuum* du vivant et sur un même fond commun du sentir.

On remarque cependant que la refiguration semble plus présente dans *Les Géorgiques* que dans *La Route des Flandres*. Il s'agit peut-être d'une des conséquences de la présence de plusieurs narrateurs, et notamment de personnages qui écrivent eux-mêmes, c'est-à-dire qui se narrent eux-même : L.S.M. dans ses carnets, le narrateur-écrivain, mais aussi O. qui retranscrit son expérience de la guerre d'Espagne en ce qu'il figure Orwell. Mais on pourrait rétorquer que Georges dans *La Route des Flandres* se fait lecteur lui aussi de sa vie, puisqu'il ne fait que revivre différentes strates de souvenirs. Certes, mais il n'y a pas dans ce roman de supra-narrateur qui permet d'agencer et de souligner une telle refiguration. Toujours est-il que la refiguration est un mouvement essentiel de la conscience qui se remémore, dont il est à présent possible d'étudier les rapports à l'histoire, qu'elle soit celle du texte, du monde ou du personnage.

2.3 Le mémoriel

Dans *L'écriture du labyrinthe*⁶⁸, Catherine Rannoux, définit le mémoriel comme le présent dans le passé. Elle déclare notamment dans sa conclusion que : « Le labyrinthe simonien déplie son parcours sinueux entre illusion et réel, passé et présent, mémoire collective et souvenir du sujet, textualité et *mimesis*. » (p.185, op.cit.). Le mémoriel est l'espace qui lie les différentes alternatives, c'est-à-dire ce qui fait lien entre l'histoire et la phénoménologie, par la mise en récit d'une conscience qui se remémore les événements passés. Dès lors on peut analyser en quoi le texte devient lui même sa propre histoire, puis les rapports entre mémoire et histoire, et finalement les figures circulaires au sein de l'identité, du fait du déploiement de la conscience dans une histoire.

2.31 Les *Géorgiques* comme refiguration de *La Route des Flandres*

La refiguration, en tant que mise en discours actuelle d'un fait passé, permet même d'avoir un regard global sur les textes, en ce que l'on peut interpréter l'œuvre de Claude Simon comme une refiguration du récit de la bataille de France. Dans cette optique on peut lire *Les Géorgiques* comme une refiguration de *La Route des Flandres*, c'est-à-dire une répétition avec variation d'un même récit sur les phénomènes.

Ainsi on voit une évocation de la fuite de Georges à travers champs, dans *Les Géorgiques*, p.52 :

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

Le « roman » du narrateur-écrivain, qui est en même temps un double de Simon, pourrait être *La Route des Flandres*, ce qui amenuise les frontières entre fiction et réel. La refiguration est à la fois celle du personnage (le narrateur-écrivain, qui « rapporte dans un roman ») et celle de Simon (le véritable écrivain). Les commentaires du personnage sur ses propos antérieurs, confirment le caractère phénoménologique du récit de *La Route des Flandres*, puisqu'il est question des « circonstances et [de] la façon dont les choses se sont déroulées entre-temps » c'est-à-dire des conditions d'effectuation des faits historiques. Mais ici, le narrateur a une posture d'analyse, avec d'une part une énumération amorcée par le participe présent (« en tenant compte ») quant aux altérations de la perception de son soi antérieur (qui est en même temps Georges le personnage), et d'autre part quant à son propre discours avec « on peut considérer ce récit comme une relation de faits aussi fidèle que possible : ». Le pronom

⁶⁸ *L'écriture du labyrinthe*, Catherine Rannoux, Paris, Paradigme, 1997

personnel « on » traduit la distance prise par le narrateur, probablement du fait d'une plus grande antériorité du souvenir. Le ton est didactique, avec des verbes de pensée comme «tenant compte » et « considérer », l'énumération, l'emploi à deux reprises de deux points et la périphrase « relation de faits », qui a valeur presque de définition, pour désigner la causalité. Néanmoins, refiguration n'est pas synonyme d'abstraction, et le mode sommaire du récit, avec notamment la longue énumération qui suit l'extrait et qui rapporte les événements de *La Route des Flandres*, est justifié par le contexte. On relève des répétitions, une accumulation de groupes nominaux avec une structure simple (un déterminant, un nom et un seul adjectif antéposé ou postposé), la paucité des verbes conjugués, qui correspondent au vécu de la guerre, où le soldat devient un automate qui subit les actions (d'où la présence de participes passés portant sur le monde extérieur: « parsemés », « ensanglanté », « étalé »). Si *Les Géorgiques* est en partie une refiguration de *La Route des Flandres*, celui-là n'est pas une défiguration de celui-ci, puisqu'il restitue l'expérience de distanciation qu'éprouve Georges à certains moments. En même temps le roman ajoute au premier roman l'inscription d'un temps plus long (celui de la distance du narrateur), qui permet de donner des clés de lecture sur le vécu du soldat, en donnant par exemple une liste des causes de l'altération de sa conscience.

Mais la refiguration du premier roman du *corpus* par le second ne semble pas circonscrite à une seule scène. En effet, si on compare les *incipit* des deux romans, il est possible de trouver certaines similitudes. Dans *La Route des Flandres*, il est dit que de Reixach « tenait une lettre à la main » (p.9), tandis que Georges se tient devant lui, dehors. Or la gravure décrite dans *Les Géorgiques* présente deux personnages, l'un plus jeune que l'autre, unis par un lien hiérarchique (on le voit avec « comme celui de quelqu'un qui congédie un inférieur », p.17), même si cette fois-ci ils sont à l'intérieur et en partie dévêtus. De surcroît, il est également question d'une lettre avec « tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre ?) sur laquelle les yeux sont fixés. » (p.11). Cet élément est important puisque le narrateur y revient à la fin de l'*incipit*. On peut avancer l'hypothèse que la lettre des *Géorgiques* refigure la lettre de la mère de Georges dans *La Route des Flandres*, et que la honte puis la colère du personnage est devenue une « expression légèrement narquoise » (p.17).

La lecture des *Géorgiques* comme une supra-œuvre, qui serait une refiguration de *La Route des Flandres*, dépasse la seule période de 1940. Ainsi, on peut comparer le passage de la fuite de Georges avec celui de la fuite de Jean-Marie (donc au XIXe siècle), d'une part p.153 : « il y avait des coucous dans la forêt d'autres oiseaux aussi dont je ne savais pas le nom mais surtout des coucous », et d'autre part p.427 : « l'oiseau dans les pins (un pic ? une huppe ? un coucou?) lançant toujours son cri à intervalles réguliers dans le silence ». Il est notable que dans une même situation de fuite, les deux personnages remarquent un même

élément, à savoir la présence d'un coucou (même s'ils sont plusieurs dans le cadre de *La Route des Flandres*), tout en étant interrogatif face à cette présence. L'interrogation de Georges porte sur la question du nom et sur la nature des autres oiseaux, et se traduit par une forme négative « je ne savais pas » et des répétitions (« coucous » avec trois occurrences puis « oiseaux » avec deux occurrences, dans la suite de l'extrait). L'interrogation de Jean-Marie porte sur la nature d'un seul oiseau, avec une parenthèse constituée de trois interrogatives qui présentent les diverses hypothèses, sous la forme d'un déterminant indéfini et d'un nom. En outre, les deux personnages, malgré la situation d'urgence, se focalisent sur un élément de la nature, pour Georges des grenouilles, et pour Jean-Marie des papillons qui s'accouplent. Dans cette perspective, on voit que la conscience perturbée d'un personnage de l'Ancien Régime dans un roman de 1981 refigure la conscience perturbée d'un personnage de la Seconde Guerre Mondiale d'un roman de 1960. La refiguration a donc lieu sur le plan narratif et textuel, au point que le roman antérieur du *corpus* devient lui-même un élément mémoriel, c'est-à-dire une histoire prête à être remodelée dans un présent.

2.32 La mémoire et l'histoire

Au-delà de la refiguration, le *corpus* montre l'histoire en train de se faire et de se lire, c'est-à-dire qu'il la phénoménalise en tant que mémoire. Ricœur pense un tel lien, notamment dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*⁶⁹, en particulier en définissant la mémoire comme le présent du passé (à la suite de la tradition augustinienne), dans la première partie, au troisième chapitre intitulé « Mémoire personnelle, mémoire collective ». Dans le même chapitre, à la troisième sous-section « Trois sujets d'attribution du souvenir : moi, les collectifs, les proches », Ricœur analyse la relation aux proches comme le pôle intermédiaire entre la mémoire vive individuelle et la mémoire publique des communautés, c'est-à-dire entre le soi et le on. Or, ce lien à la famille est crucial au sein du *corpus*, et permet donc de scruter les croisements entre présent et passé, c'est-à-dire la mise en mouvement de l'histoire par la mémoire, en tant que cette dernière est une faculté unificatrice. En effet, Georges est en quête de son ancêtre, qu'il projette en la figure de de Reixach, dont il est un lointain cousin, tandis que dans *Les Géorgiques*, c'est l'écrivain-narrateur qui est en quête de son ancêtre. Ce mouvement de quête rappelle l'étymologie du mot histoire, à savoir *historia* (ἱστορία), qui signifie l'enquête en grec. Dans les deux cas, cela passe par des traces matérielles, pour Georges avec le tableau de l'ancêtre et la mort du capitaine mais qui est vue comme un tableau, et pour le narrateur-écrivain par les carnets de L.S.M. Néanmoins on remarque que Georges semble davantage être une parodie d'historien, puisqu'il s'implique bien plus dans sa quête, avec un acte d'imagination qui se déploie au contact de la trace matérielle, au point que

⁶⁹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

cette dernière ne semble devenir qu'un prétexte. Toujours est-il qu'entre *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*, on passe d'un support pictural à un support scriptural, ce qui consiste en un rapprochement vers l'histoire, qui se base davantage sur des archives écrites.

Il apparaît donc que *Les Géorgiques* a davantage de proximité avec le modèle historique, d'autant plus que les lettres de L.S.M. sont réellement des extraits de lettres de l'ancêtre de Claude Simon.⁷⁰ La présence du narrateur-écrivain qui se constitue en supra-narrateur si l'on songe qu'il est un double de Simon, semble inscrire le roman dans un temps long et chargé de moins d'affect, plus proche par conséquent du modèle historique. En outre, la présence d'un personnage comme l'oncle Charles accentue cette dynamique, du fait de ses connaissances et de ses commentaires. Ainsi, c'est lui qui révèle au narrateur-écrivain que L.S.M. avait un frère, en un échange si décisif qu'il clôt la troisième partie (p.256). On peut également citer en un plus long échange, un discours global sur l'histoire p.446: « *Comme si l'Histoire était avant tout une affaire de comptables et de longues additions de chiffres dont le bilan se résume en quelques minutes de fracas et de meurtre.* ». Ici, la considération de l'histoire en tant qu'entité (avec la majuscule), ne peut se résumer qu'à une perspective parodique (comme c'est le cas dans d'autres passages du roman). Le personnage tient un discours général sur l'histoire, et plus précisément sur ce qu'elle est du fait de la somme des événements historiques qu'elle contient. En même temps par ses propos, il souligne en creux une dichotomie entre un discours rationnel du commandement militaire, en la figure des mathématiques et de l'économie (« *affaire de comptables et de longues additions de chiffres* », où le nom « *affaire* » pourrait avoir un sens péjoratif, du fait qu'il est suivi la préposition « *de* »), et l'effet violent sur les soldats (« *fracas et de meurtre* », où l'allitération en [ʁ] renforce la violence de ces noms). Ce décalage se redouble d'une différence temporelle puisque au temps lent de la décision (« *longues* ») s'oppose la brièveté des conséquences (« *quelques minutes* »). On rejoint ici une loi essentielle, à savoir que l'intentionnalité s'inscrit dans la durée (ici avec les décisions du commandement), tandis que la destruction qui se manifeste du fait de cette intentionnalité est ponctuelle dans sa phénoménalisation (même si elle dure dans les conséquences, avec par exemple les deuils ou encore la destruction des paysages). Les propos de l'oncle Charles suivent un mouvement de refiguration qui a une teneur plus théorique, d'où des expressions génériques comme l'adverbe « *avant tout* », le nom « *bilan* » ou la forme verbale « *se résume* ».

Mais il ne s'agit pas seulement d'une refiguration qui porte sur des événements

⁷⁰ Georges Raillard a montré dans « Les Trois Hautes Fenêtres : les documents dans *Les Géorgiques* de Claude Simon » dans *Romans d'archives* (1987) que Claude Simon a changé le temps de verbes (passage au présent) des lettres pour leur donner un aspect plus intemporelle. Cela témoigne du fait que l'écrivain ne s'intéresse pas à l'histoire proprement dite mais plutôt à son mouvement d'inscription au sein du déroulé du présent, par l'écriture.

généraux (l'histoire) mais aussi sur la vie de son neveu (le narrateur-écrivain). Dans cette optique, on lit, après un rappel des tensions entre Napoléon (nom historique) et l'artillerie, p.446 : « *En tout cas vous avez quelque chose en commun : tu as fait toi-même la guerre sur un cheval. Ou plutôt, d'après ce que tu m'as raconté, subi...* ». Charles explicite le mouvement cyclique de la vie du narrateur-écrivain et du texte lui-même, avec un adverbe comme « *en commun* » et le pronom personnel « *toi-même* ». La refiguration est ici à deux niveaux puisque l'oncle refigure le récit d'une vie autre (« *d'après ce que tu m'as raconté* »), elle-même déjà refigurée. Et ce mouvement va même dans l'autre sens (la refiguration par Charles du refiguré est refigurée par son neveu), puisque le discours de l'oncle est source d'une nouvelle méditation du narrateur-écrivain, avec p.448, suite à la nouvelle évocation du silence autour de Jean-Marie : « Oui. Ne le mentionnant jamais. N'en parlant jamais. ». L'adverbe « oui » témoigne de l'effet actuel de la remémoration du dialogue avec son oncle. La différence de typologie (passage de l'italique au romain) va dans le même sens. Les participes présents marquent une nouvelle étape dans la réflexion sur la figure de l'ancêtre. En même temps, ce mode verbal acte un lien fondamental entre présent et passé, ou plutôt réactualisation du passé dans le présent de la réflexion, ce qui est précisément l'histoire des proches, c'est-à-dire la mémoire. Ce qui est embrayé par le « oui » est l'évocation du quotidien de L.S.M. et de Batti, en un mouvement d'imagination de l'écrivain, qui se confond bel et bien avec le narrateur, le déploiement de l'imagination se juxtaposant à l'avancée du texte.

Cette imbrication de l'histoire dans un vécu personnel par la question des proches a aussi un aspect plus trivial, en particulier lorsque ce lien est incarné par la grand-mère, notamment p.195 :

liée par une obligation plus forte même que ses convictions morales, quelque cordon nourricier et ombilical (dont les trois orgasmes, les trois éjaculations de semence mâle à travers lesquelles le nom s'était conservé jusqu'à elle constituaient les relais), à celui en mémoire duquel elle

A la morale est substitué un lien plus matériel avec « quelque cordon nourricier et ombilical ». Le flou de l'adjectif « quelque » contraste avec l'image très précise, ce qui témoigne qu'il s'agit bien d'une extrapolation imaginaire (comme l'indiquait l'amorce de « comme si », p.194, d'ailleurs répété deux autres fois p.195). Cette image associe en creux la grand-mère à un nouveau-né, qui n'aurait pas encore d'identité propre, au sens où elle ne serait pas détachée de ses ancêtres. La transmission du « nom », c'est-à-dire du socle de l'identité, du lien entre mémoire vive individuelle et mémoire publique des communautés, passe par les générations successives. Mais ici cette transmission semble dégradée en ce qu'elle ne passe que par le sexe, décrite de manière quasi animale avec « les trois orgasmes, les trois éjaculations de semence mâle ». En effet la singularité des vies est niée en un pluriel globalisant (« orgasmes », « éjaculations »), et même leur appartenance à l'espèce humaine puisque la

« semence mâle » pourrait tout aussi bien décrire un animal. L'acte de la procréation qui mène à la naissance n'est vu que de manière mécanique. Pourtant le terme de « mémoire » apparaît à la suite de cette image, ce qui montre qu'il a bien et bel transmission, c'est-à-dire inscription de l'histoire familiale dans un vécu singulier. Simplement, dans le cas de la grand-mère, ce vécu semble plus de l'ordre du fardeau, en ce que le présent n'est plus vécu que sous le prisme de l'héritage décadent, comme en témoigne ses habits d'une autre époque.

Néanmoins, l'histoire n'est pas que familiale, mais est aussi événementielle. Ainsi les deux romans ont pour matière première des guerres qui ont réellement existé. Dans le processus d'écriture, ces données historiques deviennent des phénomènes, en ce qu'elles sont dites par quelqu'un et qu'elles se déroulent dans une durée. On peut notamment analyser un passage sur la guerre de 1939-1940 dans *Les Géorgiques*, p.80-81 :

Leurs rapports : pas une véritable camaraderie – tolérance plutôt. Sans animosité ou hostilité, mais sans particulière cordialité non plus. [...] ceux d'origine paysanne : leur même comportement à l'égard des chevaux, à la fois respectueux (valeur marchande) et empreint d'une manière de tendresse, de complicité, de compagnonnage héréditaire pour ainsi dire. Même chose (même ancestrale familiarité) à l'égard des outils (fourches, brouettes), des litières, du fumier, du foin, de l'avoine.

L'extrait comporte très peu de verbes conjugués. Cette économie de mots est même exacerbée dans les deux premières phrases par l'absence également de déterminants. On relève toutefois des adverbes (« plutôt » et « sans », à deux reprises), une conjonction de coordination (« mais ») et des négations (« pas », « non plus ») qui traduisent un mouvement d'analyse. Dans ce passage, le narrateur pense la constitution du corps de l'armée (d'abord « ceux d'origine paysanne », puis dans la suite du texte, « ceux des villes », et les « quelques jockeys »), en une portée presque sociologique. La logique de décomposition, souvent constatée dans les descriptions du *corpus*, est ici appliquée à un groupe d'hommes. Le modèle historique et sociologique conduit à un style elliptique, avec une parataxe, des parenthèses désormais brèves, et purement nominales, des énumérations et des répétitions (« à l'égard », « même »). En même temps ce style correspond, plus qu'à une imitation d'un texte de sciences humaines, au vécu de la guerre, où le soldat est réduit à la condition de bête. L'absence de verbes conjugués est donc aussi motivée par la logique de conditions de vie déplorables suite à une guerre violente subie par les corps des soldats. Dans ce contexte un sujet singulier (« Il ») apparaît au sein de ce collectif (« Ils »), en tant qu'en proie au pâtre : « Il éprouve intensément [...] un sentiment d'agression (pas les hommes, la guerre : les choses, l'étant). » (p.80). On assiste donc au paradoxe d'une exacerbation de la sensibilité (avec l'adverbe « intensément ») face à un obstacle extérieur et violent. Cette apparition du « il », qui désigne le personnage du narrateur-écrivain, montre le mouvement d'une histoire toujours vécue par un sujet, c'est-à-dire non un ensemble de données, mais une durée. Le personnage de soldat se

confond ici avec le narrateur, qui se confond lui-même avec Claude Simon, qui l'a bien vécue, cette guerre. Par ces différentes instances, la matière historique représentée dans le roman fait des allers-retours entre le pôle de la mémoire, et le pôle de la donnée, c'est-à-dire entre un vécu qui a valeur de témoignage, et une dimension plus objective. Ainsi, si O. est un anti-modèle, en ce qu'il a trop de surplomb sur son vécu traumatisant, puisqu'il ne tient qu'un discours d'analyse et de distance sur la guerre, le narrateur-écrivain, et par là Simon, s'en dégage, par un retour récurrent au vécu, c'est-à-dire la constitution d'un événement historique en un phénomène pour un sujet particulier. Dès lors, c'est la question de l'identité qui se pose, dans son positionnement temporel, c'est-à-dire dans son rapport de va-et-vient entre pôle individuel et pôle collectif.

2.33 La figure du cercle au sein de l'identité

Par la pensée de la refiguration et de l'histoire, il est possible à présent de penser le même fond commun du sentir en un sens temporel, au sens où le retour du même est vécu par un sujet particulier en un moment précis.

Dans cette optique, dans *Les Géorgiques*, les propos de l'oncle de Charles sont une nouvelle fois éclairants, en particulier p.445, lorsqu'il donne à son neveu les carnets de L.S.M. : « *Peut-être es-tu encore trop jeune, mais plus tard... Quand tu seras vieux toi-même. Je veux dire quand tu seras capable non pas de comprendre mais de sentir certaines choses parce que tu les auras toi-même éprouvées...* ». En fait selon Charles, qui semble un porte-parole de Simon, la capacité de comprendre l'histoire, à savoir ici de lire des carnets d'un général de l'Ancien Régime, a pour condition de possibilité le vécu, c'est-à-dire que la complexité du passé ne peut se déployer que dans la densité du présent. L'attention à la mémoire (la quête du narrateur-écrivain) nécessite d'abord l'attente (ne pas être « *trop jeune* » mais plutôt être « *vieux* »). La répétition du pronom personnel « *toi-même* » indique que la refiguration est celle d'un sujet donné, c'est-à-dire que l'ouverture à la mémoire ne se fait que dans le mouvement de l'identité. Ainsi *Les Géorgiques* n'est pas un roman historique mais un roman du présent, en ce que c'est le sensible qui précède l'histoire, et non l'inverse : il ne s'agit pas de « *comprendre* », à la manière d'un chercheur, mais de « *sentir* », à la manière d'un homme.

De même, dans *La Route des Flandres*, ce n'est pas tant les événements du passé qui importent, que la manière dont ils font retour à la conscience de Georges. A cet égard, la scène

p.229 est significative avec :

la chair tout entière comme des plumes, de l'herbe, des feuilles, de l'air transparent, aussi fragile que du cristal, et où il pouvait toujours l'entendre haleter faiblement, à moins que ce ne fût son propre souffle, à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval et déjà à demi englouti,

[...] pensant que c'était cela qu'il aurait dû lui dire, pouvant le voir, tel qu'il était sans doute à cette même heure, dans la pénombre du kiosque crépusculaire

Georges est dans le noir avec Corinne, et pense à « la chair ». L'article « la », là où l'on attendrait le déterminant possessif « sa », instaure déjà une distance entre le moment du sentir, et le moment de la parole.⁷¹ La chair est comparée à cinq objets différents, avec comme point commun la délicatesse du toucher. Les comparaisons sont de plus en plus abstraites, puisqu'à une partie d'un animal (« les plumes »), succède le végétal (« l'herbe », « feuilles »), un élément (« l'air transparent ») et finalement une matière (« cristal »). Puis le personnage s'appuie sur un autre sens, à savoir l'ouïe, avec le groupe verbal « entendre haleter ». Ce glissement d'un sens vers l'autre, probablement favorisé par le noir, mène à un second glissement qui mène d'autrui (Corinne) à soi (Georges), introduit par la conjonction « à moins que ». La conscience interrogative du personnage est telle qu'elle doute des frontières entre ce qui est produit par Corinne (les halètements) et ce qui est produit par lui (son souffle). Cette première incertitude entraîne un déplacement temporel (un souvenir antérieur), avec un mouvement d'approfondissement avec la répétition de la conjonction « à moins que ». En effet non seulement Georges se remémore l'image du cheval mort lors de la guerre, mais son trouble au sein de son identité est tel qu'il se compare à son état, à savoir la mort. Peut-être que ce passage d'une nuit d'amour à la mort du cheval est motivé par la position allongée des corps, mais aussi du caractère étouffant du contact avec l'extérieur (les corps des amants sont collés l'un à l'autre, tandis que le corps du cheval en décomposition colle à la terre). Puis le participe présent « pensant que » introduit une nouvelle pensée, concernant cette fois-ci le père de Georges (que le lecteur identifie par la mention du kiosque). Cette évocation a une grande matérialité, comme on le constate avec le participe présent « pouvant le voir », et le déictique « cette »⁷² : la pensée est si prégnante qu'elle suscite des images, fondées sur des souvenirs antérieurs. Dans le mouvement de refiguration, Georges questionne sa propre identité, ce qui provoque non seulement un flou ontologique (entre soi et autrui) mais aussi temporel (entre présent et passé). Dès lors, c'est le temps vécu par la conscience, c'est-à-dire la durée qui se déploie par la méditation du passé par une identité, qui prime sur le temps

71 Cette distance devient encore plus vertigineuse lorsque le lecteur songe que la nuit de Georges passée avec Corinne est en fait un souvenir. A la fin du roman, on ne sait où se situe le personnage, que ce soit dans le temps ou dans l'espace.

72 On peut souligner au passage l'utilisation fréquente de déictiques au sein du corpus, qui traduit le caractère événementiel du sensible, comme ce qui apparaît et qui est en même temps déjà familier. Avec le déictique le mot lui-même est une apparition, et constitue l'acte même de nomination. On peut identifier cette même événementialité du mot et du sensible (le premier à la fois imitant le second et faisant partie du second) avec l'utilisation de présentatifs ou de structures clivées. Toutefois on a fait le choix lors de ce mémoire de ne pas faire une énumération systématique des procédés qui rend l'écriture de Claude Simon proprement phénoménologique (comme le ferait un mémoire de stylistique), mais plutôt de les analyser au sein d'exemples précis, qui s'insèrent dans le mouvement dialectique allant du monde jusqu'au sujet.

historique.⁷³

La refiguration transforme l'identité de celui qui se narre, au point qu'il s'agit d'un mouvement sempiternel puisque le point de départ de la refiguration aboutit à une circularité qui conduit à un déplacement de ce point de départ, ce qui aboutit à ce que le nouveau point amorce un nouveau cercle (c'est-à-dire l'ancien cercle légèrement déplacé du fait de la transformation du passé par le récit qu'il en est fait). Simon met en scène ce mouvement, notamment dans *Les Géorgiques*, p.346 : « Et tandis qu'il racontait tout cela, sans qu'il s'en rendît compte son ton changeait un peu. ». Par le déploiement du texte simonien, O., qui est un double d'Orwell, intègre le vécu dans son récit. Cette refiguration a une influence sur son identité présente puisque son « ton » change, et cela de manière durable, comme en témoigne l'imparfait. Cette transformation a un effet sur le texte lui-même puisqu'à la relative simplicité des phrases précédentes, succède une longue phrase, caractéristique de Simon, qui s'étend ici du milieu de la page 346 au milieu de la page 348. On assiste donc ici à une acmé de l'effet de refiguration, puisqu'il n'a pas seulement une influence sur l'identité du personnage, mais aussi sur le texte lui-même, alors même qu'il ne s'agit pas du récit de O. mais du récit du récit de O. (c'est-à-dire que O. n'est pas le narrateur). La refiguration aboutit à une sorte de croisement des durées : la vie de O. dans un récit qui la prend désormais en considération, mais également le texte qui se déploie par une extension de la phrase. Par là on note qu'on ne peut se contenter d'aborder la phénoménologie du point de vue du monde représenté et des personnages qu'y s'y tiennent, mais qu'il est nécessaire d'envisager le texte lui-même comme un phénomène⁷⁴, c'est-à-dire le déploiement de mots dans une durée matérialisée par la présence du lecteur. Dès lors, quelle est l'expérience de lecture face à la lecture de l'expérience ?

73 On retrouve ici la distinction bergsonienne, analysée notamment dans *L'Evolution créatrice*, entre le temps et la durée, c'est-à-dire temps phénoménologique, en ce qu'il est éprouvé par une conscience.

74 Sans tomber pour autant dans le piège d'un formalisme stérile : le texte dit quelque chose et on ne peut faire abstraction du quelque chose.

3 La phénoménologie de la lecture dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques*

Il s'agit désormais d'envisager le *corpus* sous l'angle de la phénoménologie de la lecture, afin de comprendre plus avant l'expérience propre au lecteur, face à ce texte qui met en scène le rapport sensible de la conscience. La phénoménologie de lecture est une approche de la lecture qui prend en compte l'effet du temps long (le déroulement du texte) sur la transformation de l'identité du lecteur, ce qui implique également une dimension corporelle. Le texte en tant qu'ensemble de signes a une matérialité, ce qui implique que la lecture n'est pas une simple opération intellectuelle, mais qu'elle a des effets sur la matière (le monde et le corps). On peut souligner toutefois la difficulté que constitue l'approche phénoménologique de la lecture. Ainsi Roland Barthes déclare dans *Le Bruissement de la langue*⁷⁵: « à l'égard de la lecture un grand désarroi doctrinal » (p.37), en ce que « Le champ de la lecture, c'est celui de la subjectivité absolue » (p.46), à savoir celle du lecteur. Cette approche présente donc la menace de l'abstraction et du subjectivisme. De ce fait, on sera particulièrement vigilant à s'appuyer sur le texte, afin d'éviter toute critique impressionniste.

3.1 La circularité de la lecture

A de nombreuses reprises on a rencontré la figure du cercle au sein du *corpus*, que ce soit au niveau du même fond commun du sentir ou de sa refiguration. Il est possible à présent de questionner ce motif sous l'angle de la conscience du lecteur, c'est-à-dire de penser les effets d'une circularité textuelle au niveau du lecteur.

3.1.1 La phénoménologie de la lecture

Georges Poulet dans *La Conscience critique*⁷⁶, au premier chapitre de la deuxième partie, intitulé « Phénoménologie de la conscience critique » analyse que le livre n'a ni dehors, ni dedans c'est-à-dire qu'il ne définit plus l'acte de lecture sous le prisme traditionnel du rapport sujet (le lecteur)- objet (le livre). En effet par le langage, le lecteur est dans le livre et le livre est dans le lecteur. Les objets mentaux que sont les mots du livre sont subjectivés en ce qu'ils sont matérialisés par le regard et la pensée du lecteur. Dès lors, il n'y a plus de distance entre le sujet et l'objet. On retrouve donc le flou ontologique propre au *continuum* du vivant, à l'échelle de la lecture. Poulet va même plus loin, puisque la lecture propose un moment de fusion entre soi et autrui, du fait que le lecteur lit les mots d'un autre et par là les fait sien (en les pensant). Mais cet acte transforme le lecteur, qui devient autre par la méditation de la parole d'autrui.

Cette constitution du livre en tant qu'un déjà-là (du fait qu'il n'a ni dedans ni dehors) s'applique particulièrement bien au *corpus* simonien, où l'entrée dans le texte semble toujours

⁷⁵ Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984

⁷⁶ Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, Ed. José Corti, 1998

être *in medias res*⁷⁷. Ainsi dans les *incipit* des deux romans, ni les personnages, ni le cadre spatio-temporel ne sont présentés, comme si le texte avait commencé avant le lecteur, et donc qu'il avait une matérialité propre. En même temps dans son déploiement progressif, le texte prend en compte le lecteur, d'autant plus que sans ce dernier il n'existerait pas (vu qu'il ne serait pas lu).

L'acte de la lecture est lui-même décrit dans *Les Géorgiques*, notamment p.36 : « *L'empreinte lumineuse laissée sur la rétine par le rectangle du cahier ouvert diminue de grandeur et en même temps qu'elle change de couleur, d'un vert jade maintenant sur fond brun.* » Le personnage de l'écrivain-narrateur lit les carnets de son ancêtre, L.S.M., qui est envisagé selon sa forme (« *le rectangle du cahier ouvert* »). Cette opération est envisagée dans la durée puisque la vision de la page est désignée sous le terme d'« empreinte », c'est-à-dire d'une trace qui dure après l'actualité de l'acte lui-même (la page n'est plus devant ses yeux mais perdure tout de même dans son champ de vision). La lecture implique le corps du personnage, en ce que la trace repose « sur la rétine », c'est-à-dire s'inscrit quasiment matériellement sur une surface. Au sein du *corpus*, Claude Simon représente donc la lecture, tout comme l'écriture, comme une opération matérielle bien plus qu'intellectuelle.

Cette dimension tangible est notable lors de passages qui décrivent le livre en tant qu'objet, notamment p.448 :

les pages marquées au crayon, couvertes de haut en bas de la même écriture couleur rouille, le nom du destinataire dans la marge, chaque copie de lettre soigneusement séparée de la suivante par un trait horizontal tiré à la règle, les lieux d'expédition et la date immédiatement au-dessous

Les registres de L.S.M., dont l'aspect extérieur est précédemment évoqué (avec leur couverture), sont ici décrits de manière précise selon le critère de la couleur (« crayon », « couleur rouille »), de l'agencement (avec des adverbes de position : « de haut en bas », « au-dessous », et la préposition « dans »), et de la composition (« le nom du destinataire », « lettre », « les lieux d'expédition » et « la date »). La précision de la description est mise en valeur par la parataxe. Le livre est un objet situé dans un espace (la page et ses différentes utilisations) et en un lieu précis. Cette dimension tangible atteint un paroxysme, p.444 : « la feuille d'épais papier, grenu, aux bords à peine jaunis ». Certes, cet extrait porte sur une page de registre de l'ancêtre, mais elle renvoie en même temps à la matérialité de la page même du livre des *Géorgiques*, qui est elle aussi épaisse (mais peut-être pas autant que le vieux papier), et jaune par l'usure du temps. Ainsi la mise en scène de la lecture, et de la matérialité du registre, renvoie à la propre condition de lecteur du texte simonien, qui passe par l'objet

⁷⁷ On rejoint ici les analyses de Lucien Dällenbach mais aussi de Catherine Rannoux dans « Commencer : comment est-ce ? Quelques *incipit* simonien » dans *L'Incipit* (hors série), Poitiers, La Licorne, 2014. Cette dernière parle même de roman *in medias res* plus que de début *in medias res*, du fait de l'étendu de ce phénomène.

concret qu'est le livre. On remarque que *Les Géorgiques* présente plus de passages sur la lecture que *La Route des Flandres*, d'une part du fait des personnages (dans le premier il y a des personnages qui écrivent et qui lisent tandis que dans le second Georges exècre la littérature vénérée par son père), mais d'autre part peut-être aussi du fait de la présence d'un supra-narrateur, qui émet des commentaires et des discours généraux, donnant au texte un caractère davantage réflexif⁷⁸.

3.12 Les personnages lecteurs

Le *corpus* présente de nombreux personnages lecteurs, du fait même de la refiguration précédemment identifiée. Cela rejoint une considération de Ricœur, qui déclare : « Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie. » (p.443, op.cit.). Cela paraît évident pour les personnages des *Géorgiques* comme L.S.M., qui à la fin de sa vie est lecteur de ses propres registres et carnets, l'écrivain-narrateur qui est lecteur des carnets de son ancêtre (et par là de lui-même, puisqu'il s'agit de documents appartenant à l'histoire familiale), ou encore O., personnage écrivain double d'Orwell, qui commente ses propres écrits. Mais ce mouvement de lecture de soi-même concerne aussi Georges dans *La Route des Flandres*, puisqu'il monologue avec lui-même (ainsi Blum, Iglésia et Corinne ne sont que des souvenirs d'interlocuteurs), refigurant le texte de sa vie, sans réelle interruption d'autrui (puisque le flux de la conscience reprend toujours).

Dans cette optique, on peut constater les effets d'une telle position, dans *La Route des Flandres*, avec un échange entre Georges et Corinne, lors de leur nuit passée ensemble, p.260 : « une boutonnrière de chair, elle dit A quoi penses-tu réponds-moi Où es-tu ? De nouveau je posai ma main dessus : Ici, et elle : Non, et moi : Tu trouves que je ne suis pas là ? J'essayai de rire, elle dit Non pas avec moi ». La première question de Corinne interrompt une divagation du protagoniste, en un retour à la réalité du sentir. La deuxième question (« Où es-tu ? ») pose bien la problématique du roman, à savoir le déploiement d'une conscience qui ne semble jamais se fixer dans un ici et un maintenant. Cette question devient d'autant plus vertigineuse lorsque l'on songe que la scène est en réalité un souvenir, c'est-à-dire que même lorsque Georges est face à quelqu'un qui lui dit d'être acteur (scripteur du récit de sa vie), cela est nié d'avance puisqu'il est déjà lecteur de la scène (il s'en souvient, et il ne peut être scripteur qu'à un deuxième niveau). Le désaccord, marqué par les réponses brèves de Corinne, dépourvues de verbe, et la répétition de l'adverbe « non » (deux occurrences), porte sur le sens du « ici » et du « là ». En effet, le personnage dit qu'il est ici, au sens où il est bien là, à côté du corps de Corinne, mais cette dernière lui reproche une présence vide, c'est-à-dire

78 Ce qui n'empêche pas une certaine réflexivité de la part de Georges, en particulier à la fin du roman, mais qui est plus de l'ordre d'une conscience, qu'une tonalité globale de l'œuvre.

qu'il n'est pas dans le présent de son corps, mais est dans un ailleurs (avec l'extrapolation imaginative), à la fois géographique (il visualise des images qui ne sont pas là), et temporel (il s'abstrait du moment). Par ce dialogue, on voit le danger de la lecture de soi par le soi, en ce qu'elle coupe de la présence d'autrui, au point de le nier.⁷⁹ On retrouve en ce point le problème de la reconnaissance d'autrui, auquel la phénoménologie, notamment de Husserl, se confronte régulièrement.

Toutefois la lecture de soi, du fait de son inscription dans une identité narrative, n'est pas toujours menace d'autrui, mais peut au contraire être reconnaissance de son existence. Ainsi le processus de lecture crée un flou entre soi et autrui dans *Les Géorgiques*. On peut lire p.47:

Ils comprennent alors qu'ils sont tombés dans une embuscade et qu'ils vont presque tous mourir. Aussitôt après avoir écrit cette phrase il se rend compte qu'elle est à peu près incompréhensible pour qui ne s'est pas trouvé dans une situation semblable et il relève la main.

La première phrase a pour sujet le groupe de soldats de 1940. Mais la diégèse est interrompue par un commentaire de l'écrivain-narrateur. On assiste ici à une confusion des plans puisque le déictique du groupe nominal « cette phrase » se rapporte à la fois à la phrase précédente qu'a écrite le personnage, qui s'en fait à présent lecteur, et à la fois à la phrase que le lecteur du texte simonien vient tout juste de lire. Le démonstratif « cette » a donc un sens temporel (cette phrase qui vient d'être écrite, par le personnage écrivain et par le vrai écrivain, à savoir Claude Simon) et un sens géographique (cette phrase juste au dessus, sur la page). L'interrogation de l'écrivain-narrateur porte sur la possibilité même de la communication de l'expérience de la guerre, mais cette interrogation, en une sorte de prétérition, amorce déjà une communication.⁸⁰ On rejoint Poulet dans l'introduction de *La conscience critique* (op.cit.), qui définit l'acte de lire comme la coïncidence de la conscience du lecteur et celle de l'auteur, mais ici à un degré supérieur, puisque la figure de l'auteur se scinde en deux (diégétique et extradiégétique). Dans la continuité de ce flou entre les identités, « la main » désigne à la fois la main du personnage, mais aussi de Claude Simon, voire même du lecteur.⁸¹ En tout cas l'acte d'écrire et de lire implique le corps.

79 On atteint ici le reproche fondamental de Corinne à l'égard de Georges : celui-ci ne reconnaît pas sa réelle présence, puisqu'elle n'est qu'une image pour lui, la réalisation inimaginable d'un lointain fantasme.

80 En outre, il semble que le personnage ait appliqué le conseil de l'oncle Charles qui lui conseillait de lire les carnets de l'ancêtre une fois âgé, c'est-à-dire dans une plus grande proximité sensible avec lui. Il va même plus loin puisqu'il fait du vécu une condition d'accès à ses propres écrits, au sens où il applique la loi du sensible, non plus seulement à lui, lecteur des registres, mais à d'autres lecteurs, d'un autre texte.

81 On se réfère notamment à l'analyse de Lucien Dällenbach dans « La Lecture comme suture. Problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon » dans *Problèmes actuels de la lecture*, dir. Lucien Dällenbach et Jean Ricardou, Cerisy, Hermann, 2012. En effet le critique analyse que la main est à la fois celle du narrateur, de l'ancêtre mais aussi « notre propre main, les lisant qui les lie ». Par cette confusion des identités et de l'implication du corps, on est bien dans la sphère de la phénoménologie de la lecture.

A la suite de cet extrait, on retrouve un même flou, qui impacte la matérialité même du texte (c'est-à-dire sa mise en page), dans *Les Géorgiques*, p.47 :

Kallacahabalaba F

Kokopilesope M

hicar.....M

[...]

La liste des noms de chevaux s'étire en une longue colonne dans la marge de l'une des pages d'un cahier

L'écrivain-narrateur est une nouvelle fois lecteur, cette fois-ci non de son propre texte, mais du texte d'autrui (L.S.M.). Le texte qu'il lit (la liste des chevaux) est aussi le texte que le lecteur des *Géorgiques* lit. On pourrait penser qu'une telle liste est dénuée d'intérêt, et qu'elle est une interruption du projet de représentation du sensible de Claude Simon, d'autant plus qu'il n'est pas l'auteur d'un tel texte (il s'agit de citations des carnets de son ancêtre). Toutefois, on peut y voir un prolongement du sensible, dans le sens où le lecteur fait face à la même expérience de lecture que le personnage (par exemple l'ennui). On peut également penser que cette liste de noms imprononçables a une dimension comique, en ce que l'auteur pousse le lecteur dans ses retranchements. Mais le caractère sériel d'un tel extrait pose plus profondément la question de la lisibilité. La lecture est donc représentée en son acte (avec l'implication du corps, la matérialité de l'objet), en son contenu (avec la présence du texte lu), mais aussi en sa limite. Outre la marque d'ironie, Claude Simon met en exergue les conditions d'effectuation (ou de non effectuation) de l'acte de lecture.

3.13 La lecture et la relecture

Le *corpus* procède à de nombreuses refigurations, que ce soit avec les personnages qui refigurent leur vie, ou avec le texte lui-même (la refiguration serait alors plutôt du côté de Claude Simon). Ce même fond commun du sentir, qui se répète et varie, se traduit sur le plan de la lecture par un sentiment de déjà vu. Cette impression accentue l'écart de réception qu'il peut y avoir entre la première lecture et la relecture, qui accomplit au niveau du lecteur la refiguration du texte qui se refigure (c'est-à-dire qui l'actualise, d'une certaine manière).

Les *incipit* sont un seuil stratégique pour observer un tel décalage entre lecture et relecture, et donc pour envisager l'effet de la durée dans ce processus. A cet égard, on considère l'*incipit* de *La Route des Flandres*, p.9 :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques

De prime abord le lecteur est déboussolé par cet *incipit in medias res*. En effet, il ne sait ni les référents des pronoms personnels sujets « il » et « je », ni qui est « Wack ». Le cadre spatio-

temporel est également flou : un extérieur (avec « l'abreuvoir »), probablement en hiver (du fait du gel), puis un intérieur avec « la chambre », où l'article défini renforce le trouble du lecteur (puisque le lecteur ne connaît pas ce cadre spatial, qui est pour lui plus une chambre). De surcroît, le passage de l'extérieur à l'intérieur, et la mention d'un nouveau personnage, paraît procéder d'une ellipse, qui peut désarçonner. La phrase est longue (elle s'étend sur vingt et une lignes), ce qui accentue l'impression du lecteur d'être face à de nombreuses nouvelles informations, dont il ne comprend pas tous les enjeux. Mais à la relecture, l'effet de l'*incipit* est fondamentalement différent. Le lecteur sait que le « il » renvoie à de Reixach et le « je » à Georges, que « Wack » est un camarade soldat, désormais mort, que la lettre est écrite par Sabine, la mère de Georges, inquiète pour son fils. Le cadre spatio-temporel est également plus clair, à savoir la campagne française en 1940. En outre, avec le recul que lui permet la lecture complète du roman, le lecteur se rend compte que l'*incipit* contient en germe un grand nombre d'éléments, développés par la suite : certes les personnages (les soldats et la famille) et les lieux (ce qui est après tout le rôle de l'*incipit*), mais aussi l'obsession pour la boue, les actes d'intentionnalité, à savoir le mélange des strates de souvenirs sur appui d'un motif commun (ici c'est la boue qui motive l'ellipse) et l'imagination (notamment la mythification avec les chiens). Mais quel est le rapport de la relecture au rapport sensoriel du personnage ? D'une part on peut penser que la relecture éloigne le lecteur du sentir propre à Georges, en ce qu'il est moins perdu (quoiqu'il peut l'être dans une moindre mesure, puisqu'il n'y a pas de lecteur parfait). Or le roman met justement en scène une conscience qui n'a plus de repères, qu'ils soient temporels ou géographiques, ce qui explique le va-et-vient entre les souvenirs. Mais d'autre part, la relecture permet de saisir plus clairement les associations d'idées, et même éventuellement de les poursuivre (par exemple avec la mention de Wack, le lecteur peut penser à la description de sa mort, puis au cheval mort qui se dissout dans la boue, ce qui le fait retourner au texte, qui évoque la boue). Ce lien entre les époques rejoint précisément les refigurations auxquelles Georges procède. La relecture constitue donc à la fois une perte à l'égard de la phénoménologie, en ce qu'elle est clarification d'un vécu désordonné, et à la fois un gain, en ce qu'elle est méditation des liens entre les souvenirs.

La relecture permet également de constater un même fond commun du sentir, en particulier dans *Les Géorgiques*. Ainsi le lecteur remarque des parallèles entre les époques, par exemple entre ces deux extraits, d'une part p.246 :

repartant en sens inverse dans la remontée de la lame [...] puis, une fois au port, [...] reparcourant une fois de plus cette route de Gênes à Paris qu'il avait suivie six ans plus tôt [...] introduit cette fois par des laquais en culottes et bas de soie ployant sous son poids dans un ou des salons [...] tandis que la bouche aux lèvres grasses s'ouvrait, laissait tomber à la fin un autre nom de ville où on se battait, mourait

et d'autre part p.276 :

se retournant de temps à autre sans cesser sa course, puis, dès qu'il en vit un, hélant un taxi, jetant l'adresse au chauffeur [...] se ruant, escaladant quatre à quatre le perron [...] puis montant des escaliers, errant à travers d'interminables couloirs, renvoyé d'un étage à l'autre, d'un bureau à l'autre

Malgré l'écart entre les époques (l'Ancien Régime avec L.S.M. pour le premier extrait, 1939 et la guerre d'Espagne avec O. pour le second), on remarque de nombreux parallèles. Les deux personnages sont dans un même mouvement d'avancée rapide et répétitif, comme on le voit avec les préfixes en « re » des participes présents (« repartant », « reparcourant » et « se retournant »), des adverbes qui décrivent les différentes étapes de ce sempiternel mouvement (« puis », « une fois de plus » et « puis » avec deux occurrences), les tournures répétitives et la parataxe. Même si le contexte historique est différent, les deux personnages font face à une même inertie de la bureaucratie, la cour pour L.S.M., incarnée par les laquais, le faste des femmes et d'« un gros homme », et les dirigeants espagnols pour O., incarnés par « le factionnaire », la « série de visages polis » et les « secrétaires » (p.277). Le contraste entre le mouvement vers l'avant et la stase administrative (cette dernière renforçant l'agitation du premier), tend à réifier les hommes, puisque l'extrait de L.S.M. s'insère dans un passage où il est remplacé par son buste de marbre (d'où l'expression « sous son poids »), tandis que O. est réduit à être un pantin qui fait des déplacements circulaires (et donc d'une certaine manière absurdes). Même si les deux extraits ne sont distants que de trente pages, il n'est pas certain que le premier lecteur, qui doit faire face à un grand nombre de nouvelles informations, remarquent de telles similitudes de parcours. De même, à la première lecture des *Géorgiques*, le lecteur ne sait pas que la majorité des fragments de la première partie sont en réalité des citations du roman, qui vont être développées dans la suite du roman. La citation du texte par lui-même inscrit le roman même dans une refiguration. A la relecture, les liens se déploient, et le lecteur active sa mémoire, ce qui le fait entrer davantage dans l'idée de parallèles entre les périodes, en un même fond commun du sentir. A la durée de la lecture (de la relecture), correspond la durée cosmologique (le caractère répétitif du monde représenté).

3.2 Les difficultés de la lecture

Lors d'interventions télévisées ou lors d'entretiens, les journalistes présentent souvent Claude Simon comme un auteur difficile. La réponse de l'écrivain est toujours celle d'un refus. En effet celui-ci s'estime facile en ce que son œuvre se fonde sur le vécu, qui est simple (en ce qu'il est une évidence pour tout vivant). On pourrait trouver une voie médiane entre ces deux constats, en avançant le fait que les difficultés de lecture s'inscrivent dans la représentation du vécu, en ce que le sensible présente des obstacles. En effet, être vivant consiste aussi à faire face à une adversité, qu'elle provienne de la rencontre avec autrui ou avec la matière (par exemple avec le pratico-inerte).

3.21 L'oralité

Il semble y avoir un débat dans la réception de l'œuvre de Claude Simon entre la possibilité ou non de la lecture à voix haute du texte. David Zemmour revient sur ce débat dans *Claude Simon et l'écriture de la perception*, au premier chapitre de la première partie (op.cit.). D'une part on a un commentateur comme Georges Molinié qui déclare « ces phrases sont imprononçables, leurs vagues successives se déploient sans stabilisation possible du souffle »⁸², c'est-à-dire qui conteste la possibilité d'une oralisation du texte. D'autre part on lit un commentateur comme Patrick Longuet qui analyse que « La phrase commence à asphyxier, le texte prend le souffle qu'ensuite on lui abandonne, peu à peu acquis à une cadence interne ».⁸³ On remarque d'abord un accord entre les deux citations, qui amènent la lecture du côté du souffle, et qui constatent tous deux une difficulté (« sans stabilisation possible » et « asphyxier », « prend le souffle »). Mais Longuet avance que cette difficulté est surmontée par l'entrée de la respiration dans une autre cadence (« une cadence interne »), qui signe la transformation du corps du lecteur par le texte, ce qui est précisément ce que démontre une phénoménologie de la lecture. L'oralisation serait possible, non en tant qu'elle serait négation du rythme propre au texte, mais qu'elle serait la conversion du lecteur à un nouveau rythme (comme il s'est converti à une nouvelle temporalité d'un même fond commun du sentir qui se refigure).

L'oralité apparaît difficile d'abord par la polyphonie qui traverse le *corpus*. Comme l'analyse Mikhail Bakhtine dans *Problème de la poétique de Dostoïevski*⁸⁴ avec son concept de dialogisme (et de polyphonie en un contexte spécifiquement littéraire), la parole en tant que pratique sociale est traversée par une multiplicité de discours. Se confrontent notamment, en un choc dialogique des énonciations, la parole morte, c'est-à-dire le discours social figé

82 Georges Molinié, « A propos de la notion de phrase », dans la *Lorraine vivante : hommage à Jean Lanher*, dir. Roger Marchal et Bernard Guidot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p.393

83 Patrick Longuet, *Lire Claude Simon*, Paris, Ed de Minuit, 1995

84 Mikhail Bakhtine, *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Paris, L'Age d'Homme, 2001

(avec par exemple certains propos des soldats dans *La Route des Flandres* ou les idées traditionnelles du cercle familial dans *Les Géorgiques*), et la parole vivante. Cette dimension dialogique est particulièrement exacerbée au sein du *corpus*, en ce que Simon cherche à représenter la parole en tant que pratique incarnée. La représentation de la parole semble osciller entre deux pôles. Soit les dialogues sont très longs, et prennent alors plus la tournure de monologues, où ce serait davantage une conscience englobante qui serait traversée par une multiplicité de paroles (ce qui est particulièrement frappant avec Georges, mais aussi avec l'écrivain-narrateur). Soit les dialogues sont très courts, avec de nombreuses interruptions, qui finissent par confondre les différents interlocuteurs. Ces effets de flou entre le soi et autrui dans la distribution de la parole sont renforcés par l'effacement fréquent des signes topographiques traditionnels du dialogue (guillemets, tirets, ponctuation).

Ce flou est renforcé par un brouillage énonciatif, qui pose la question du destinataire. Cela conduit à une incertitude également en ce qui concerne le locuteur, dont on se demande parfois s'il s'agit d'un qui ou d'un quoi (en particulier lorsque le motif du mythe y est associé). La multipolarité des locuteurs et auditeurs instaure une parole dont la vocation communicationnelle est fluctuante, au point que le lecteur a parfois l'impression que le texte parle tout seul, comme si c'était le monde lui-même qui parlait. Cette parole considérée comme un milieu invite donc à placer l'énonciation du côté de la phénoménologie, c'est-à-dire de l'évènement singulier de voix.

Cette représentation particulière de la parole est visible dès l'*incipit* de *La Route des Flandres*, avec p.10 :

tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine, il agita encore une fois la lettre

Cet échange entre de Reixach et Georges à propos de la lettre de la mère se fonde dans les pensées du personnage-narrateur. L'alternance entre l'un et l'autre est signalé par des pronoms personnels « moi » (deux occurrences) et « lui », accompagnés de la conjonction de coordination « et », qui renforce la rapidité des échanges et traduit en même temps leur essoufflement. Le passage d'une phrase à une autre est signalée par les majuscules, avec une disparition de la ponctuation, qui tend à aplatir la tonalité (c'est au lecteur de la reconstituer). Les trois premières aposiopèses illustrent peut-être une gêne de de Reixach, qui ne sait pas tellement quoi dire face à la réaction de Georges (qui est en colère et honteux). Mais les deux autres aposiopèses sont davantage des interruptions de Georges, puisque le « merci » et le « oui » viennent interrompre l'éventuelle énonciation des compléments des groupes verbaux « avez besoin de » et « venir me ». Malgré la politesse de l'échange, avec notamment le

rappel de la hiérarchie (« mon capitaine », deux occurrences), la distribution de la parole témoigne d'un autre rapport de pouvoir, puisque le soldat interrompt son supérieur. Certes, il n'est pas sûr que le capitaine aurait complété ses phrases : il y a une certaine vacuité de l'échange, où aucune réelle information n'est vraiment transmise, ce qui est pourtant la fonction traditionnelle des dialogues. Toutefois, la brièveté des réponses de Georges, leur absence de verbe et en même temps leur clôture, contraste avec la parole hésitante de son supérieur. De plus, à cet ascendant dialogal, s'ajoute un ascendant énonciatif, puisque les paroles de de Reixach s'insèrent dans les pensées de Georges, qui est narrateur. Cette insertion rend difficile l'oralisation du texte, puisqu'elle met sur les mêmes plans le vocalisé (le dialogue) et le non vocalisé (les pensées). On peut y voir un effet du positionnement temporel de Georges : le dialogue est en réalité un souvenir, c'est-à-dire que le vocalisé est en fait un non vocalisé, du fait que son actualité est révolue. Cette représentation de la parole correspond en même temps à son phénomène, puisqu'une parole est toujours reçue par une conscience.

La parole est également polyphonique dans *Les Géorgiques*, mais en une perspective moins égotique. On lit par exemple p.162-163 :

le visiteur se penchant pour lire [...] les mots que la vieille femme [...] s'était levée pour prononcer et dont, de nouveau, les premiers [...] disant (l'idiote) très vite [...] « Vous voyez ?... Vous voyez ?... », lisant au fur et à mesure que son doigt suivait les lettres alignées MARIE ANNE...

La lecture de l'épithaphe de la tombe de la première femme de L.S.M. se déploie à travers trois instances, d'abord le visiteur (futur écrivain-narrateur) qui lit silencieusement les lettres qui sont sous ses yeux, puis le guide (« l'idiote ») qui lit à voix haute les mêmes mots, et finalement le lecteur du texte simonien. Les paroles prononcées (l'épithaphe, à savoir en entier Marie Anne Hassel aux beaux jours de la Grèce, dans Sparte aurait été citée avec orgueil, elle eut en tout pays, soit bergère ou princesse fixe tous les regards et reçut même accueil, elle vint au Calpe et voici son cercueil, qui évoque le style de Virgile, et tout du moins une parodie du style classique avec pour modèle l'Antiquité) ont elles-mêmes deux niveaux spatio-temporels, d'une part prononcées par la vieille femme à l'intérieur de la bâtisse, et d'autre part ultérieurement lues par le guide à l'extérieur, devant la tombe. L'idiote prononce également deux types d'énoncés, une parole spontanée avec le « Vous voyez ? », où la répétition montre son caractère obsessionnel, et une parole lue (l'épithaphe). Cette polyphonie de la parole se prolonge par le cadre dans lequel la parole prend place. En effet, la lecture de l'épithaphe est entrecoupée par la narration, qui décrit les gestes du guide pour déchiffrer les lettres, recouvertes par la végétation. A cette diffraction de la lecture dans la durée, s'ajoute une autre source de son, cette fois-ci diégétique, à savoir la pluie, avec par exemple : « ELLE EUT (et

toujours la pluie [...] des grosses gouttes de plus en plus rapprochées [...]) EN TOUT PAYS »(p.164). La parenthèse, avec pour thème la pluie, s'étend sur huit lignes, et retarde la suite de la lecture. La parole est contextuelle, c'est-à-dire parcourue de sons, qui proviennent d'une polyphonie (au sens de multiplicité des voix humaines, que ce soit par recouplement temporel ou entrechoquement actuel), et de l'insertion dans le cadre spatio-temporel (avec la mousse et la pluie). Par là, le *corpus* simonien se rapproche du phénomène de la parole, qui n'est pas linéaire (c'est-à-dire pas juste une suite de mots qui se détachent dans un cadre silencieux), mais est toujours parcourue de sons divers. La difficulté de l'oralisation traduit bel et bien une proximité phénoménologique. En même temps, le texte ordonne ce chaos (alors que dans le sensible il peut y avoir une réelle cacophonie) puisque par l'ordre des mots, il donne un sens. Dès lors, par cette mise en forme, la difficulté de l'oralisation du texte ne semble pas indépassable.

3.22 La lecture verticale

La lecture de la prose est traditionnellement analysée comme horizontale, du fait que la suite de mots narrent une histoire, tandis que la lecture de la poésie est plus verticale, du fait d'un travail plus approfondie de la forme (images, sonorités, rimes etc.). Néanmoins la prose simonienne conduit à affiner une telle dichotomie, du fait du retour du motif circulaire et des nombreuses répétitions. La lecture verticale serait une des expressions au niveau de la lecture de la circularité du sentir.

On peut analyser cette verticalité, notamment dans *La Route des Flandres*, p.162 :

et d'autres exsangues silhouettes errant, s'approchant, tournant haineusement (honteusement) autour d'eux avec des regards envieux, affamés et fiévreux de loups (et eux aussi uniformément revêtus de ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongait [...]) et même pas des loups, c'est-à-dire affamés et efflanqués, et hargneux, menaçants, mais affligés de cette faiblesse que ne connaissent pas les loups mais seulement les hommes, c'est-à-dire la raison, c'est-à-dire, au contraire de ce qui se fût passé s'ils eussent été de véritables loups

Pour envisager les liens entre les différents éléments de cette longue phrase (qui s'étend au-delà de l'extrait, en amont et en aval), on utilise la progression thématique. Pour plus de clarté, on nomme thème ou rhème 1 le groupe de soldats, thème ou rhème 2 le groupe de trois soldats (Georges, Iglésia et Blum), thème ou rhème 3 la boue et thème ou rhème 4 les loups. On note d'abord une progression à thème constant du thème 1 avec « d'autres exsangues silhouettes » (sujet notamment de trois participes présents), et avec pour compléments le rhème 2 (« autour d'eux ») et le rhème 4 (« de loups »). Puis le début de la parenthèse amorce une progression linéaire puisque le rhème 2 devient thème avec « et eux aussi ». Au sein de la parenthèse on assiste également à une progression linéaire puisque le thème 2 a pour rhème le rhème 3 (« couleur de bile, de boue ») avant qu'il ne devienne le thème 3 (« espèce de

pourriture », sujet de trois verbes à l'imparfait) avec pour rhème le rhème 2 désigné par le pronom « les ». Puis la fin de la parenthèse marque la continuation de la progression à thème constant, et la reprise du rhème 4 (« des loups »). S'amorce alors une nouvelle progression linéaire puisque le thème 1 devient rhème 1 avec « les hommes », avant de se rétablir en thème (le pronom personnel sujet « ils » de « s'ils eussent été ») tandis que le rhème 4 est définitivement complément (« de véritables loups »). Avec la reprise d'un même thème, malgré l'insertion d'une longue parenthèse (qui dure douze lignes), et l'entremêlement des thèmes et rhèmes avec les progressions linéaires, on constate bel et bien le motif circulaire, à l'échelle cette fois-ci de la phrase (ou pour être plus précis d'une partie de phrase). On rejoint ici les analyses de Catherine Rannoux, dans « Phrase et hors phrase » (op.cit.) qui analyse le texte simonien comme une « écriture involutive », c'est-à-dire qui est circulaire tout en continuant de progresser (par la linéarité constitutive du langage).

Mais la lecture verticale, en tant qu'effet de lecture de la circularité du texte, ne se déroule pas seulement à l'échelle de la phrase (niveau micro-textuel) mais aussi à l'échelle d'une page, d'un roman voire de l'œuvre (niveau macro-textuel). Ainsi, dans *Les Géorgiques*, p.184, un moment de description de l'extérieur et de l'intérieur de la bâtisse de L.S.M. est récapitulé par « Deux ruines en dépit des apparences. ». Puis les deux termes sont repris, avec « l'une » (pour l'extérieur du château) et « l'autre » (pour le salon), qui font écho au « d'une part » et « d'autre part » (p.183). Suite à ce rappel de l'ambivalence de la ruine, une autre figure est à nouveau évoquée, à savoir la grand-mère de l'écrivain-narrateur avec « autour de la vieille dame ». Son identité semble être fondamentalement imbriquée au lieu dans lequel elle est décrite (l'adverbe « autour » a un sens fort), comme si elle représentait la parodie macabre d'une conscience toujours située en un lieu et en un temps. La figure de la vieille dame est un fil conducteur de la partie III, qui débute par elle (« la vieille dame », première ligne p.143), avant l'évocation de la ruine (« château en ruines » p.144, qui initie une longue description jusque p.151), son retour p.170 (« la vieille dame », puis p.173 le même groupe nominal, où le mouvement récapitulatif est souligné par la conjonction de coordination « donc »). Le motif de la vieille dame est entrecoupé d'autres scènes, à savoir des extraits de lettres de L.S.M., la description du lieu (où sa présence est en germe en ce qu'elle y est étroitement liée), et la scène de visite de la tombe. Mais son retour constant invite éventuellement le lecteur à lire verticalement, quitte à passer certaines pages. La ponctuation l'y incite notamment, par exemple p.185 où les points de suspension de « On fit entrer et s'agenouiller les enfants... » indique la suite de la phrase, qui vient après des extraits de lettres de L.S.M., à savoir p.191 : « ... on fit rentrer et s'agenouiller les enfants dans la chambre ». Le passage du verbe « entrer » à « rentrer », avec l'ajout du suffixe « re », souligne le

mouvement de refiguration du texte : les enfants entrent deux fois, puisque la phrase est répétée deux fois.

Mais la lecture verticale n'implique pas forcément de sauter des pages. Après tout, si Simon a décidé d'entrecouper les passages par d'autres extraits, il s'agit de respecter ce choix esthétique, dont on a d'ailleurs vu qu'il est plus profond qu'une simple position formelle, puisqu'il correspond à un même fond commun du sentir. La lecture verticale s'inscrit plus dans une durée, où le lecteur mémorise des éléments évoqués, qui font retour quelques pages plus loin. Cette mémorisation, qui se déploie parfois dans une grande extension temporelle (quand par exemple les retours s'effectuent entre deux romans), est le lieu de la difficulté de lecture. En même temps elle repose sur le phénomène de la conscience, qui ne cesse de faire des liens.

3.23 L'oubli

Comme le *corpus* simonien fait appel de manière exigeante à la mémoire de son lecteur, la question de l'oubli pose d'autant plus de problèmes. Cette question prolonge sur le plan de la lecture une problématique abordée par Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, (op.cit.), comme l'indique son titre même. Ainsi il déclare : « De façon plus générale, la hantise de l'oubli passé, présent, à venir, double la lumière de la mémoire heureuse, de l'ombre portée sur elle par une mémoire malheureuse » (p.37). L'oubli apparaît comme constitutif du phénomène de la remémoration, en ce qu'il traverse toute la temporalité : le passé (oubli des faits historiques, de son héritage familial etc.), le présent (continuité des effets de l'oubli dans le présent, trou de mémoire voire traumatisme etc.) et l'avenir (menace de l'oubli, du fait par exemple du vieillissement). Quel est donc le rapport de l'oubli au *corpus* simonien ? D'une part on peut penser qu'il est une trahison, en ce qu'il menace l'unité circulaire du texte (en ne repérant pas les répétitions du fond commun du sentir). D'autre part, l'oubli fait tout de même partie de la conscience, et peut même motiver les sensations de déjà-vu caractéristiques du *corpus* (le lecteur a déjà lu cela mais a oublié où et quand, ni même la teneur exact du contenu). En un certain sens, l'oubli fait partie de la logique du flou, caractéristique du *continuum* du vivant. On a rattaché cet espace du flou à la notion de chose, ce qui implique ici que la chose pourrait également désigner le texte.⁸⁵

Avant de tenter d'explicitier de tels liens, on peut regarder une mention explicite de l'oubli, dans *Les Géorgiques*, p.93 :

85 On rejoint ici l'approche herméneutique de Hans-Georg Gadamer dans *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 2018, qui utilise l'expression « chose du texte ». Claude Simon lui-même utilise le terme de chose dans le domaine du texte puisqu'il déclare à Libération, le 31 août 1989 : « J'écris « des choses » et j'espère qu'à la fin, ça pourra faire un livre... ». Certes, le terme de « choses » désigne un ensemble vague d'éléments, mais la récurrence du terme au sein du *corpus* invite à penser que Simon l'emploie aussi en un sens qui envisage le texte comme une matérialité sensible qui s'inscrit dans le *continuum* du vivant.

On ne doit pas oublier qu'ils se sont levés depuis deux heures du matin, ont couvert un courte étape d'une quinzaine de kilomètres [...], ont attendu dans le froid et dans le noir [...], ont passé toute la journée dans un wagon glacé, mangé glacé, bu glacé, débarqué les chevaux [...], et qu'ils marchent maintenant depuis environ trois heures dans le froid noir, ne savent pas où ils sont, où ils vont

La forme impersonnelle « on ne doit pas oublier » régit sept verbes au passé composé (« se sont levés », « ont couvert », « ont attendu », « ont passé », « mangé », « bu » et « débarqué ») et deux verbes au présent (« marchent » et « savent »). L'accumulation des compléments, soulignée par la parataxe, montre le grand nombre d'éléments à ne pas oublier. Cette nécessité de la mémoire est une condition pour comprendre la situation actuelle des soldats français de 1940 (à savoir leur épuisement et donc à terme la dissolution du corps d'armée). Les éléments à ne pas oublier sont les causes d'un tel état actuel, avec des détails temporels (de durée avec « depuis deux heures du matin », « toute la journée », « depuis environ trois heures ») et spatiaux (« quinzaine de kilomètres », « dans le froid et dans le noir » qui devient plus tard « dans le froid noir », ce qui anime le froid et annonce son triomphe sur l'homme, qu'il animalise voire réifie). Le passage des temps verbaux du passé composé au présent illustre temporellement le lien de causalité, et rappelle le caractère transversal de l'oubli, qui menace tant le passé que le présent. Le pronom personnel indéfini « on » témoigne que le non oublié a valeur de règle. En même temps, le fait que le narrateur énonce une forme négative (et non positive avec par exemple : « on doit se rappeler ») indique que la menace de l'oubli est constitutive à tout récit. Le pronom désigne à la fois la communauté des lecteurs et le narrateur, ce qui illustre le fait que l'oubli est une menace même pour celui qui est à l'origine du récit. Certes, la mention de l'oubli est ponctuelle, et concerne un ensemble de faits au sein du récit, mais il est aisé d'extrapoler la logique d'un tel extrait, en ce que le *corpus*, voire l'œuvre dans sa globalité, ne cesse de se confronter à la question du temps.

On constate notamment qu'un grand nombre d'*excipit* concerne la mémoire face à l'obstacle, à savoir l'oubli. *La Route des Flandres*, se conclut, p.296 par la déliquescence du monde, comparé à « une bâtisse abandonnée, inutilisable, livrée à l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps. » L'énumération d'adjectifs antéposés au groupe nominal « travail du temps » montre le caractère progressif et inexorable de ce dernier. L'oubli est une des marques de ce travail destructeur, en ce qu'il appartient à un processus temporel (et à un processus de la conscience qui se déploie dans le temps) et qu'il est en même temps négation du temps, puisqu'il en efface le contenu (les souvenirs). Dans *Les Géorgiques*, la perspective de la destruction du temps est plus individuelle avec, un extrait de lettre de L.S.M. à Batti, p.477 : « et encore une fois croyez-vous que j'aie tant d'années à jeter par les fenêtres ?... ». Les sempiternelles consignes du personnage quant à l'entretien de

ses terres, ici marquées par la locution adverbiale « *encore une fois* », outre un aspect parodique, ont l'aspect d'une lutte plus fondamentale contre l'oubli (ici l'oubli de l'intendante des ordres émis, mais peut-être l'oubli de L.S.M. lui-même, qui radote du fait de la vieillesse). Cette menace de l'oubli se corrèle à la menace de la mort. Dans l'*excipit* du *Tramway* (op.cit.), d'autant plus important qu'il est le dernier livre de Claude Simon, on lit une même thématique mémorielle avec, p.141 :

Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air 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 touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire.

L'extrait regroupe deux images matricielles, à savoir celle de la stase avec une forme inchoative (« n'en finissait pas d' »), des imparfaits, des participes présents et l'adverbe « toujours », et celle du filtre avec des noms comme le « voile », qui est associé plus explicitement à la mort avec « un uniforme linceul », puis « couche de cendre » (dont l'aspect épais et figé est renforcé par la préposition « sous ») et « brouillard ». La sécheresse de la nature produit un air étouffant qui se transcrit dans la lecture même, avec un lexique très clos (avec les champs lexicaux étroitement liés de la suffocation, du pourrissement et de la mort), et des répétitions (« air » deux occurrences, « impalpable » deux occurrences, dans un rythme ternaire qui fait un effet de chute en fin de phrase). La tonalité morbide de l'extrait témoigne du fait que la médiation au monde se fait par la conscience qui s'ancre dans une temporalité qui se fait sur fond de menace.

L'oubli est donc à la fois trahison du texte lorsqu'il est total, en ce qu'il est négation des liens qui parcourent le *continuum* du vivant, et à la fois correspondance au sensible, en tant que caractéristique de la conscience. Dans ce cas l'oubli du lecteur est partiel, et rejoint éventuellement celui des personnages. L'oubli fait partie d'un processus mémoriel, au niveau collectif (l'oubli partiel de faits historiques traumatisants, c'est-à-dire la poursuite de la vie) et individuel (l'oubli propre à la refiguration).

3.3 La période

La phénoménologie de la lecture implique le temps long, auquel le *corpus* incite en raison de la grande extension de ses phrases. Dans cette optique David Zemmour, dans *Claude Simon et l'écriture de la perception* (op.cit.), en reprenant l'angle des travaux stylistiques du groupe de Fribourg, substitue à la notion traditionnelle de phrase, celle de période (macro-unité) et de clause (petite unité), plus à même de décrire le texte dans son extension. Grâce à ces outils techniques, on peut aborder l'effet rythmique de la circularité (celle de la période et de la clause) sur le lecteur. On gardera néanmoins en tête que ce mémoire n'appartient pas à la discipline de la stylistique, et qu'il s'agit plutôt ici d'aborder les effets sensibles sur la conscience du lecteur.

3.31 La prosodie

Dans le cadre de la période, on peut en étudier la prosodie, c'est-à-dire le rythme propre à ces grands ensembles textuels, caractéristiques de certains passages du *corpus*. Classiquement, la période se découpe en une protase (rythme ascendant), une acmé (paroxysme de la protase) et une apodose (rythme descendant). On peut étudier plusieurs périodes et tenter d'en dégager les différents moments rythmiques, afin d'en déterminer la condition d'émergence et leur effet sur le lecteur. Cette unité de la période invite à comparer le texte simonien au déroulement du texte proustien, auquel il est souvent associé du fait d'une grande extension des clauses. Le modèle proustien conduit à envisager l'influence de la mémoire sur l'unité de la période, d'une part celle du narrateur avec la réminiscence et d'autre part celle du lecteur.⁸⁶ Pour étudier cette macro-unité au sein du *corpus*, on doit prendre des extraits un peu longs, puisqu'il s'agit d'étudier la période dans son déploiement temporel.

On analyse d'abord un extrait de *La Route des Flandres*, p.99-100, où Georges fuit les ennemis en pleine campagne française :

puis je cessai d'écouter, [/] je pris à travers champs remontant la colline le soleil avait cette insistante obsédante présence des fins d'après-midi des trop longues journées de printemps où il s'attarde n'en finissant plus de traîner encore haut dans le ciel des journées n'en finissant plus comme s'il était immobilisé sur le point de redescendre [/] mais ne s'y décidant pas arrêté par quel Josué il devait bien y avoir deux ou trois jours au moins qu'il avait oublié de se coucher depuis qu'il s'était levé rosissant teintant d'abord doucement le ciel lilas l'aurore aux doigts de pétales [/] mais je n'avais pas vu le moment où il était apparu seulement mon ombre allongée et diaphane de quadrupède sur le chemin où il n'y avait plus que ces tas immobiles comme des chiffons et le visage idiot de Wack renversé me regardant, [/] maintenant que je l'avais en plein dans les yeux immobile dans le ciel blanc.

Le signe topographique « [/] » marque des moments où le lecteur reprend sa respiration lors d'une oralisation du texte. Pour déterminer comment situer ces bornes, on s'appuie sur les

86 L'intertexte proustien est encore plus évident avec le *Tramway*, avec notamment des mentions explicites voire de la réécriture. Cette dernière invite à considérer l'ensemble des références littéraires comme une expérience de lecture active de la part de Claude Simon, qui transforme le texte en un vécu (c'est-à-dire une actualisation de l'œuvre anciennement lue avec une nouvelle œuvre, qui fait l'objet d'une expérience).

virgules (deux occurrences) et la conjonction de coordination « mais » (deux occurrences) qui marque une rupture forte dans la construction de la phrase. Les bornes de l'extrait se justifient par l'alinéa en début de citation, qui suit un échange et le passage à une pure narration, et le point à la fin. On relève une protase, du début de l'extrait à « sur le point de redescendre » avec un premier développement sur le soleil, et la disparition du sujet « je », qui désigne Georges. La répétition du son [ɑ] accompagne rythmiquement l'apodose. Ce mouvement d'accélération du rythme correspond à la mise en mouvement rapide du protagoniste, et à la situation de danger immédiat dans lequel il se trouve (ce que traduit aussi la parataxe et les tournures répétitives). L'accélération illustre l'altération de la conscience, qui ressent la peur, la fatigue et l'ivresse (Georges a bu de l'alcool de genévrier avant le passage). Puis on remarque une acmé de « mais ne s'y décidant pas » à « l'aurore aux doigts de pétales », qui prolonge le développement sur le soleil, avec d'abord une image biblique, jusqu'à l'énonciation d'une image classique à tonalité bucolique. Alors, on identifie une apodose de « mais je n'avais pas vu » jusqu'à la fin de l'extrait, avec le retour du sujet « je ». La décélération accompagne l'évocation de la mort, d'abord collective avec la paraphrase des cadavres (« ces tas immobiles comme des chiffons », avec les pluriels, le déictique et la comparaison qui réifient les soldats), puis individuelle avec Wack (mention qui fait écho à la scène de description de sa mort). Le rythme plus lent traduit l'éventuelle tristesse du personnage, qui a perdu un camarade (même s'il le trouvait idiot, sa mort n'en reste pas moins marquante). On peut même penser que le pronom « l' » du groupe verbal « je l'avais en plein dans les yeux », renvoie certes au soleil, mais peut-être aussi au visage de Wack, qui vient tout juste d'être évoqué, et dont le souvenir resterait comme une trace dans le ciel. Il semble donc qu'ici la prosodie suit les différentes émotions du personnage, et que le rythme vient ainsi accompagner les différents mouvements de la conscience.

Mais on peut se demander si la présence du supra-narrateur dans *Les Géorgiques*, change la motivation essentiellement émotionnelle de la prosodie. En effet on envisage de prime abord qu'une telle narration a tendance à instaurer une plus grande distance. La prosodie reposerait alors sur des critères autres. On lit par exemple, p.93 :

Et à droite et à gauche, [/] en avant et en arrière, [/] toujours la même plaine enneigée et nue, [/] la route sans une montée, [/] sans une descente, [/] longeant ou traversant parfois un bois invisible [/] (le bruit, [/] le crissement de la neige sous les sabots changeant alors légèrement, [/] donnant à penser qu'il est répercuté par une barrière de troncs et de branches [/] – et peut-être sous l'entrelacs des buissons et des herbes brûlées par le gel, [/] ces mares ou ces bras d'eau morte et noire couverts d'une mince couche de glace, [/] et peut-être aussi, [/] dans les joncs, [/] des poules d'eau endormies ou des canards sauvages), [/] tout silencieux, [/] et pas un village, [/] pas un hameau, [/] seulement, de loin en loin, sans qu'il soit possible d'évaluer la distance, une lumière (une ferme?) isolée, [/] mais très rare, [/] et comme cela une heure, [/] et une autre heure, [/] et une autre encore avec des haltes pour les regroupements.

Les bornes de l'extrait sont ici celles d'une phrase normale, à savoir une majuscule et un point. L'extension de la phrase permet toutefois de suivre les travaux de Zemmour et de la désigner comme période. On identifie d'abord une protase du début de l'extrait à « bois invisible », qui accompagne l'avancée des soldats. Toutefois cette protase semble être plus lente que dans l'extrait précédent, comme l'indiquent les parenthèses fréquentes et le rythme binaire (notamment avec des mots qui fonctionnent par paires « et à droite et à gauche », « en avant et en arrière », « sans une montée, sans une descente », « longeant ou traversant »). La lenteur relative de la progression se remarque également par le rythme lancinant, du fait de la répétition du son [ɑ̃] (« avant », « enneigée », « descente », « longeant », « traversant »). Puis la parenthèse s'apparente à une acmé, qui est amorcée par la médiation d'un autre sens (l'ouïe et non plus la vue). Le rythme binaire continue, notamment avec la constitution d'une double hypothèse (« et peut-être » « et peut-être aussi », où le parallèle de construction est souligné par la conjonction de coordination « et » et l'adverbe « aussi »). Alors, de « tout silencieux » à la fin de l'extrait, on analyse une apodose, qui suit la description du paysage comme négation, avec par exemple la gradation ascendante en terme de petitesse de « et pas un village, pas un hameau ». L'apodose accompagne également l'écoulement lent du temps, avec en particulier des accumulations, jusqu'au passage d'un rythme binaire à un rythme ternaire (« et comme cela une heure, et une autre heure, et une autre encore », avec la répétition du nom « heure », de l'adjectif « autre » et de la conjonction de coordination « et » qui témoigne d'un essoufflement des soldats et de la narration), qui a valeur de chute. Il apparaît donc que même en présence d'un supra-narrateur (qui se confond en fait régulièrement avec l'écrivain-narrateur), la prosodie est motivée par des émotions, certes ici plus collectives (à savoir la lassitude des soldats) qu'individuelles.

Ce lien des différentes étapes prosodiques, et des différents mouvements de la conscience, semble même dépasser le cadre de la guerre de 1940, qui peut être certes le lieu de l'exacerbation des émotions. Ainsi on voit, encore dans *Les Géorgiques*, lors de l'enfance perpignanaise du futur écrivain-narrateur, p.224-225 :

il parvenait à distinguer sur la gauche de l'autel le vieil évêque couvert d'or, [/] assis ou plutôt tassé, [/] sous son dais de pourpre, [/] élevant dans le scintillement de pierreries sa main gantée de fuchsia en même temps qu'on entendait, [/] à peine perceptible, [/] la voix chevrotante, [/] cassée, [/] si faible, [/] si ténue dans le monumental silence qu'elle semblait à tout instant devoir se briser, [/] vacillant, [/] s'éteignant, [/] se reprenant, [/] parvenant pour ainsi dire en trébuchant au bout de la courte phrase modulée plutôt que chantée, [/] la courte bénédiction, [/] puis cessant, [/] tandis qu'épuisé, [/] à bout de forces, [/] l'habitant de la pyramide d'or se renversait en arrière, [/] se tassait encore un peu plus dans son trône, [/] et que s'élançaient, [/] se déchaînaient, [/] montaient avec allégresse vers les hautes voûtes les multiples voix des chœurs célestes et le grondement de soufflerie de...

On justifie ici le début de l'extrait par la mention d'un nouveau rhème (le vieil évêque), qui

devient alors thème. En ce qui concerne la fin de l'extrait, la période continue après les points de suspension, mais elle est d'abord entrecoupée d'une autre scène (avec O.). On identifie d'abord une protase du début de l'extrait à « qu'on entendait », qui décrit les habits cérémonieux, tant au niveau de la matière (« dais », « pierreries », « gantée ») que de la couleur (« or », « pourpre » et « fuchsia »). L'accélération du rythme accompagne la mise en place progressive du cadre spatial par la conscience. Puis, on note une acmé de « à peine perceptible » à « la courte bénédiction », où le rythme de la phrase, suit la montée du chant. Par la suite, on relève une apodose, de « puis cessant » à « trône », qui prolonge rythmiquement l'extinction de la voix. Finalement on analyse une nouvelle protase de « et que s'élançaient » jusqu'à la fin de l'extrait, avec une intensité plus importante que précédemment, comme en témoignent les imparfaits au pluriel, puisque désormais le rythme accompagne le son non de la seule voix de l'évêque mais de voix multiples (« les chœurs ») et des orgues (avec une cataphore, qui s'achève p.227 du fait de la continuation de la période avec « et le grondement de soufflerie de centaines de tuyaux »). Ici la montée ou la décrue du rythme accompagne les variations du son, c'est-à-dire que la perception du personnage motive les différentes étapes de la période.

Il est donc notable que les différentes étapes des périodes, sont adossées aux émotions et perceptions de la conscience, même dans la cadre d'une narration *a priori* plus distincte des personnages (dans le cas des *Géorgiques*). On rejoint ici l'analyse de Zemmour, dans le deuxième chapitre de sa première partie (op.cit.), qui analyse la période non pas tant comme une unité prosodique, que comme, plus fondamentalement, une unité phénoménale. Il déclare ainsi, p.151 :

Ce qui permet d'avancer l'hypothèse de la période comme unité phénoménale, et même de la faire primer sur toutes les autres en les transcendant, c'est que le récit chez Simon est toujours focalisé, les événements sont toujours restitués à travers le prisme d'une conscience (même si elle est souvent anonyme) qui perçoit, imagine, se souvient, pense et ressent.

En effet, ce qui motive dans *Les Géorgiques* la confusion entre le supra-narrateur, l'écrivain-narrateur, voire Claude Simon, c'est bien le prisme de la conscience, qui agence toutes les unités rythmiques. Il n'y a donc pas de différence fondamentale entre la période de *La Route des Flandres* et celle des *Géorgiques*, si ce n'est peut-être que dans le second roman, l'usage plus abondant de la ponctuation ralentit le rythme des protases et acmés. La période participe de la phénoménologie de la lecture en ce qu'elle instaure par son extension un temps long, qui transforme la conscience du lecteur, en faisant par exemple appel à sa mémoire.

3.32 Le rythme du fragment

Même si la période est une macro-unité très présente au sein du *corpus*, il ne faudrait pas rigidifier le texte en niant la présence d'éléments plus classiques, qu'on continuera

d'appeler phrase (contrairement à Zemmour). Il s'agit de penser le rythme propre de ces éléments, ou de clauses plus fragmentaires au sein des périodes, et leur effet sur le lecteur. Les nombreuses ellipses de *La Route des Flandres*, et la juxtaposition de différentes époques (narration ou lettres) dans *Les Géorgiques* donnent un aspect fragmentaire au texte. Mais le fragment semble a priori être la négation même du rythme, en ce qu'il est discontinu. Or dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Émile Benveniste définit le rythme comme « une configuration spatiale définie par l'arrangement et la proportion d'éléments distincts »⁸⁷, où le nom de « configuration » induit l'idée de continuité et même d'ordre. On peut s'étonner que la définition du rythme soit spatiale et non temporelle. On suppose que Benveniste y voit un moyen de techniciser son discours, en s'appuyant sur des critères clairs (visibles car se situant dans l'espace, de la page quand il s'agit d'un rythme textuel). Une définition temporelle du rythme risquerait d'introduire trop tôt la subjectivité du lecteur et intellectualiser voire intérioriser un ensemble d'éléments qu'il s'agit d'étudier par les outils linguistiques.⁸⁸ Le rythme est défini selon un critère quantitatif (« la proportion d'éléments distincts », à savoir par exemple la fréquence de tel ou tel nom, le retour de tel ou tel motif etc.) et qualitatif (« l'arrangement », à savoir la manière dont sont agencés les mots entre eux, avec par exemple une attention aux connecteurs etc.). Le fragment se définit en première approche comme une rupture de continuité, donc une rupture de rythme, lorsqu'on l'aborde sous le seul angle de la continuité harmonieuse. Interroger plus avant l'acte de la lecture du fragment est crucial en ce qu'il menace, du fait de sa discontinuité, la temporalité saisie par la conscience.

Dans cette perspective, on lit dans *La Route des Flandres*, p.275, lors d'une scène d'amour entre Georges et Corinne :

m'enfonçant tout entier dans cette mousse ces mauves pétales j'étais un chien je galopais à quatre pattes dans les fourrés exactement comme une bête comme seule une bête pouvait le faire insensible à la fatigue à mes mains déchirées j'étais cet âne de la légende grecque raidi comme un âne idole d'or enfoncée dans sa délicate et tendre chair

L'extrait appartient à une période, sans ponctuation, qui rend le rythme saccadé. La parataxe accompagne une ellipse, puisque Georges passe du souvenir de sa nuit passée avec Corinne à la remémoration de sa fuite lors de la guerre, avant de revenir au premier souvenir. Mais cet aspect fragmentaire, à la fois rythmique et temporel, est nuancé par des liens entre les strates de souvenirs. Ainsi on note un motif végétal (d'une part avec « cette mousse » qui est une image pour les poils pubiens, et « ces mauves pétales » qui désigne les lèvres, tandis que « les fourrés » font partie du paysage de la campagne française de 1940) et un motif animal (la

87 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966, p.335

88 On ne suit pas dans les pages qui précèdent une telle réserve, en liant par exemple la période et la durée. Dans le cadre du propos ce n'est pas problématique, puisqu'il s'agit d'étudier la phénoménologie d'un lecteur donné d'un texte donné, et non d'élaborer, comme Benveniste, une définition sur laquelle s'appuyer pour une utilisation linguistique, applicable à une multitude de textes.

métaphore « j'étais un chien » unit les deux souvenirs et amorce le passage de l'un à l'autre, la double comparaison « comme une bête » se rapporte aux gestes instinctifs que déclenche le danger de la mort, alors que la métaphore avec l'âne renvoie au premier souvenir érotique, en faisant référence à l'âne d'Apulée). En outre la conscience du personnage fait lien, tout comme son corps, puisque les « mains déchirées » lors de la guerre, était précédemment (dans le texte, mais ultérieurement dans le temps) « posées, appuyées sur ses hanches, et comme les mouvements propres à son corps, à savoir ici le fait d'avancer rapidement (lors de l'acte sexuel et lors de la fuite). Le caractère fragmentaire ne nie pas la continuité du rythme, et au contraire en fait partie, *a minima* au niveau des clauses et de la page, du fait de l'association d'idées du personnage.

Reste à déterminer comment le fragment appartient à une continuité rythmique, lorsque plusieurs consciences sont représentées, comme c'est le cas dans *Les Géorgiques*. Dans cette optique, on lit, p.82, à propos du groupe de soldats français qui sortent dans la nuit froide :

Les membres gourds, le saut maladroit et lourd sur le ballast, le choc brutal qui se répercute douloureusement depuis les talons jusque dans la boîte crânienne, le froid différent de celui qui régnait dans le wagon, l'odeur picotante d'ozone qui se dégage de la neige, etc.

On remarque une accumulation de groupes nominaux et la disparition du groupe de soldats (désignés par « ils » dans les phrases qui précèdent l'extrait), puisque les verbes ont pour sujet non des hommes mais des sensations. La parataxe donne un rythme saccadé, même si la lecture est cette fois-ci guidée par la ponctuation (des virgules). L'abréviation « etc. » confirme le ton prétendument objectif de la narration. Mais à y regarder de plus près, la fragmentation rejoint à nouveau un rapport au sensible, puisque justement, les sensations sont si présentes qu'elles deviennent sujets, qu'elles soient tactiles (« membres gourds », « choc brutal ») ou olfactives (« l'odeur picotante »). La guerre tend à mécaniser le soldat, qui n'est plus qu'un corps qui subit (ici le long enfermement dans un wagon, puis le froid de l'hiver). Le fragment correspond à cette sensibilité exacerbée du corps, et cette disparition de l'individualité. A nouveau, il fait partie d'un rythme, c'est-à-dire d'une continuité, qui est au service du sensible. Cela recoupe une déclaration de Claude Simon, au journal le Monde, le 8 octobre 1960 : « J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions [...], et en même temps leur contigüité dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contigüité. » Le terme de « contigüité » indique que la continuité propre à la conscience est le moteur du sensible et donc du rythme de la phrase. Ce constat relance donc la question du rapport entre cette sensibilité représentée, qui est le moteur du rythme, et la sensibilité du lecteur.

3.33 La vitesse de la lecture

La période, même avec des clauses fragmentaires, mais aussi la phrase plus classique, font partie d'une continuité qui correspond au fond commun du sentir. On comprend donc mieux l'image de la lecture du texte simonien en terme de souffle, qui inclut cette idée de continuité, tout en y intégrant une dimension corporelle (celle de l'appareil respiratoire). Toutefois, on ne peut être totalement satisfait de cette image, en ce qu'elle semble plus être le produit d'une impression, que d'un réel discours technique⁸⁹. En même temps elle a le mérite d'appartenir à la sphère de la phénoménologie de la lecture, en tant qu'elle prend en compte la transformation du lecteur par le texte (le passage d'un souffle à un autre), et son corps. La question de la vitesse de lecture, c'est-à-dire du temps que prend la lecture du texte qui porte sur la sensibilité, permet peut-être de techniciser l'image du souffle.

Dans cette optique, on lit dans *La Route des Flandres*, p.242-243, lors de la nuit entre Georges et Corinne :

la touchant partout courant sur elle son dos son ventre avec un bruit de soie rencontrant cette touffe broussailleuse poussant comme étrangère parasite sur sa nudité lisse, je n'en finissais pas de parcourir rampant sous elle explorant dans la nuit découvrant son corps immense et ténébreux, comme sous une chèvre nourricière, le chèvre-pied

Dans cet extrait les virgules sont rares, ce qui traduit un emportement de la conscience désirante, que traduit aussi la durée propre aux participes présents et à la forme inchoative (« je n'en finissais pas »). La parataxe, la réinterprétation du blason (avec les différentes parties du corps : « son dos son ventre », « cette touffe » pour les poils, « sa nudité » pour la peau, « son corps ») les comparaisons, d'abord biologique (« comme étrangère parasite », où les poils pubiens sont comparés à une sorte de bactérie), puis mythique (« comme sous une chèvre nourricière », qui fait écho au mythe de l'âge d'or et de la femme nourricière, où la comparaison se rigidifie avec le nom « le chèvre-pied », où la non répétition de la conjonction « comme » tend à réellement substituer Corinne à la figure animale) témoignent de la frénésie imaginative du personnage. Le narrateur est pressé, ce qui presse le lecteur. Un tel extrait invite donc à une lecture rapide, qui correspondrait au sentir du personnage désirant. L'accumulation des images crée une densité des clauses qui conduit peut-être le lecteur à se sentir oppressé.

On constate une même rapidité dans *Les Géorgiques*, p.214, lors de l'évocation admirative des gitans par l'écrivain-narrateur, lorsqu'il est enfant :

les bicyclettes, les machines à coudre, les radios hurlantes ou ces antiques automobiles américaines, cabossées, écaillées, à la fois aussi squelettiques et éléphantines, où on pouvait les voir, dans l'air enfin respirable, s'entasser par tribus, farouches, pouilleux et méprisants

⁸⁹ On saisit mieux ici les implications concrètes du désarroi doctrinal dont parlait Barthes à propos de la lecture.

On relève ici une accumulation de groupes nominaux aux pluriels, qui témoigne de la prolifération d'objets. L'extrait se conclut par la réapparition des figures humaines (les gitans) d'abord en tant que rhème du groupe verbe « voir », avec le pronom « les », puis en tant que thème, qui marque une nouvelle accélération du rythme, avec une gradation ascendante constituée de trois adjectifs (« farouches, pouilleux et méprisants »). A nouveau, il semble qu'un tel passage doit se lire vite, bien que le rythme soit plus guidé, avec de nombreuses virgules. Ici cependant, le lecteur n'est pas tellement oppressé, mais suit un libre mouvement, accompagné par le texte (grâce à la ponctuation), ce qui correspond au mouvement de mythification auquel appartient l'extrait, et à l'admiration que voue l'écrivain-narrateur aux gitans. On retrouve au niveau de la vitesse de lecture, la polarité entre désastre (le premier extrait) et origine (le second extrait).

Il apparaît que de nombreux passages du *corpus* invite à une lecture rapide, du fait d'une continuité et d'une circularité à l'échelle de la clause, de la période, et des différentes strates historiques et mémorielles. Dans *La Route des Flandres*, le lecteur a davantage de responsabilité face au texte, du fait d'une paucité des virgules, ce qui aboutit à un rythme plus rapide et saccadé, qui peut conduire à l'opprimer. *Les Géorgiques* est un roman plus classique quant à l'usage de la ponctuation, mais la vitesse globale semble elle aussi soutenue. On peut substituer à l'image du souffle celle de l'élan, qui traduit davantage l'idée de rapidité, caractéristique du *corpus*, et qui s'étend dans la durée⁹⁰. L'élan accompagne rythmiquement la continuité des consciences représentées. Entre le lecteur et le texte, on constate une adéquation émotionnelle (la rapidité correspond à des sentiments, tels que le désir, la colère, la peur etc.) et temporelle (la continuité), c'est-à-dire finalement celle d'un vécu. Cela ne signifie pas pour autant que tous les éléments du *corpus* sont à lire rapidement, puisqu'il y a des variations de rythme, qui accompagnent les modulations du sensible (dans leur contenu et dans leur acte d'intentionnalité). N'en demeure pas moins que le terme d'élan paraît être un terme adéquat dans la perspective d'une phénoménologie de la lecture, puisqu'il montre que le rythme du texte (et donc de la lecture) suit les variations de la conscience, que les temporalités (de la lecture et de la narration) se rejoignent dans une idée de durée, et que le lecteur s'en retrouve transformé, en ce qu'il est invité à être plus attentif au sensible.

90 On compare souvent Claude Simon et Marcel Proust, du fait de la grande extension de leur phrase. Toutefois, il semble que la lecture de ces textes est assez différente dans leur effet. La notion d'élan permet de souligner cela : les relatives de la phrase proustienne rende la lecture moins continue et moins facile, tandis que la parataxe et les participes présents (pour ne citer que deux procédés) rende plus fluide la lecture du texte simonien. Le terme d'élan traduit cette idée de fluidité et donc de rapidité, qui correspond à la représentation d'une conscience en mouvement face au sensible.

Conclusion

Lors du présent mémoire, on a tenté de faire jouer le terme de phénoménologie sur plusieurs niveaux, afin d'examiner les particularités propres au positionnement de l'œuvre de Claude Simon face au sensible. On a essayé d'examiner la manière dont le texte simonien travaille le vécu sensoriel. On a émis l'hypothèse que la phénoménologie était un bon outil pour expliciter cette spécificité face au sensible. Mais très vite de nombreux problèmes se sont posés. Quel accord peut-il y avoir entre la littérature et la philosophie, surtout chez un auteur qui se revendique non pas comme un penseur, mais comme un faiseur ? Et si la phénoménologie est bien un outil pour aborder le texte simonien, en quel sens ? Il fallait être vigilant à bien définir le terme de phénoménologie, et à toujours l'employer avec rigueur. La phénoménologie est un mode de description des phénomènes, tels qu'ils apparaissent, en tant que participant d'un monde. Dire que le *corpus* partage des considérations communes avec la phénoménologie, c'est avancer le fait que le texte porte une attention singulière aux phénomènes, dans leur modalité d'apparaître : selon le mode (imagination, pensée, souvenir...), le lieu, le temps, la personne (à qui le phénomène apparaît et en quoi cela le modifie) etc.

Toutefois on ne peut faire comme si la phénoménologie était un concept qu'on pouvait appliquer à sa guise. Il s'agit de la considérer comme un courant de pensée, constitué d'un axiome commun (la description des phénomènes) et d'une multitude de divergences doctrinales à partir de là. La phénoménologie est un champ philosophique dont la dimension polémique ne peut être escamotée. Dès lors, c'est cet espace de discussion sur ce qu'est un phénomène, sur les moyens d'une description adéquate, qui permet d'affiner la manière particulière qu'a le *corpus* de se rapporter aux phénomènes. Certains courants de la phénoménologie semblent mieux s'appliquer au texte simonien que d'autres.

Dans cette optique on peut penser que la phénoménologie idéaliste de Husserl, et ses prolongements avec des philosophes comme Michel Henry ou Jean-Luc Marion, a des apports limités pour l'étude du *corpus*, en ce qu'elle pense le phénomène non dans le concret de sa donation. En effet Husserl envisage la possibilité d'une intentionnalité en l'absence d'objet, et surtout procède à une réduction phénoménologique qui semble être éloignée de l'approche de Claude Simon, qui envisage le monde dans son apparaître, sans suspension de jugement ou de nécessité d'opération intellectuelle. En même temps les textes du philosophe paraissent pertinents dans une certaine mesure, au sens où il est un des premiers à envisager l'apparaître de la chose (le phénomène) comme une question philosophique, avec notamment la question de l'*a priori* de corrélation, dont les travaux de Renaud Barbaras révèlent toute la profondeur.

La philosophie de Merleau-Ponty ne semble pertinente, elle aussi, qu'en un sens limité, en dépit des fréquents liens qui sont soulignés par les commentateurs. Malgré le concept de chair du monde, cette phénoménologie paraît encore très tributaire des catégories sujet-objet, qui sont fréquemment brouillées au sein du *corpus*.

Le *corpus* s'approcherait de deux courants de la phénoménologie, d'une part une phénoménologie matérialiste, qui ne procéderait pas à une réduction phénoménologique, mais tenterait de saisir le phénomène dans son être-là, c'est à dire dans son événementialité, avec un philosophe comme Claude Romano, d'autre part, une phénoménologie herméneutique, avec un retour aux choses mêmes qui se fait sur le mode de l'interprétation, du fait que le monde fait sens, avec un philosophe comme Paul Ricœur. En effet, le texte simonien est proche de la phénoménologie matérialiste au sens où la chose est toujours donnée, en un lieu et un temps précis, tandis qu'il est proche de la phénoménologie herméneutique au sens où les personnages interprètent les signes qui sont autour d'eux (qui leur apparaissent), et que le texte prête lui-même à l'interprétation (celle du lecteur).

Néanmoins on a fait le choix de ne pas trop accentuer les associations entre des philosophes précis et le *corpus*, d'un côté parce qu'elles n'étaient pas aussi claires qu'à présent, mais surtout du fait que cela aurait abouti à rigidifier le texte, qui ne serait devenu qu'un prétexte pour démontrer la présence de ces associations. Il s'agissait avant tout de décrire la manière dont le texte représentait les phénomènes, et les associations avec tel ou tel philosophe ne pouvaient constituer qu'une étape ultérieure. On a donc opté pour un plan évoluant selon des domaines d'application de la phénoménologie, qui paraissaient au cœur de l'œuvre de Claude Simon, à savoir la vie, la mémoire et le texte même. Ces divers thèmes recoupaient en même temps une évolution plus profonde, avec le passage d'une pensée du phénomène comme objet, à celle du phénomène comme objet apparaissant à un sujet, et même à un sujet lu par un sujet.

La phénoménologie de la vie appliquée au *corpus* permettait de saisir les relations entre le phénomène, saisi dans sa singularité, et son contexte (le monde). On a constaté un flou, souvent accompagné du motif de la boue, qui parcourt les phénomènes : entre l'homme, l'animal et le végétal, des échanges se font (ce que l'on a appelé le *continuum* du vivant), constituant une zone nouvelle qu'on a pu associer au terme de chose. La chose rejoint à la fois en amont un temps antique où la distinction sujet-objet n'est pas opérante, mais aussi un temps biologique de la vie élémentaire, et en aval un temps du désastre où les frontières entre les éléments sont détruits. L'ambivalence entre l'âge d'or antique et le désastre se retrouvaient à de nombreux moments du *corpus*, que ce soit au niveau des mythes, du rapport au temps ou à l'histoire collective et individuelle. Reste que la vie est saisie dans son événementialité, c'est-

à-dire dans son surgissement (la naissance), son déploiement, et son extinction. Ainsi en tant que phénomène, elle semble bien plus du côté de la puissance que de l'acte, en tant que force qui traverse tous les instants des choses du monde. L'écriture met alors en scène ce déploiement de la puissance propre à la vie, par des rectifications, des stases, des changements de rythme...

La phénoménologie de la mémoire approfondissait cette approche de la vie comme phénomène en interrogeant le rapport temporel, et en y introduisant de manière plus explicite la question du sujet. Le flou du *continuum* du vivant était cette fois-ci relayée par la structure circulaire d'un même fond commun du sentir qui tend à confondre les identités entre elles, du fait de la refiguration (ainsi Georges confond de Reixach avec son ancêtre, ainsi l'écrivain-narrateur se confond avec son ancêtre L.S.M. et extradiégétiquement avec Claude Simon). La refiguration rend présent le passé, en un phénomène de mémoire qui transforme l'identité présente. Cette transformation du soi du fait d'une constante mise en récit (au niveau des personnages mais aussi de Claude Simon) constitue ainsi une identité narrative, confirmant alors le flou du *continuum* du vivant, cette fois-ci au sein d'un même sujet, à la fois soi et autre, en tant que scripteur et lecteur du récit de sa vie. Le déploiement de la mémoire montre la possibilité d'un accord entre phénoménologie et historicité. Elle témoigne aussi du fait que ce n'est pas tant l'histoire (en tant qu'ensemble d'événements passés) qui est la matière première de l'écrivain, mais bien le présent, qui inclut une historicité, collective et individuelle.

La phénoménologie de la lecture questionnait les rapports entre le lecteur et le texte, du fait du lien particulier de ce dernier au sensible. La chose est aussi le texte, et devient ainsi possibilité d'expérience : les signes sont une marque écrite sur la page, une empreinte sur la rétine, un son à l'oreille. La lecture envisagée par Claude Simon, tout comme l'écriture, est une opération bien plus matérielle (manuelle) qu'intellectuelle. De fait le lecteur, toujours dans le processus de refiguration (qui cette fois-ci transcende les frontières entre le diégétique et l'extradiégétique) est transformé par l'acte de lecture, saisi dans son déploiement temporel. Le *corpus* ouvre l'espace d'une œuvre plus large, constituée de refigurations, et qui fait appel à la mémoire du lecteur, en une sensation de déjà-vu qui est à la fois reconnaissance et transformation (du fait de la lecture du passé, ici textuel). Cette transformation, en tant que participation à la matière (visuelle, sonore, tactile...), implique le corps du lecteur, avec le rythme. Ce rythme inclut à la fois la discontinuité du fragment, et la continuité de la période, en des variations de vitesse qui engage la respiration du lecteur, en ce que l'on peut qualifier d'élan.

On peut être étonné de ne pas être ici plus proche, de manière sensible, du texte, et

surtout d'être capable de résumer un trajet théorique au sein du *corpus*, alors que Claude Simon n'est pas un philosophe, ni même un théoricien. Si on arrive à élaborer une trame phénoménologique, ce n'est pas en ce que le texte simonien est un système, mais en ce qu'il travaille toujours le même objet, à savoir l'inscription d'une chose dans un ici et un maintenant qui se déploient. Le discours critique peut donc en tirer des positionnements clairs, mais cela ne signifie pas que le texte littéraire est lui-même clair. En effet, le *corpus* ne dissimule pas les contradictions inhérentes aux phénomènes, voire leur non-sens (quel sens au geste anachronique de de Reixach qui lève un sabre avant de mourir par un coup de fusil ennemi en 1940 ?). Il ne cherche pas non plus à résumer la profusion des phénomènes (par leur nombre, leur variété et leur profondeur) sous un concept. Ainsi lorsqu'on parle de « chose », on classifie de nombreux passages du texte, et on se dégage par là de la logique propre au texte littéraire, pour tenter de construire un discours théorique. En somme, il est normal qu'à ce stade, on semble éloigné du texte littéraire, au sens où l'on est à la fin du trajet critique dans le cadre de ce mémoire.

Reste un élément à déterminer : l'approche transdisciplinaire a-t-elle été vraiment fructueuse ? Afin de ne pas renier tout le travail qui précède, on sera tenté de répondre par l'affirmative. D'une part, il semble que la philosophie gagne en densité lorsqu'elle est appliquée à un objet concret, à savoir ici le texte littéraire, avec des extraits précis. Ce serait tout de même dommage que la phénoménologie, qui avait pour objectif de décrire les phénomènes, tombe dans l'écueil de l'abstraction. D'autre part, le texte simonien gagne en profondeur en ce que l'on discerne clairement et distinctement un déploiement extensif et intensif des phénomènes. Le discours philosophique incite alors à définir et utiliser les termes avec rigueur et à renvoyer les mots à leurs historicité linguistique et théorique.

Si l'on voulait poursuivre ultérieurement le travail de ce mémoire, il pourrait être judicieux de continuer le dialogue entre la phénoménologie et l'œuvre simonienne, cette fois-ci de manière plus directe avec la phénoménologie matérialiste et herméneutique. On pourrait également confronter ce dialogue entre la phénoménologie et le texte littéraire, avec le courant du matérialisme. En effet, les commentateurs (comme Alastair B. Duncan dans le premier tome de la Pléiade des œuvres de Claude Simon) utilisent souvent l'adjectif « matérialiste » pour désigner l'œuvre simonienne, alors même qu'il s'agit d'un courant philosophique du XVIIIe siècle (essentiellement) qui implique des positionnements théoriques pas forcément partagés par Claude Simon (outre le fait que l'auteur exècre ce siècle, et ses phrases pompeuses, à la Rousseau). La confrontation entre le matérialisme, la phénoménologie (qui présente des apports théoriques importants, notamment en considérant les phénomènes et non des objets donnés fixes) et les textes de Claude Simon, permettrait de

comprendre l'importance de la temporalité chez ce dernier, toujours dans le domaine de l'en-puissance c'est-à-dire de l'événementialité.

Bibliographie

ŒUVRE CLAUDE SIMON

• Corpus

- SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Ed de Minuit, 1982
- SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Ed de Minuit, 2006

• Autre

- SIMON Claude,
 - *Le Vent, Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Ed de Minuit, 1957
 - *Discours de Stockholm*, Paris, Ed de Minuit, 1986
 - *L'Acacia*, Paris, Ed de Minuit, 1989
 - *Le Tramway*, Paris, Ed de Minuit, 2001
 - *Œuvres*, t.1 et 2, Paris, Pléiade, 2006 et 2013
- Entretiens :
 - au Monde, le 8 octobre 1960
 - à Libération, le 31 août 1989
- *Nouveau Roman : correspondance 1946-1999*, Paris, Gallimard, 2021

LITTÉRATURE

• Récit

- *La Bible de Jérusalem*, la Genèse, Paris, éditions du Cerf, 1998
- FAULKNER William, *Le Bruit et la Fureur*, Paris, Gallimard, 1938
- HESIODE, *Théogonie*, Paris, Arléa, 1998
- JOYCE James, *Ulysse*, Paris, Gallimard, 2006
- ORWELL George, *Homage to Catalonia*, Londres, Secker and Warburg, 1938
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999
- VIRGILE, *Les Géorgiques*, Paris, Belles Lettres, 1998

• Critique

- BACHELARD Gaston
 - *L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942
 - *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948
- BAKHTINE Mikhaïl
 - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987
 - *Problème de la poétique de Dostoïevski*, Paris, L'Age d'Homme, 2001
- BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Paris, Seuil, 1984
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, t.1, Paris, Gallimard, 1966
- DESSONS Gérard et MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005
- HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003
- MOLINIE Georges « A propos de la notion de phrase », dans *la Lorraine vivante : hommage à Jean Lanher*, dir. MARCHAL Roger et GUIDOT Bernard, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993
- POULET Georges,
 - *La Conscience critique*, Paris, Ed. José Corti, 1998
 - *Les Métamorphoses du cercle*, préface Jean Starobinski, Paris, Pocket, 2016

HISTOIRE SOCIALE

- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*, tome 3, Paris, Seuil, 2006

PHILOSOPHIE

• Classique

- ARISTOTE *Métaphysique*, traduction Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008
- BERGSON Henri, *L'Evolution créatrice*, Paris, Quadrige, 2013

- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2016
- GADAMER Hans-Georg *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 2018
- LE GRAND Albert *De Natura locorum*, Vienne, H. Vietor & J. Singriener, 1514
- SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960
- **Phénoménologie**
 - BARBARAS Renaud,
 - *Introduction à la phénoménologie de la vie*, Paris, Vrin, 2008
 - *La Vie lacunaire*, Paris, Vrin, 2011
 - HEIDEGGER Martin, *Qu'est ce qu'une chose ?*, Paris, Gallimard, 1988
 - HUSSERL Edmund, *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, préface GRANEL Gérard, La Haye, Gallimard, 1989.
 - MERLEAU-PONTY Maurice,
 - *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945
 - *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1979
 - *Notes de cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961*, préface LEFORT Claude, Paris, Gallimard, 1996
 - *Parcours deux : 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2001
 - RICŒUR Paul,
 - *Temps et Récit III*, Paris, Seuil, 1991
 - *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
 - *Anthologie Paul Ricœur*, prés. FOESSEL Michaël et LAMMOUCHE Fabien, Paris, Points, 2007
 - ROMANO Claude, *Au coeur de la raison, la phénoménologie*, Paris, Gallimard, 2010

COMMENTAIRES ŒUVRE CLAUDE SIMON

- *Les Cahiers Claude Simon*, 2005 :
 - GLEIZE Joëlle et ZEMMOUR David dir., « Matière et Corps », 2017
- BERTRAND Michel dir., *Dictionnaire Claude Simon*, 2 vol., préface VIART Dominique, Paris, Honoré Champion, 2013 :
 - LEFERE Robin, « Phénoménologie »
 - YOCARIS Ilias, « Epistémologie »
- CALLE-GRUBER Mireille, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011
- DÄLLENBACH Lucien
 - « La Question primordiale », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Ed de Minuit, 1987
 - *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1998
 - « La Lecture comme suture. Problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon » dans *Problèmes actuels de la lecture*, dir. DÄLLENBACH Lucien et RICARDOU Jean, Cerisy, Hermann, 2012
- GENIN Christine, *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 1997
- GUIGUES Gilles, « Claude Simon, la phénoménologie du réel », dans *Alkemie* n°14, Paris, Classiques Garnier, 2014
- HENDERSON Suzanne, « Temps et histoire dans l'œuvre de Claude Simon », thèse de doctorat, université de Rouen, 1993
- LAURICHESSE Jean-Yves, *La Bataille Des Odeurs, L'Espace Olfactif Des Romans De Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 2000
- LONGUET Patrick, *Lire Claude Simon*, Paris, Ed de Minuit, 1995
- RAILLARD Georges, « Les Trois Hautes fenêtres : les documents dans *Les Géorgiques* de Claude Simon » dans *Romans d'archives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1987
- RANNOUX Catherine
 - *L'écriture du labyrinthe*, Paris, Paradigme, 1997
 - « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipit simonien » dans *L'incipit* (hors

- série), Poitiers, La Licorne, 2014
- REITSMA-LA BRUJEERE Cora, *Passé et présent dans Les Géorgiques de Claude Simon : étude intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire*, Amsterdam, Rodopi, 1992
 - THIERRY François, *Claude Simon : une expérience du temps*, Paris, SEDES, 1997
 - VIART Dominique, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010
 - ZEMMOUR David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, préface MOLINIE Georges, Paris, PUPS, 2008