II

Entre phénoménologie et structuralisme

Winfried Wehle

Glissement perpétuel de la narration : Claude Simon, *La Route des Flandres* (1972).

a) Le narrateur

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on s'enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et […]. [1]

Cette scène inaugurale de la *Route des Flandres* fait apparaitre un narrateur qui témoigne de sa présence par des expressions telles que « je pouvais voir », « je me rappelle » et, un peu plus loin dans le texte, « il me semblait voir ». Par la suite, on retrouvera ces formules et d'autres similaires dans chaque scène un tant soit peu délimitable. À elle seule, l'expression « je pouvais voir » (plus loin : « il pouvait voir ») est utilisée plus de trente fois. Sont comparables à ces formules de perception celles qui mettent en scène une situation de dialogue comme, entre autres, « dit-il » ou « répondit-il ». Il n'est pas rare que le narrateur lui-même insère un « pensa-t-il », « il se demandait » ou d'autres expressions similaires quand il exprime ses propres pensées et hypothèses. Ce que le lecteur voit, entend, apprend, bref toutes les perceptions sensorielles et mentales sont ramenées de façon discrète mais continue à la présence du narrateur et à sa fonction de médiateur.

Cependant au bout de quelques pages à peine il abandonne la position de l'observateur où domine le verbe « voir » :

Wack […] 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 […]. [2]

Le narrateur colore ici le récit de son point de vue personnel, il superpose à ce qui est perçu et remémoré des représentations personnelles. À la page 17 apparaît pour la première fois le verbe caractéristique « imaginer ». « J'imagine », « j'imaginais » déterminent désormais de plus en plus le déroulement du récit. Dans les parties imaginées s'établit un deuxième niveau important de la présence du narrateur. Il se manifeste syntaxiquement dans des tournures comme « Sans doute lui était-il impossible non d'être aimable (il désirait certainement

[1] *La Route des Flandres*, Paris 1960, p. 9.

[2] Ibid., p. 9.

l'être) » ou, quelques lignes plus loin, « […] dans son esprit je suppose […] le mot devait plutôt signifier […] moustique ».[3]

Le narrateur intègre des hypothèses, il veut confirmer, étayer ses affirmations. En outre la parenthèse fonde un autre niveau de la narration ; ce qui est présenté de façon factuelle est recouvert dans la parenthèse par une interprétation du narrateur. Comme sa perspective manifestement ne lui permet pas de pénétrer aisément dans les pensées de ses camarades et de ses supérieurs, il a recours à des suppositions personnelles (« je suppose », « plutôt », etc.).

Ce qu'il rend de la sorte, ce sont ses propres pensées qu'il attribue aux autres. De ce point de vue, la narration apparaît toujours plus clairement comme une trame inextricable d'expériences vécues et de connaissances au-dessus de laquelle est tendu un arc d'interprétations subjectives.[4]

b) Duplicité du Moi

On apprend accessoirement de ce narrateur qu'il intervient sous la forme d'un personnage qui dit « je ». Il ne fait pas de doute qu'il peut ainsi prétendre à une immédiateté de la perception plus grande que dans une narration à la troisième personne, surtout quand il garde sa perspective de façon continue. Dans notre cas, on ne peut guère imaginer un témoin oculaire plus intime de la vie extérieure et intérieure du narrateur que ce Moi lui-même qui raconte. Il fait usage de cette proximité d'une façon qui est typique du roman écrit à la première personne :

Maintenant elle [la boue] était grise et nous nous tordions les pieds en courant […] et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense, je sentis que je rougissais (p. 9)

Le narrateur lui-même est le personnage qui a vécu personnellement la guerre mondiale et les événements d'après-guerre relatés dans ce roman. Le dialogue avec son supérieur et lointain parent Reixach (p. 9-11) inaugure la série des entretiens, pour certains interminables, auxquels le narrateur participe pendant et après la guerre, ne serait-ce que par sa présence. Cela vaut d'ailleurs pour tous les événements de ce roman : le narrateur est présent dans toutes les scènes, il est pour ainsi dire toujours sur scène. Quand on a compris cela, on touche un point

[3] Ibid., p. 9/10.

[4] J.-L. Seylaz, « Du 'Vent' à la 'Route des Flandres : la conquête d'une forme romanesque », in : *Revue des lettres modernes*, 1964 n° 94-99, p.225-240. Il fait la même remarque à propos des « évocations » du narrateur : « Les unes vécues ou cautionnées par des témoins, les autres imaginées et beaucoup plus incertaines. En fait nous assistons au contraire à une contamination progressive du réel par l'imaginaire. » (p. 237)

fondamental de *La Route des Flandres* : c'est un vrai roman écrit à la première personne et la modalité de la présence du Moi est double : il est à la fois narrateur et sujet vivant les événements relatés. C'est précisément cette scission du personnage en deux activités travaillant au roman qui constitue la caractéristique dominante de cette œuvre en général et de la narration en particulier. Mais cette esquisse succincte, il est vrai, nécessite encore d'être expliquée.

c) Passage brusque à la troisième personne

Quand le lecteur, qui s'est armé de patience, a traversé les 26 premières pages constituées de scènes, d'images et de fragments de conversations qui l'assaillent en apparence de façon décousue, et qu'il a commencé à s'orienter dans le texte grâce à l'utilisation de la première personne, intervient un fait propice à ébranler tout son travail quasiment d'un coup : la narration saute de la première à la troisième personne. Ce passage est introduit par la formule « je pouvais toujours les voir » (p. 25) :

[…] plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval […] n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne […]- Georges se demandant sans exactement se le demander […]. [5]

Le narrateur se trouve dans un état d'incertitude accrue. Son état transparaît dans les expressions *«* plutôt *», «* devinant *»,* « c'est-à-dire *»* etc. de la parenthèse, le tout concentré sur quelques lignes. La vue du cheval en état de décomposition fait naître en lui l'impression de quelque chose d'insolite, d'irréel ; une situation de fragilité psychique est évoquée dans laquelle surgit l'expression « identifier comme ayant été » (p. 26). Le narrateur est tellement affecté par cette impression momentanée d'« ayant été » qu'il tient pour nécessaire de prendre ses distances par rapport à ces expériences qui remontent à un passé lointain : il essaye de se détacher de ce qu'il avait vécu alors en passant à la troisième personne. Du même coup, nous apprenons le prénom du narrateur : le « Je » devient Georges. La troisième personne lui donne ainsi la possibilité de se percevoir lui-même comme un sujet historique.

Il est cependant frappant de constater que le glissement subtil qui se produit par associations, n'est accompagné d'aucune modification de la perspective. Pourtant le narrateur écrit: « Georges se demandant *», «* Georges pensant *»*. Comment pourrait-il le savoir si « il » n'était

[5] *Route des Flandres*, p. 26/27.

pas identique à « je » et si la perspective par là-même ne restait pas inchangée. Le narrateur reste donc identique à Georges même dans la forme à la troisième personne.[6]

C'est justement grâce à ce procédé que le lecteur apprend avec toujours plus d'insistance qu'au moment de la récapitulation par la narration, environ six ans après les événements d'alors, les personnages (Blum, Wack, Iglésia, Reixach), ainsi que les incidents et les causalités ne sont nullement passés, nullement déconnectés du présent actuel. Le narrateur n'arrive pas à les déposer dans sa mémoire comme quelque chose d'achevé. Ce qu'il entend représenter comme s'étant produit « alors » est encore tellement actuel que cela franchit le fossé temporel qui le sépare du présent et fait apparaître le passé, autant qu'il puisse en avoir conservé la mémoire ou qu'il puisse se l'imaginer, comme présent. Par contre, il ne peut pas se défendre quand il essaie d'ériger une barrière narrative entre alors et le présent au moyen de la troisième personne du singulier.[7] Car la troisième personne, qui a longtemps dominé la narration, ne peut pas avec le temps empêcher que la répétition de l'expérience et l'imagination franchissent l'écart temporel. Il n'est ainsi pas étonnant qu'à la page 155 la narration repasse à la première personne et que, par la suite, les frontières entre le « je » et le « il » restent aussi mouvantes qu'entre les expériences vécues dans le passé et celles vécues dans le présent[8] .

Cela a des conséquences importantes pour la nature de ces expériences vécues. En dernière instance, elles perdent leur statut historique et deviennent dans le présent du vécu réactualisé quasiment anhistoriques: elles acquièrent une qualité temporelle purement présente. Le Moi du processus de narration et Georges en tant que celui qui a vécu les expériences du passé n'arrivent pas à trouver des différences qui les sépareraient. Autre chose vient compléter cette conception et semble la renforcer. Certes chaque grande unité scénique dans la *Route* est enchâssée dans les formules déjà mentionnées de l'armature narrative. Un exemple parmi

---

[6] J. Ricardou qui consacre à la construction de la *Route* une analyse systématique dans son article « Un ordre dans la débâcle » (postface à *La Route des Flandres*, Paris,1963) semble ne pas voir ce point. Que « l'unité confuse [!] de la narration […] éclate en se portant, sans transition, sur plusieurs narrateurs » (p. 288) s'intègrerait bien dans « le courant de décomposition » à tous les niveaux de ce monde. Par contre Pingaud fait allusion à l'unité de la perspective (« Sur la Route des Flandres », in : *Les Temps Modernes* 16/ 1961, p. 1026-37).

[7] B. Fitch commente ce passage de la même façon : « Le changement abrupt du 'je' à 'il' suggère qu'il y a […] deux Georges, que Georges se voit lui-même de l'extérieur » (« Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », in : *Revue des lettres modernes*, n° 94-99, p. 210-211).

[8] Fitch: « Par la suite, la narration à la troisième personne alterne avec celle à la première personne. », ibid., p. 209.

beaucoup d'autres fait toutefois apparaître combien cette continuité formelle détermine la temporalité :

> […] cette fois je pouvais voir grâce à la glace […] le bas de la jupe de la femme ses deux mollets et ses deux pieds chaussés [..] sa voix arrivant alors du dehors revenant à l'intérieur du café par-dessus son épaule parlant sans doute la tête à moitié tournée […] [9]

Au-delà de ce passage, c'est souvent sur des pages entières qu'un temps n'est marqué que par le participe présent. Ce qui distinguait tant le vécu trouve dans l'utilisation dominante de cette forme une expression syntaxique, à savoir que le passé au fond est actualité (présent) et qu'il est appréhendé moins comme quelque chose qui se déroule que comme quelque chose de statique (dans la forme du participe).[10]

Que dit au fond la fréquence du participe présent si ce n'est que, dans les *verba narrativa*, apparaît le même problème qui avait aussi influencé le comportement perspectiviste du narrateur. Il vise une représentation historique, c'est-à-dire à distance. Toutefois, à la fin, la tentative d'intégrer les événements dans une hiérarchie temporelle échoue. L'expérience vécue de nouveau amène le narrateur à rendre compte de l'actualité des événements au moyen du participe présent.

Les adverbes de temps contribuent également à souligner ce phénomène, surtout les nombreux « maintenant » et « à présent »[11]. Comparables au participe présent, ils ont perdu presque toute information temporelle. Leur nouvelle fonction en fait des indications de lieu qui qualifient chaque fois le point aigu de la conscience qui raconte tout en vivant les événements et qui par là, à leur tour, accentuent le processus de détemporalisation et de présentification.

d) Le Moi actualisant

La distance temporelle entre vivre et raconter s'est avérée insuffisante pour pouvoir séparer les espaces temporels l'un de l'autre. Ce qui se passe dans la narration, ce n'est pas seulement une remémoration concentrée et une imagination croissante d'événements anciens, ceux-ci surgissent devant la conscience du narrateur avec une telle intensité que l'on dirait qu'ils se

[9] *Route des Flandres*, p. 208.

[10] Voir sur ce point Pingaud : « Le participe présent […] fige les actes dans l'apparence momentanée qu'ils ont prise » (« Sur la Route des Flandres », p. 1032).

[11] On trouve des exemples particulièrement impressionnants dans un espace réduit aux pages 243-244, où ces adverbes relient des situations très éloignées les unes des autres dans le temps.

sont produits dans le présent[12] et que l'on ne peut plus les séparer les uns des autres.[13] Raconter et revivre font ainsi partie du même niveau temporel : ces processus se produisent dans le même temps. La différence temporelle qui d'après Stanzel ou Kayser fondait la tension entre le Moi « qui vit » et le Moi « qui raconte » devient, de ce fait, caduque. La différence s'explique par la spécificité de l'expérience vécue dans *La Route des Flandres*. Comme il ne s'agit plus, au sens propre, de vivre des événements mais de les revivre dans l'imagination, il semble plus approprié de parler d'un Moi « qui actualise » que d'un Moi « qui vit ».

Cette modification affecte aussi la définition que donne jusqu'à maintenant Stanzel du schéma des deux Moi. La différence temporelle étant devenue caduque, il faudrait analyser si on peut trouver au nouveau « Moi qui actualise » un pendant narratif qui entre dans une nouvelle relation avec lui.

e) Le Moi qui écrit

Si l'on suit tout au long du roman les apparitions du Moi qui raconte, on perçoit de nouveaux tons, inconnus :

> […] pensant (Georges) : « Alors il peut sans doute recommencer à y croire, à les aligner, les ordonner élégamment les uns après les autres, insignifiants, sonores et creux, dans d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes et infiniment rassurantes, aussi lisses, aussi glacées et aussi peu solides que le surface miroitante de l'eau […][14]

On peut déduire du contexte que « les » désignent les mots qu' « il », le père de Georges, aligne pour en faire des phrases. Il faut en retenir deux choses. Le père de Georges est en relation étroite avec la langue ; par ailleurs, il est frappant de constater à quel point Georges se montre susceptible et hostile quand il prend position à ce propos. Quelques pages plus loin il est dit du père :

---

[12] Pingaud parvient, il est vrai , à distinguer dans la stratification temporelle un premier et un second niveau ; mais il semble en même temps ne pas en voir un troisième (Georges-Corinne) et un quatrième (le présent de l'actualisation et de l'écriture) (« Sur la Route des Flandres », p. 1028) bien qu'un peu plus loin il mette très bien en relief le caractère présent du passé (p. 1029).

[13] Seylaz également attire l'attention sur ce point : « Les évocations, interchangeables, offrent toute la cohérence désirable ; mais il est impossible de mesurer leur rapport avec le réel, leur degré de réalité, quand le vécu même devient douteux, contaminé qu'il est par les souvenirs imaginaires » (« Du 'Vent' à 'La Route' », p.238)

[14] *Route des Flandres*, p. 232.

pouvant le voir, […] dans la pénombre du kiosque crépusculaire […], lui et ses éternels feuillets de papier étalés devant lui sur la table […] lui et ses éternelles feuilles aux coins retournés, raturés et qui étaient en quelque sorte devenus comme une partie de lui-même, un organe supplémentaire et aussi inséparable de lui que son cerveau ou son cœur (p. 243/244).

Cette évocation éclaire le rapport qu'entretient le père à la langue. Elle est pour lui un organe supplémentaire ; il est tellement lié à elle qu'elle en devient carrément un de ses attributs principaux.

Exprimée avec une telle insistance, l'activité d'écrivain du père acquiert une signification tout à fait existentielle. Dans ces conditions il n'y a rien d'étonnant à ce que sa caractérisation ait évoqué en tout premier lieu les feuillets couverts d'une écriture fine et serrée. Cependant on passerait à côté de la portée de ces passages si l'on ne prenait pas en considération le ton avec lequel Georges les expose. Pourquoi parle-t-il d'ailleurs de l'activité d'écrivain de son père ? N'avait-il pas dit qu'elle ne consistait qu'à aligner des mots qui formaient d'élégantes phrases insignifiantes ? Il réserve toutefois ses attaques les plus virulentes à l'instrument lui-même, à la langue. Que lui importent les mots ? Ils sont insignifiants, sonores et creux, ils ne sauraient avoir pour fonction de transmettre une quelconque signification. Ses commentaires agressifs, pleins de scepticisme et d'inquiétude intérieure, dénoncent l'absence de fiabilité du mot écrit qui, par ailleurs, constitue précisément le fondement sur lequel le père avait construit son équilibre psychique. C'est pourquoi, quand il part en guerre contre la langue, il assène le coup le plus fatal à la forme d'existence du père. Il le voit assis dehors à sa table les soirs de mai. Il ne pouvait

sans doute même plus distinguer à présent la fine écriture qui les couvre, se contentant sans doute à présent ou du moins essayant de se contenter de savoir que ces caractères, ces signes sont là, comme dans sa nuit un aveugle sait, - connaît- l'existence des murs protecteurs, […] alors que […] la lumière n'apporterait d'autre certitude que la décevante réapparition de griffonnages sans quatre existence réelle que celle attribuée à eux par un esprit lui non plus […] (p. 244-245)

Il s'agit en fait de la question, relevant de la philosophie du langage, de la façon dont la langue peut faire advenir la réalité à l'expression. Aux yeux de Georges, son père se contentait de la simple présence de la langue. De même que les aveugles se croient en sécurité à l'abri du mur, de même le père professe une foi aveugle dans le langage sans avoir jamais fait, contrairement à son fils, l'expérience de l'irréalité de la langue. Pour qui, à l'instar du fils, doute de façon aussi fondamentale, celle-ci se réduit, il est vrai, à des griffonnages qui ne peuvent saisir d'autre réalité que le substrat matériel de l'écriture, l'encre et le papier. Par un

tel jugement, Georges dénie à la langue toute aptitude à pouvoir contenir une réalité vivante[15]. Elle ne le peut que si l'on croit en elle, comme le père. Georges ne reconnaît en elle qu'un système de signes[16]. C'est à partir de cette appréciation qu'il faudrait essayer de comprendre la scène, pleine de tension dramatique, entre Georges et ses parents. Revenu de captivité, il déclare à ses parents vouloir se préoccuper à l'avenir exclusivement d'agriculture et d'exploitations agricoles. Sa mère Sabine salue cette décision par une « bruyante, obscène et utérine approbation ». Et le père ?

> pas un mot, pas une observation, pas un regret, la pesante montagne de chair toujours immobile, […] à l'intérieur de laquelle ou plutôt sous laquelle se tenait quelque chose qui était comme une partie de Georges […], Georges perçut parfaitement et plus fort que l'assourdissant caquetage de Sabine comme une sorte de craquement, comme le bruit imperceptible de quelque organe secret et délicat en train de se briser […] (p.233).

Cet organe secret et délicat est identique à l'autre, « l'organe supplémentaire » (p. 232), les feuilles écrites qui ont été qualifiées de « partie de lui-même ». En rejetant la langue de façon aussi décidée, le fils détruit du même coup le père. Ce dernier se résigne, silencieux ; mais on a irrésistiblement l'impression que le refus du fils brise en lui un espoir secret, car, d'après les propres termes de Georges, se cache dans la pesante montagne de chair du père quelque chose qui était comme une partie de lui-même. Sur la base de cette parenté spirituelle, le père avait certainement espéré que le fils accepterait, lui aussi, son mode de vie et que ce serait une vie dans la langue. Pour le lecteur, il est vrai, se pose la question de savoir ce qu'il doit penser de *La Route des Flandres* qui est si évidemment le récit de Georges.

Pour pouvoir répondre à cette question, il faut revenir un peu en arrière. Environ deux ans après la fin de la guerre, Georges entreprend de maîtriser le monde des événements qu'il a alors vécus. Il rencontre dans une chambre d'hôtel Corinne, l'incarnation d'un des thèmes centraux de *La Route des Flandres*, la sensualité et le désir de l'homme privé de femme[17]. Durant cette nuit d'amour, les événements et les représentations datant de l'époque de la guerre – désormais des contenus de conscience fantomatiques et inquiétants - doivent être identifiés dans le personnage de Corinne. « Lorsque Georges devient l'amant de Corinne […] c'est […] pour obtenir aussi une confirmation de ses rêveries, pour authentifier des

---

[15] Fitch le caractérise ainsi : « Les mots n'ont pas de prise sur le monde réel, ni sur l'univers de la conscience humaine » (« Participe présent », p.214)

[16] La signification qui se cache derrière une telle appréciation de la langue sera exposée plus précisément dans un chapitre ultérieur (IV, 3.a.)

[17] Voir Ricardou, « Un ordre dans la débâcle », p. 291.

conjectures ».[18] Au moment de l'union physique, Corinne s'interdit de garantir comme réalité ce qui, pour lui, est réalité de conscience. « Non Non Non Non », répond-elle (p. 264). Ce qui est actuel dans la conscience de Georges en tant que passé, ne peut pas devenir réel sous forme de réalisation concrète et sensuelle et de ce fait ne peut donc, non plus, être conjuré.[19] La confirmation par une corrélation extérieure lui est refusée. L'acte sexuel, une des modalités essentielles de la communication humaine chez Simon, est trop faible pour harmoniser la séparation entre l'intérieur et l'extérieur. Georges exprime ce qui toutefois rend sa prise de conscience si fatale de la façon suivante :

Qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons aussi fou que lui [!] avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouches des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes (p. 274).

Il ne peut empêcher que 'son' chemin qui doit lui permettre de maîtriser sa vie, que l'accomplissement de la réalité qui lui sert d'orientation, le ramène en dernière instance aux mots, au domaine du père. Il voulait justement se libérer de cette fatalité et apporter la preuve par ses propres expériences réelles qu'il n'était pas dépendant, comme le père, d'une langue indépendante de la réalité. À la fin, il reconnaît qu'il est « aussi fou que lui avec ses illusoires feuilles ». C'est pourquoi il ne lui reste plus qu'à concéder vers la fin du roman:

qu'après tout elle avait peut-être raison et que ce ne serait pas de cette façon c'est-à-dire avec elle ou plutôt à travers elle que j'y arriverai (mais comment savoir ?) peut-être était-ce aussi vain, aussi dépourvu de sens de réalité que d'aligner des pattes de mouche sur des feuilles de papier et de le chercher dans les mots (p. 295)

Sa confrontation avec la réalité se termine sur l'aveu que, lui aussi, est dépendant d'une langue qui ne le vise pas et qui se suffit à elle seule. En ce sens, on finit par comprendre pourquoi Georges s'était tant répandu sur le médium verbal. La langue semble irrémédiablement être la seule forme qui permette d'appréhender la réalité. Georges en revanche l'avait rejetée en tant que telle parce qu'il avait lui-même était contraint de faire l'expérience que, sous forme verbale, le vécu débouche sur une réalité parfaitement différente de l'origine, sur le monde de la fiction.

Mais d'où Georges tire-t-il cette conscience ? N'est-on pas obligé de supposer qu'il ne fait un procès aussi sévère à la langue que parce qu'en tant qu'auteur de *La Route des Flandres* il a

[18] Seylaz, « Du 'Vent' à la 'Route' », p. 238.

[19] « La femme, Corinne, refusant dans l'acte même, de se reconnaître, d'être le pôle unique […] de ce mouvement de recomposition érotique », explique Ricardou, « Un Ordre dans la débâcle », p. 291.

vu naître quelque chose qui dans la langue diverge considérablement de ce qu'il voulait 'vraiment' dire ?[20] Dans ces conditions, ce roman constituerait l'aveu que Georges lui-même, comme son père, a essayé de comprendre sa vie au travers de la langue, à la différence près, oppressante il est vrai, qu'il a compris que le monde de la langue tel qu'il est, est un monde artificiel, un simulacre, copie sans original, tandis que dans la croyance du père, la fiction et la réalité pouvaient encore s'identifier. Certes, nulle part dans le roman, on ne peut faire la preuve définitive que Georges, le narrateur, soit en même temps l'écrivant du roman ; nous avons cependant de bonnes raisons de postuler qu'il s'y est mis en tant que sa palinodie.

Le roman s'interrompt à l'instant où il devient évident que le vécu ressaisi par l'écriture ne peut pas apporter la contribution attendue à la résolution des problèmes actuels. Dans cette perspective, nous pouvons décrire le narrateur de façon plus précise. Son débit apparaît comme un élément dans un processus plus global, dans l'écriture du roman. Le 'Moi qui raconte' s'abolit dans le 'Moi qui écrit' auquel il est subordonné. Nous pouvons le caractériser brièvement de la façon suivante : ce dernier incarne deux activités, d'une part la narration d'un narrateur personnel ; d'autre part l'acte d'écriture, la rédaction s'auto-réfléchissant et donc consciente d'elle-même, de ce qui est raconté. En outre, dans l'écriture est faite l'expérience de la problématique de l'écriture en ce sens que, dans ce qui est devenu langage, se manifeste un caractère 'autre' de la réalité.

e) Moi et contre-Moi

Le 'Moi qui écrit', tout autant que le 'Moi qui raconte', est aussi concomitant du 'Moi qui actualise'. Pingaud en apporte la confirmation en d'autres termes : « On ne sent jamais, en lisant ce livre, l'écart qui sépare […] ces deux activités, vivre et raconter. »[21] Bien que du point de vue de la fiction il n'y ait pas de différence temporelle (si ce n'est négligeable) entre le 'Moi qui écrit' et le 'Moi qui actualise' et que ceux-ci donc n'entrent pas dans une définition narrativiste à la Stanzel, il ne fait cependant pas de doute qu'ils sont dans une relation de tension réciproque. Ce que le 'Moi qui actualise' fait accéder à la conscience en tant que matériau vécu doit être transposé par le 'Moi qui écrit' dans la forme de la langue.

[20] Pingaud défend une thèse similaire, même s'il ajoute à l'échec un autre aspect : « tout se passe comme si […] l'écriture qui veut fixer les faits en les disant – était trahie par son propre mouvement et comme si, voulant donner à l'histoire une figure définitive, elle assurait […] la définitive liquéfaction de toute histoire » (« Sur la Route des Flandres », p. 1031). J . Bloch-Michel par contre passe complètement à côté de ce fait : « au sein de ce désastre […] un seul élément […] restait intact : le langage. » (in « Noueau Roman et culture des masses », *Preuves* 123/1961, p . 23.)

[21] Pingaud, « Sur la Route des Flandres », p. 1030.

Celui qui choisit à cet effet les styles du monologue intérieur, a par là déjà fait un choix quant au mode d'apparition de ce monde narré. L'expérience vécue, en tant que duplication verbale du mode de réaction de la conscience est morcelée, telle une mosaïque, en d'innombrables fragments. Ce type de représentation correspond ainsi à l'expérience vécue du 'Moi qui actualise', lequel obéit en tout premier lieu aux associations de l'imagination et de la conscience; le matériau apparaît pour ainsi dire à l'état brut d'une conscience en mouvement sans repos.

C'est précisément contre cela qu'est dirigée l'activité du 'Moi qui écrit'. Il doit amener le flux alogique des impressions à se faire langue ; cela signifie aussi les subordonner à un ordre verbal soumis à une linéarité. Si l'entreprise de ce Moi n'était pas confrontée à de si grands problèmes, celui-ci pourrait espérer dans une certaine mesure mettre de l'ordre dans la pluralité des niveaux d'événements. Derrière les efforts du 'Moi qui écrit' se cache donc le désir de reconnaître, à l'aide de ce qui a été fixé par la langue, un ordre dans son propre Moi, lequel est exposé, dans le labyrinthe des niveaux de conscience, à une perturbation intérieure et extérieure.

C'est pourquoi le 'Moi qui actualise' et le 'Moi qui écrit' constituent un nouveau « double jeu » typique de *La Route des Flandres*. Leur tension vient de ce que l'activité de l'un suscite l'entreprise opposée de l'autre, les deux se conditionnant réciproquement. Ce nouveau rapport de Moi à Moi repose sur une différence essentielle après que celui formulé par Stanzel, qui repose sur une différence temporelle, n'est plus suffisant. Au fond en est ébranlée la catégorie de temps même, garant depuis des siècles des conceptions comme la linéarité, la finalité, la causalité. Sous la main de Claude Simon, cependant, elle a dû admettre que l'ordre qu'elle inspire n'est qu'une fiction logique. Le vrai langage qui dirait ce qui nous sommes, c'est une littérature qui, mettant en œuvre les langues de la réalité, les déconcerte pour des raisons d'imagination que la raison ne connaît pas.

f) Avant et après *La Route des Flandres*

Le Vent est considéré comme le véritable début littéraire de Claude Simon. C'est un roman à la première personne. Le narrateur essaie de reconstruire l'histoire de l'innocence tragique du « héros » Antoine Montès dont il a été l'ami et le confident. La base narrative du roman de Simon est déjà formée ici. La reconstruction de l'histoire est une reconstruction imaginée, inventée. Ce qu'elle a de traditionnel, c'est tout au plus l'intrigue encore bien reconnaissable

et un destin humain. L'écriture intégrée dans le processus de narration et la suite intermittente d'images renvoient au Nouveau Roman.

Le texte suivant, *L'Herbe* (1958), ne possède pratiquement plus d'intrigue. On peut toutefois reconnaître des contours extérieurs : Louise rencontre son amant, avec lequel elle veut s'enfuir, trois fois trois jours de suite. Sa tante, qui est à l'agonie, lui lègue cependant ses derniers biens ; c'est pourquoi elle se croit obligée de rester. Du point de vue de la technique narrative ce roman semble plus 'traditionnel'. Le narrateur personnel a disparu derrière son personnage, Louise ; le roman à la troisième personne semble dépourvu de narrateur (on dirait que c'est un 'roman personnel') ; il combine sans distinction possible le point de vue interne et le point de vue externe. L'aspect traditionnel, il est vrai, est largement édulcoré par le « courant de conscience » qui caractérise le style de ce roman.

Dans *Le Palace*, paru deux ans après *La Route des Flandres*, Simon continue avec rigueur de construire son univers narratif. Le point central du roman qui confère aux cinq scènes statiques leur cohésion, est une fois de plus la conscience d'un étudiant. Cinq tableaux (ou impressions) juxtaposés qui ont vraisemblablement comme arrière-plan la guerre d'Espagne, se constituent en une scène sur laquelle des fragments de cette guerre se déroulent de façon 'immobile'. La mort (dans le chapitre central *Les funérailles de Patrocle*) et l'Histoire forment ici de nouveau les pôles thématiques que l'étudiant, face au désordre des images de la conscience, recherche pour la cohérence de sens qu'ils offrent. *Histoire* (1967) revient finalement au récit à la première personne. De nouveau le narrateur part d'un lieu central, le domaine parental. Au moyen d'images-souvenirs, de cartes postales, de lettres, de photos et de documents, il remonte dans son passé et dans celui du père. Au milieu de ce flot turbulent de moments issus des circonstances passées il cherche le fil rouge de son 'histoire' dans laquelle, comme dans *La Route des Flandres*, la mort et l'amour constituent des repères fixes dans un présent confus.

L'écriture romanesque de Claude Simon présente deux lignes directrices. D'une part une distance croissante par rapport à la narration du roman traditionnel (depuis *Le Vent*) ; l'évolution conduit du 'roman de l'intrigue' jusqu'au 'roman de la conscience'. D'autre part, ses romans forment dans leur ensemble un grand arc thématique dans lequel chacun contribue par une autre scène à une grande fresque de la vie à la fois autobiographique et imaginaire dont la problématique, dans son ensemble, réside dans la confrontation permanente avec les problèmes de la temporalité et de l'historicité. Cela apparaît ne serait-ce que dans

l'imbrication thématique des romans : *La Route des Flandres* reprend un épisode de *L'Herbe*, *Le Palace* trouve son origine dans une sorte de ramification de *La Route*, *Histoire* crée un lien avec des scènes de la guerre d'Espagne qui se trouvent dans *Le Palace*.[22]

[22] Voir sur ce point également quelques remarques chez J.-L. Seylaz, « Du 'Vent' à la 'Route' », p. 234.

Karlheinz Stierle : Histoire et discours dans le roman de Claude Simon *Les Corps conducteurs* (1980).

Le roman de Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, est paru en 1971[23], la même année où à Cerisy un groupe d'écrivains, parmi eux Simon lui-même, explorait les possibilités d'un nouveau Nouveau roman[24] : c'est une œuvre majeure tant dans la production de Simon que dans l'histoire du Nouveau roman. Il met en pratique de façon encore plus radicale cette poétique a-mimétique qui déterminait déjà *La Bataille de Pharsale,* paru deux ans auparavant[25]. Cette poétique elle-même nécessite un examen préalable, car seule la compréhension de la poétique permet encore de s'orienter dans le texte quand on échoue à le faire dans le monde de l'expérience.

---

[23] Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris 1971. Une première esquisse de ce roman a paru dans la collection *Les Sentiers de la création* (Skira) sous le titre *Orion aveugle* (Genève 1970). Cette édition est accompagnée d'une série d'illustrations qui sont en relation plus ou moins étroite avec les descriptions de tableaux que l'on peut lire dans le texte. Elle comporte une introduction manuscrite de Simon qui apporte des renseignements essentiels sur sa façon de procéder. Simon revient encore une fois sur la technique de son roman dans l'essai « La fiction mot à mot » où il distingue son écriture de celle du roman traditionnel (J. Ricardou, F. v. Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 2 : *Pratiques*, Paris, 972, p.73-97). Simon s'est exprimé aussi sur son roman dans un bref entretien qu'il a donné à G. Dörr (G. Dörr, « Biographie oder Bildersprache ? Claude Simon über sein neuestes Werk 'Les corps conducteurs' », in : *Die Neueren Sprachen* 7/1972, p. 294-296). La critique littéraire qui s'intéresse toujours plus à Claude Simon, a jusqu'ici accordé peu d'importance à ce roman. Sur la place de ce roman dans l'œuvre de Simon voir J. A. E. Loubère, *The Novels of Claude Simon*, Cornell University Press, Ithaca et Londres 1975. Loubère interprète le roman de façon trop exclusive par rapport à *Orion aveugle* et aux illustrations qui l'accompagnent. Sur la discussion concernant l'œuvre de Claude Simon et sa place dans le contexte du nouveau Nouveau roman voir J. Ricardou (dir.), *Claude Simon, Colloque de Cerisy*, Paris 1975. Sur les procédés linguistiques dans *Les Corps conducteurs* voir les remarques perspicaces de J. Ricardou dans l'exposé introductif du colloque de Cerisy. (« 'Claude Simon', textuellement », p. 7-19, en particulier p. 13-16) ainsi que le chapitre intitulé « Le dispositif osiriaque » de son nouvel ouvrage consacré au nouveau roman : *Nouveaux problèmes du roman* (Paris 1978, p. 179-243, en particulier le paragraphe intitulé « Vers le discorps », p. 223-243). Ricardou limite ses observations strictement à l'aspect technique du roman de Simon sans prendre en compte la perspective incontournable de l'expérience propre au lecteur. Inversement, le présent essai d'interprétation part du présupposé que le lecteur ne peut pas faire abstraction de sa propre perspective. Je reprends par là un bref débat avec J. Ricardou (voir *Nouveau roman : hier, aujourd'hui,* vol. 2, p. 402sq.) sur laquelle il revient dans son nouveau livre (*Nouveaux problèmes du roman*, p. 247).

[24] Voir les analyses théoriques dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui* (vol.1 : *Problèmes généraux*) et les réflexions dans la perspective de la production (vol. 2 : *Pratiques*) ainsi que les discussions correspondantes.

[25] Sur l'histoire et la théorie de la narration a-mimétique dans le nouveau roman voir L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977. Sur la structure amimétique de *La Bataille de Pharsale* voir Loubère, p. 151-173 et K.W. Hempfer, *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis*, München 1976, p.130-168 : « La bataille de Pharsale : Transformationen einer diachronischen Struktur in ein System achroner Relationen».

Dans *La Bataille de Pharsale,* l'unité du Moi qui se remémore est encore garantie mais elle se défait de plus en plus au profit d'une description dans laquelle l'objet du souvenir est pour ainsi dire dépourvu de sujet. À la fin du roman, le sujet qui se remémore dans l'acte d'écriture n'apparaît plus que sous la forme abrégée d'un « O. » qui entretient avec le « Je » du début du roman une relation qui est celle d'une instance objective, purifiée, de la description. Dans *Les Corps conducteurs*, le sujet qui se souvient ne présente plus d'unité. La perspective de ce sujet se dissout dans un discours formellement dépourvu de sujet, un discours qui semble se dérouler de lui-même. Le sujet de la perception dans laquelle la réalité vient se briser, reste anonyme, il est désigné par l'expression « l'homme » ou bien apparaît comme un « il » dans l'indétermination d'un pronom personnel absolu. Cette perception elle-même constitue toutefois un moment d'une conscience anonyme qui perçoit et crée des liens, qui a été pour ainsi dire absorbée dans la langue et qui se réalise dans l'acte de langage. L'espace de mémoire, qui contient tous les fragments narratifs de *La Bataille de Pharsale*, devient un espace dépourvu de perspective et de sujet, une unité problématique qui englobe toutes les dimensions du roman. Cependant cette unité peut tout aussi bien être considérée comme étant immanente à la langue, extra-référentielle. Dans *La Bataille de Pharsale* le sujet lui-même est encore présent, du moins partiellement, tout comme ici aussi l'organisation temporelle du contexte est en partie conservée. Mais si la différenciation du sujet se perd, la différenciation temporelle elle aussi se dissout dans un présent qui sémantiquement peut désigner tous les temps. Si dans *La Bataille de Pharsale* l'abolition de tous les temps dans un présent absolu constitue le point final d'un mouvement, dans *Les Corps conducteurs* la relation entre le « sujet zéro » du discours et le « temps zéro » est établie *a priori*. À l'absence de perspective subjective et temporelle s'ajoute finalement l'absence de perspective du pronom défini, devenu absolu, qui laisse au lecteur le soin d'établir les rapports d'identité. Celui-ci doit à chaque fois reconstruire la fonction de l'article défini absolu à partir du contexte : que ce soit une généralisation servant à désigner une classe de phénomènes similaires, ou que ce soit une façon d'introduire dans le texte de façon immédiate un phénomène isolé, dépourvu de contexte, ou encore de renvoyer à une identité rétrospective. Enfin, le texte, un bloc de 226 pages, ne connaît pas de subdivisions matérialisées par la typographie telles que paragraphes, alinéas et chapitres. Le soin est laissé au lecteur attentif de marquer les césures, de reconstruire les relations temporelles et de replacer ce qui est représenté dans la perspective d'une expérience synthétique, à partir de laquelle seulement cette représentation acquiert sa continuité. Reste à savoir si la perspective de l'homme qui constitue le point de référence du roman est identique à la perspective du sujet qui raconte lui-même, de savoir donc s'il faut, ici

aussi, présupposer un univers de mémoire, même placé dans une distance maximale. Mais tandis que dans *La Bataille de Pharsale* le contexte de toute une vie est représenté de façon fragmentaire, sans cesse ramené à deux épisodes d'initiation, la première expérience sexuelle et l'expérience de l'angoisse de mort, et que le mouvement de la langue reproduit ou suscite le mouvement d'une mémoire multilinéaire, le cadre thématique des *Corps conducteurs* est beaucoup plus étroitement limité. Dans ce roman aussi il y a, malgré toute la complexité de ce qui est représenté, une cohérence simple que l'on peut organiser en quelque chose qui serait une possible histoire.

Un homme, affligé de coliques et de nausées, va consulter un médecin dans une grande ville étrangère d'Amérique du Sud marquée aussi par des influences nord-américaines ; régulièrement retardé par des pauses dues à l'épuisement, il rentre lentement à son hôtel où, une fois arrivé à sa chambre, pris de nouveau par une colique, il s'effondre. Cet homme semble être identique à un autre personnage qui, dans la même ville – tout indique qu'il s'agit de Bogotá, la capitale de la Colombie –participe à un congrès consacré à la mission politique de l'écrivain. Ce congrès se tient sur plusieurs jours, mais s'achève sans que la résolution finale qui a été élaborée ait pu être adoptée. L'histoire d'une furtive aventure amoureuse d'un homme à New York – le même homme ? – et de sa vaine tentative de convaincre par téléphone la femme avec laquelle il a passé une nuit de le revoir, est enchâssée dans cette histoire. Mais l'homme qui arpente la métropole d'Amérique du Sud et qui participe au congrès des écrivains essaye lui aussi vainement de mener une conversation téléphonique. On ne peut situer avec certitude le rendez-vous amoureux nocturne par rapport à la double série des conversations téléphoniques manquées. Précède-t-il le coup de téléphone passé en vain à New York ou les conversations téléphoniques de l'homme dans la ville sud-américaine, ou bien les suit-il ? Sont intégrées dans cette double histoire les descriptions de séquences d'un voyage en avion au-dessus du continent sud-américain, probablement celui de l'homme qui visite la ville d'Amérique du Sud. Dans ces séquences l'aller et le retour, le vol de jour et le vol de nuit semblent mêlés comme dans un fondu-enchaîné.

Dans *La Bataille de Pharsale,* on trouve une réflexion sur l'organisation picturale de tableaux allemands de la Renaissance qui constitue en même temps un passage-clé pour comprendre la poétique de Claude Simon. Dans *Les Corps conducteurs*, c'est de nouveau le rapport à l'expérience esthétique de la peinture classique qui contient implicitement la poétique de l'œuvre du romancier. Ce visiteur de New York qui téléphone en vain dans une station de métro, visite l'American Museum of Natural History et le Metropolitan Museum et contemple

le tableau de Poussin *Orion aveugle*. Le tableau a, dans le système de reflets et de projections du roman, une position centrale sur laquelle il faudra revenir. Ce qui importe dans un premier temps, c'est seulement la signification de cette réflexion qui accompagne la description de la perception du tableau :

Quoique les règles de la perspective soient apparemment observées pour suggérer au spectateur la sensation de profondeur, le peintre s'est contradictoirement attaché à multiplier les artifices qui ont pour résultat de détruire cet effet, de façon que le géant se trouve partie intégrante du magma de terre, de feuillages, d'eau et de ciel qui l'entoure.[…] Le corps gigantesque saille ou s'enfonce selon les lumières et les ombres dans cette nature dont il ne se détache jamais. Le sol, les rameaux des arbres, les nuages, sont eux aussi habilement éclairés ou assombris, de sorte que tantôt les parties du corps dans l'ombre (le bras droit, le dos) ou dans la lumière (l'épaule et le bras gauche tâtonnant en avant, la jambe gauche tendue en arrière) se découpent nettement tantôt d'autres parties (la jambe droite portée en avant, le milieu du corps, la main qui tient l'arc) se confondent avec eux. De ce fait le paysage perd toute dimension perpendiculaire à la toile. Au contraire il se bossèle, se creuse, projette en avant certains de ses éléments, non pas selon leur proximité ou leur éloignement rationnel mais selon les seuls besoins de cette rhétorique. (p. 77)

L'ordre du tableau de Poussin n'est mimétique qu'en apparence. La réalité esthétique du tableau naît de la superposition de deux domaines de représentation, du géant Orion et du paysage qui s'élargit jusqu'au cosmos; elle est médiatisée par un troisième domaine, l'œuvre d'art elle-même, qui est soumise à la loi d'une transitivité picturale a-mimétique. Dans le mode d'apparition du tableau, le géant est le paysage, le paysage est le géant. La réalisation de ce double passage est suggérée au spectateur. L'interprétation que fait Claude Simon d'*Orion aveugle* de Poussin et qui contient la poétique de son roman, renvoie à un auteur qui, par ailleurs, est également de la plus grande importance pour ses conceptions esthétiques et littéraires: Paul Valéry[26]. Le problème est formulé dans l'essai de jeunesse de Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ; chez Valéry, la solution se trouve dans la peinture de Léonard, chez Simon dans celle de Poussin, mais aussi, si l'on considère le médium de la langue, dans sa propre œuvre. Léonard, l'artiste, l'ingénieur et le mathématicien, comprend le problème de la création d'objets esthétiques et techniques

[26] Le roman de Simon *La Bataille de Pharsale* est ainsi structuré essentiellement par un réseau de citations tirées du *Cimetière marin* de Paul Valéry qui a pour objet la dialectique du mouvement et de l'immobilité, du temps et de l'absence de temps. Dans *Les Corps conducteurs* aussi on trouve un écho de ce poème. Voir p. 222 : « […] la fabuleuse silhouette immobile à grands pas […] ».

comme l'invention de nouvelles continuités que la nature utilise pour ainsi dire contre la nature et par lesquelles les potentialités de la nature elle-même sont ainsi épuisées[27]. Inventer veut dire enrichir les continuités de la nature de nouvelles continuités que la nature elle-même n'a pas exploitées. Le but de l'artiste comme du technicien est l' « extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages»[28]. La nouvelle continuité qui intervient dans la continuité factuelle de tout Étant afin de la réorganiser est une continuité d'analogie. Elle présuppose la faculté de procéder à des abstractions, mais aussi de passer d'un domaine d'être à un autre. Dans cette perspective, la langue n'est rien d'autre que le médium dans lequel la nouvelle continuité peut advenir à sa réalisation. À l'aide d'une langue, l'homme universel Léonard de Vinci crée des continuités inédites et, du même coup, des expériences de prégnance qui se situent au-delà des expériences prégnantes primaires, déterminées par la nature.

Il garde cet esprit symbolique, la plus vaste collection de formes, un trésor toujours clair des attitudes de la nature, une puissance toujours imminente et qui grandit selon l'extension de son domaine. Une foule d'êtres, une foule de souvenirs possibles, la force de reconnaître dans l'étendue du monde un nombre extraordinaire de choses distinctes et de les arranger de mille manières, le constituent. Il est le maître des visages, des anatomies, des machines. Il sait de quoi se fait un sourire ; il peut le mettre sur la face d'une maison, aux plis d'un jardin ; il échevèle et frise les filaments des eaux, les langues des feux. (p.1175)

Léonard est un artiste de l'imagination métaphorique. Si la nature est soumise dans sa facticité à la loi d'une cohérence simple, l'artiste, lui, crée un deuxième monde qui est placé sous le signe des continuités métaphoriques. L'expérience du passage, de la continuité dans l'ordre des faits lui-même se fait incitation à ordonner en de nouvelles continuités ce qui a été séparé et réuni en pensée seulement:

Des précipitations ou des lenteurs simulées par les chutes des terres et des pierres, des courbures massives aux draperies multipliées ; des fumées poussant sur les toits aux arborescences lointaines, aux hêtres gazeux des horizons des poissons aux oiseaux ; des étincelles solaires de la mer aux mille minces miroirs des feuilles de bouleau ; des écailles aux éclats marchant sur les golfes ; des oreilles et des boucles aux tourbillons figés des coquilles, il va. (p. 1176 sq.)

[27] Voir K. Stierle « Philosophische Reflexion und poetische Praxis bei Paul Valéry », *Romanische Forschungen* 90 (1978), en particulier p. 3-5.

[28] Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 1, J. Hytier (éd.), Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1957, p. 1174.

L'esthétique de l'imagination métaphorique de Valéry a sensibilisé le regard de Simon à cette forme particulière de composition du tableau chez Poussin qui fusionne le personnage et l'arrière-plan, le mythe et le paysage. Mais, en même temps, elle constitue la base même du roman de Simon pour qui le procédé de Poussin dans *Orion aveugle* est devenu un paradigme. De même que chez Poussin la continuité référentielle est recouverte par une continuité analogique, le roman de Simon est déterminé par une continuité de la fiction qui s'est affranchie de la continuité référentielle d'une histoire. Certes Simon ne fait pas éclater complètement la continuité référentielle, pas plus que Poussin[29]. Mais celle-ci reste limitée à la microstructure du texte en tant que continuité de la description. La continuité référentielle de la description est recouverte par une continuité analogique qui insère toujours déjà l'histoire dans de nouvelles relations d'ordre. Cependant la continuité a-référentielle du discours ainsi ordonné se voit à son tour traduite par le lecteur dans une continuité référentielle qui reste inexprimable quand il reconstruit les relations implicites entre les fragments référentiels. Ce qui en résulte, ce sont des continuités référentielles, non plus dans le sens d'une histoire consistante, mais dans le sens d'un déroulement narratif élémentaire qui relie les instants descriptifs ponctuels. Toutefois, il faut d'abord que le lecteur se soit orienté dans le continuum textuel avant qu'il ne lui soit possible de reconnaître le déroulement des événements dans leur ordre référentiel. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, ce n'est qu'à la deuxième lecture qu'il est possible de comprendre que la description liminaire des jambes en plastique dans la vitrine renvoie, au niveau de la narration, à un moment ultérieur. Car, comme on ne peut le comprendre qu'après-coup, les étalages sont vus dans la perspective de l'homme qui est allé chez le médecin, rentre péniblement à l'hôtel et, assis sur une bouche à incendie, regarde les vitrines des magasins au rez-de-chaussée d'un immeuble après avoir observé un ouvrier noir au travail et un enfant tirant un lapin mécanique qui tombe sans cesse sur le côté. Cette séquence narrative simple, placée dans le contexte de la séquence narrative globale que l'on pourrait intituler 'visite chez le médecin et retour du malade à l'hôtel', est-elle-même décomposée en différentes phases qui, à leur tour, peuvent être déplacées selon l'ordre propre du discours. Mais en même temps, à l'inversion narrative de séquences morcelées, s'ajoute le fait que celles-ci sont insérées dans d'autres séquences pareillement morcelées.

[29] Dans « La fiction mot à mot » Simon ignore la dimension référentielle de son roman qui dépasse 'la fiction mot à mot'. Si ses réflexions théoriques sont tout à fait dans la ligne d'une poétique de l'a-référentialité et de la matérialité verbale particulièrement représentée par J. Ricardou, la pratique littéraire de son roman reste essentiellement déterminée par la tension qui règne entre référentialité et autoréférentialité verbale.

L'entrelacement de différents fils narratifs est un procédé qui détermine la tradition du roman moderne dès son origine. Le roman de l'antiquité tardive connaissait des formes sophistiquées d'un tel entrelacement. La chanson de geste et le roman courtois reprennent cette technique avec chaque fois des présupposés différents. En particulier la fusion, ironiquement brisée, du roman médiéval tardif et de la chanson de geste, propre au *romanzo* italien, est caractérisée par la pluralisation et la relativisation des univers narratifs et par leur imbrication virtuose[30]. C'est précisément dans cette transmission de différents univers narratifs, qui atteint son apogée dans *Orlando furioso* de l'Arioste, que réside une dimension essentielle de cette forme spécifiquement moderne du roman que l'on pourrait qualifier de forme dialectique. Dans une réflexion du narrateur qui se met lui-même en scène, l'intention esthétique de cette nouvelle forme est qualifiée expressément de « trame »[31]. Ce n'est pas un hasard si Cervantes dans *Don Quichotte* reprend cette métaphore pour qualifier la dimension essentiellement esthétique de son roman[32]. Il reste à faire l'histoire de cette forme que la médiévistique française, depuis les travaux de F. Lot en référence aux romans de Chrétien de Troyes et à la dissolution de la prose, appelle « entrelacement »[33]. Elle pourrait montrer que la technique narrative de l'entrelacement est intimement liée et de façon essentielle, au principe esthétique du roman moderne. Simon confère une nouvelle forme et un nouveau sens à ce procédé narratif étroitement lié à la tradition du roman moderne. Cet entrelacement ne lui sert plus simplement à compliquer davantage l'organisation des événements et des péripéties ou à resserrer les nœuds de la narration qui à la fin se défont avec autant de brio qu'ils ont été noués et qui entraînent le lecteur dans un jeu ironique de tensions et d'apaisement de la tension. Le principe de l'entrelacement chez Simon ramène à la langue elle-même et à sa fonction ordonnatrice pour l'expérience. Les cohérences dominantes ne sont pas celles de la continuité narrative. Celle-ci ne sert que de tremplin à la continuité paradigmatique organisée dans le

[30] Voir K. Stierle, « Die Verwilderung des Romans als Ursprung seiner Möglichkeit», in: H.U. Gumbrecht (dir.), *Literatur- und Sozialgeschichte des Spätmittelalters*, Heidelberg 1979.

[31] L. Ariosto, *Orlando Furioso* a cura di N. Zingarelli, Milano 1959, 13.81 (p. 121): « Di molto fila esser bisogno parme/ A condor la gran tela ch'io lavoro».

[32] M. de Cervantes, *Don Quichote de la Mancha*, col. Austral, [9]Madrid 1956, cap.XLVII (p. 323) ! « Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tiro lo más que fuera posible á la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lizos tejida, que despues de acabada, tal perfeción y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escreto, que es ensenar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho » Chez l'Arioste et Cervantes la trame de la structure narrative elle-même reste invisible, par contre elle est mise à jour chez Simon dans les corps conducteurs des mots. Ce n'est pas un hasard si le roman se termine sur la « trame mise à nue » du tapis élimé qui en même temps renvoie à la « trame mise à nue » du roman lui-même.

[33] Voir F. Lot, *Etude sur le Lancelot en prose*, Paris 1918, chap. II : Du principe de l'entrelacement » (p.17-28).

texte, même entre des expériences souvent très éloignées les unes des autres dans les faits. Cette nouvelle continuité cependant est transmise par la langue, mieux même, ce n'est que par le biais de la langue qu'une telle continuité entre les expériences devient possible. Les mots eux-mêmes sont les corps conducteurs qu'évoque le titre du roman. Mais c'est précisément pour cette raison que ce serait méconnaître profondément l'intention poétique de Claude Simon si on voulait attribuer à cette langue une quelconque autonomie[34]. Il ne s'agit nullement dans le roman de Simon d'une langue autonome, mais au contraire de faire accéder l'expérience à l'expression au moyen de la langue conçue comme une condensation d'expérience. La langue elle-même devient l'instrument qui permet de découvrir des continuités inédites, lesquelles reproduisent des continuités d'expériences. La langue de Simon est référentielle, mais simultanément elle renvoie à elle-même en tant que schéma de l'expérience. Théoriquement, chaque mot a la chance non seulement d'être déterminé de façon référentielle, mais aussi, dans sa dimension qui excède la référentialité, de parvenir à la représentation comme continuum de signification[35] pour diverses expériences et de devenir ainsi le pivot d'une organisation a-référentielle des expériences[36]. Dans la pratique cependant, cette double fonction des mots (référentielle et autoréférentielle) est réduite à un certain nombre de termes qui organisent le texte, aux corps conducteurs au sens strict. Ceux-ci parcourent l'ensemble de l'œuvre de façon récurrente dans des contextes variables et opposent ainsi à la continuité de la narration elle-même la continuité de l'analogie conceptuelle. La récurrence de concepts qui organisent l'expérience et le souvenir se reflète dans la récurrence

---

[34] Quand pour présenter le nouveau roman, G . Zeltner-Neukomm choisit le titre *Die eigenmächtige Sprache* [le pouvoir autonome de la langue] (Frankfurt 1965), elle abandonne beaucoup trop vite par cette thèse contenue dans le titre, des analyses qui pourraient faire apparaître la limitation de ce 'pouvoir de la langue'.Même dans son étude plus récente *Im Augenblick der Gegenwart* (Frankfurt 1974) qui s'attache aux nouvelles tendances du nouveau roman, la thèse du pouvoir autonome de la langue reste indiscutée. Le rapport qui y est esquissé entre la poésie moderne et le roman moderne met en évidence un phénomène essentiel. Mais il aurait besoin également d'un traitement analytique pour être véritablement fécond.

[35] Sur le concept de „continuum de signification", voir K. Stierle, « Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung », in R. Kosellek (dir.), *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, Stuttgart 1979.

[36] Dans sa préface à *Orion aveugle* Simon a décrit avec précision cet aspect de son roman : « L'un après l'autre les mots éclatent come autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. Et si, plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune de ces explosions, on traverse rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre, on s'arrête et on examine ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent. Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais aussi parfois par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations. »

des mots qui organisent une cohérence de l'expérience dépassant la dimension référentielle. Les changements de contextes, dont le lecteur doit sans cesse prendre conscience, alors même que le texte reste ininterrompu dans sa continuité, ne se produisent pas de façon abrupte, c'est parce qu'un mot, dans sa fonction de corps conducteur, sert de charnière qu'un changement de contexte est possible. Dans cette porosité de contextes non médiatisés par la narration et organisés de façon paradigmatique, la conceptualité du mot s'avère être celle d'un schéma de l'expérience. Si, de la sorte, le mot conçu comme un corps conducteur, réorganise en permanence le changement de contexte, alors il lui échoit aussi en permanence de maintenir présent à l'esprit de façon connotative, dans un contexte donné, la co-présence de tous les autres contextes du roman, lequel apparaît ainsi comme un système opaque de points de fuite de l'analogie. Dans *À la Recherche du temps perdu* de Proust, la successivité temporelle du passé remémoré est abolie dans l'œuvre d'art du souvenir du fait que chaque souvenir thématique apparaît à l'horizon d'autres souvenirs interférant métaphoriquement, de sorte que la linéarité du temps est abolie dans l'omniprésence du souvenir lui-même[37], alors que chez Claude Simon le mouvement non narratif de l'analogie consiste, par l'entremise de la langue, à éparpiller les éléments analogues dans la linéarité du texte. À côté du changement de contextes obtenu grâce au lien référentiel multiple du mot qui se fait ainsi corps conducteur, il existe également dans le roman de Claude Simon un changement de contextes que l'on pourrait qualifier de saut de contiguïté, comme par exemple quand on passe du contexte de la 'mâchoire' au contexte de la 'bouche d'incendie'. Mais, pour finir, il existe, comme dans *La Bataille de Pharsale*, des formes du passage conceptuel qui ne sont pas fixées sur l'identité du mot, mais qui renvoient à des conceptions médiatisées par la langue, lesquelles produisent l'analogie. Si les schémas conceptuels de la contemplation et leur lieu dans la langue constituent un point de fuite pour l'organisation d'un « multivers »[38] de l'expérience ou du souvenir, inversement ces schémas conceptuels apparaissent dans la suite du texte même dans

[37] Voir sur ce point A. Corbineau-Hoffmann, *Struktur der Beschreibung und Beschreibung als Struktur im Werk Marcel Prousts*, Diss. Bochum 1978.

Le concept de « multivers » a été introduit par W. Wehle pour décrire l'expérience spécifique du monde dans le Nouveau roman. Voir W. Wehle, *Französicher Roman der Gegenwart. Erzählstruktur und Wirklichkeit im Nouveau Roman*, Berlin 1972, p. 149-153. Nous reprenons ce concept sans toutefois partager l'interprétation psychologique du „multivers" du Nouveau roman comme un « espace d'excitation » (Erregungsraum ») (voir p. 152 : Tant qu'il [le Moi] n'est pas en mesure de reconnaître un ordre nouveau qui englobe tout, l'espace d'excitation, après la perte de l'univers doit lui apparaître comme « multivers »).

une densité d'expérience et une concrétion toujours plus grandes. Du fait que le schéma lui-même constitue le point de fuite de l'organisation d'expériences variées, celui-ci inversement est saturé de la particularité concrète, immanente à la fiction, de chaque détail contingent. Le détail de l'expérience accède à la contingence esthétique du fait qu'il est inséré dans un cosmos de l'expérience médiatisé par la langue et ainsi libéré de son lien massif à la pure facticité. Mais, inversement, la phénoménalité des concepts linguistiques elle-même qui, dans les changements de contextes, acquiert le statut de fait, est libérée de son abstraction pour être insérée dans la matérialité d'un multivers de l'expérience. La référentialité d'ordre supérieur qui se crée par l'organisation a-référentielle, 'paradigmatique ' des unités référentielles entraîne autant une esthétisation de la langue par l'expérience qu'inversement, une esthétisation de l'expérience par la langue. Ce faisant, la langue elle-même reste toutefois intacte dans sa fonctionnalité. Elle ouvre des espaces de projection pour l'expérience d'un sujet, même si ce sujet est entré dans la distance impersonnelle d'un 'il' ou de 'l'homme'.

II

Les segments de réalité qui sont reliés entre eux par la langue ont leur origine dans l'expérience du malade tourmenté de douleurs et de nausées, qui marche lentement dans la grande ville sud-américaine inconnue, et qui, au sens littéral du terme, est entré dans l'anonymat. Dans le même temps, il reste le point de référence qui garantit l'unité de l'espace de l'expérience dans lequel le discours lui-même se meut. De même que dans *La Bataille de Pharsale* la double expérience de l'initiation à l'amour et à la guerre constitue le cosmos du souvenir, de même l'expérience du malade donne une cohérence à la réalité infiniment diverse et contingente de la capitale moderne d'un Etat sud-américain avec, comme arrière-plan, les siècles écoulés depuis l'instant historique de la conquête du pays par les conquistadors blancs, et comme autre arrière-plan, inépuisable, le cosmos lui-même. Chez Simon, le monde est toujours présenté dans la perspective d'une expérience principale, concentrée jusqu'à la conceptualité, qui imprègne toute les autres expériences et les oriente, que ce soit celle du vent, de l'herbe, de la bataille ou du corps. Chaque roman de Simon a son origine dans l'affirmation d'un tel principe dominant. Il y a chez lui un monde de l'herbe (*L'Herbe*), du vent (*Le Ven*t), de la bataille (*La Bataille de Pharsale*) et un monde du corps dont la présence indifférente, réfléchie par un pathétisme ironique, sert de cadre à un corps

souffrant qui met en perspective et unifie cet univers. La loi de la pluralisation est essentielle au roman dès le début. Le roman est une forme de narration fictive qui présente une tendance à la pluralisation multidimensionnelle. Sa situation historique est déterminée en fonction des tendances virtuelles à la pluralisation qui se voient réalisées. Chez Simon, il ne s'agit plus d'une pluralisation de ses moments narratifs, que ce soit sur l'axe de la succession ou sur l'axe de la simultanéité, mais d'une pluralisation de projections médiatisées verbalement[39]. Ce n'est qu'en entrant dans une cohérence de projections que le monde de la contingence devient un monde de l'expérience. Dans le roman de Simon, le monde est pour ainsi dire deux fois lisible : dans la perception fragmentée de segments contingents, il apparaît comme un monde de la contingence mais simultanément aussi comme une cohérence de projections. L'expérience que fait un malade de son corps est à l'origine d'une série d'expériences corporelles dans lesquelles se reflète l'expérience première. Le corps malade qui se manifeste à la conscience intensifie l'expérience corporelle elle-même. Ce sont deux expériences fondamentales de ce corps qui organisent de façon élémentaire l'espace imagé des projections : d'une part la lenteur infinie du mouvement du corps qui échappe à l'intention du sujet, d'autre part une convulsivité du corps également incontrôlable. Le mouvement infiniment lent du malade qui doit en permanence interrompre sa marche se répète dans le mouvement infiniment lent de la vieille femme qui, dans le hall de l'hôtel, se dirige vers la sortie, dans le mouvement lent et sans but de l'enfant tirant un lapin mécanique qui tombe sans cesse sur le côté, dans le mouvement qui semble infiniment lent de l'avion, dans l'avance infiniment lente des conquistadors, puis des soldats s'enfonçant dans la solitude mortelle de la forêt tropicale, dans la progression apparemment infiniment lente des écrivains et des fonctionnaires de la littérature lors du congrès des écrivains, dans le lent déroulement de la nuit d'amour et finalement dans la lente révolution des étoiles. Simon étire encore plus chacun de ces lents mouvements en le divisant en différentes phases qui sont imbriquées selon le principe de l'entrelacement de sorte que le discours intercalé entre ces phases produit des distances discursives propres. Mais à ce lent mouvement qui a son origine dans le lent mouvement du malade se dirigeant péniblement vers son hôtel, est opposé l'ébranlement convulsif du corps lui-même qui de nouveau renvoie à l'expérience corporelle du malade tourmenté par les coliques et les nausées.

Le corps du malade est secoué en permanence par des nausées convulsives qui sont déclenchées par l'organe atteint, vraisemblablement le foie.

[39] Ceci est la forme véritable de la référentialité du roman de Simon qui dépasse la simple « mise en abyme » de même qu'elle dépasse le pur jeu avec la langue de la « fiction mot à mot ».

Plié en deux, ses bras en étais, légèrement arqué, ses mains serrant convulsivement le rebord de porcelaine de la cuvette, le corps agité de spasmes et de contractions à hauteur de l'estomac, il s'efforce vainement de faire franchir à sa gorge quelque chose qui semble enfoui dans son œsophage comme un pieu, l'étouffant, le déchirant de ses échardes. (p. 111sq.)

Le mot-clé « convulsivement » est repris dans la description du modèle des organes et intestins auquel le médecin a recours pour expliquer au patient sa maladie :

L'intérieur est entièrement empli par les replis sinueux d'un autre tube plus mince, semblable à un gros ver de terre, se tordant sur lui-même convulsivement. (p. 16)

Mais l'expérience du corps dans l'acte sexuel, qui fait partie soit de l'histoire du personnage qui visite la métropole new-yorkaise, soit de l'histoire de celui qui visite la métropole de Bogotá, l'une débordant sur l'autre, est aussi une expérience du corps convulsif. Sur une photographie accrochée dans la salle d'attente du médecin, le corps d'un boxer touché par son adversaire se tord convulsivement sous l'effet de la douleur. Le serpent, dont l'image apparaît dans des contextes sans cesse changeants, constitue la quintessence de ce mouvement convulsif qui a son origine dans l'expérience corporelle du malade se dirigeant lentement vers son hôtel dans la ville sud-américaine. Dans la suite du texte, l'image du serpent est pour la première fois présente de façon implicite quand, dans la perspective de l'avion, les fleuves qui sillonnent l'immensité verte de la forêt vierge sont perçus comme des « tracés méandreux, convulsifs » (p.16). Un peu plus tard, ce mouvement des fleuves qui semble convulsif est identifié au mouvement des serpents, mais aussi aux convulsions des vers de terre auxquels auparavant les mouvements des intestins avaient été comparés.

Les tracés rougeâtres ou boueux des rivières dessinent des méandres dont les boucles reviennent sur elles-mêmes se rejoignent presque, se tordant convulsivement comme ces vers de terre sectionnés d'un coup de pelle, ou des serpents. (p. 28)

C'est là le point de départ d'une suite d'évocations du concept de serpent dans des contextes référentiels sans cesse changeants qui, à leur tour, créent entre eux des contextes secondaires. L'image du serpent à laquelle sont comparés les méandres des fleuves de la forêt sud-américaine mène à la description du boa constrictor empaillé, que regarde, manifestement au musée d'histoire naturelle de New York (American Museum of Natural History), un spectateur en apparence identique à l'homme qui contemple dans le Metropolitan Museum le tableau *Orion aveugle* et qui dans une station de métro de New York essaye en vain d'obtenir

une conversation téléphonique. Le processus de conceptualisation qui éloigne toujours plus de l'expérience originelle du malade se poursuit quand, plus loin, est inséré un article de dictionnaire consacré aux serpents et à leurs espèces. Ce texte est perçu par un lecteur dont le regard passe de l'article « serpent » à ses dérivés verbaux (p. 19). Après un changement de contexte, le texte revient de nouveau à l'article de dictionnaire « serpent » (p. 22). Suit la perception de la page du dictionnaire elle-même dans son organisation graphique avant que le regard ne repasse de l'entrée *serpent* à *serpens*, *serpe* et *Sera Pinto* et n'avance jusqu'à *Serratula* et *Serrano y Dominguez*, se perdant pour ainsi dire dans l'ordre des mots sous sa forme alphabétique. Le mouvement du serpent intervient de nouveau quand il est question de la constellation équatoriale du « Serpent ». De même qu'à partir de l'insaisissable centre imaginatif du roman le mouvement des fleuves dans la forêt vierge d'Amérique du Sud est associé par l'intermédiaire de la convulsion au mouvement des intestins du malade, de même la perception d'une chaîne de montagnes vue depuis l'avion est saisie par la métaphore dirigée à distance de la convulsion. Pour le spectateur assis dans l'avion la chaîne de montagnes sort des nuages comme un monstre préhistorique:

Les nuages fouettés avec violence s'écartent, s'effilochent en écharpes grisâtres accrochées aux parois éblouissantes, les roches en dents de scie semblables aux vertèbres de quelque monstre, quelque furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de titan, de société minière ou de constellation (Aconcagua, Anaconda, Andromeda) se convulsant, écrasant sous son ventre de terre, des millions de tonnes, la fange verdâtre et puante des marécages et des forêts invisibles, tout en bas, sous l'étouffant couvercle de nuages. (p.30)

L'écho de cette convulsivité originelle du malade détermine également la répétition du mouvement de serpent dans le « boa de plumes » que porte la vieille dame alors qu'elle traverse lentement le hall de l'hôtel et qui, tombant de ses épaules, forme un S sur le sol, ainsi que les linéaments des veines du corps féminin aperçus dans la lumière indéfinie de la nuit : « …l'obscur reflet de la nuit serpente sur le trajet sinueux d'une veine.. » (p.115) La diversité de telles projections qui se combinent en des reflets changeants et dont la densité empêche toute description exhaustive est placée devant un ultime horizon qui englobe tous les autres : l'horizon cosmique lui-même. Le lent mouvement des astres solitaires dans le ciel, leur configuration en constellations qui, depuis des temps immémoriaux, a conduit l'imagination mythique à créer des représentations et des personnages mythiques, sont placés devant cet ultime horizon : l'avion qui survole le continent sud-américain forme pour ainsi dire un axe de symétrie entre le monde moderne de l'expérience dans lequel, quelque part dans une grande

ville sud-américaine, un étranger fait l'expérience de la souffrance et de la déréliction, et le monde des astres dans l'indéfini du temps et de l'espace cosmiques. Les séquences de ce vol sont tellement morcelées que l'aller et le retour, le vol de nuit et le vol de jour s'interpénètrent avec leurs différentes possibilités de perception. Mais c'est précisément le vol de nuit qui rend perceptible la coprésence du monde moderne de l'expérience et du cosmos supra-temporel. Pour le spectateur nocturne, les infinies constellations des astres brillant dans l'obscurité sont aussi proches et insaisissables que les constellations des lumières qui brillent, la nuit, dans l'obscurité d'une grande ville au-dessus de laquelle passe l'avion.

L'espace des étoiles qui autrefois était devenu pour le mythe grec un espace de projection de son expérience, constitue encore un espace de projection pour l'expérience présente. C'est justement pour cette raison que les perceptions présentes et passées peuvent être transmises, que le mythe grec et l'histoire de ses manifestations elle-même peuvent se faire espace de projection. L'immuabilité de la course des étoiles constitue le point de référence qui permet de briser l'expérience du présent historique et de la réfléchir dans un temps cosmique qui englobe inexorablement et ironiquement le temps historique. Il y a dans le roman de Simon un passage où la projection cosmique de l'expérience subjective, médiatisée par l'instance du mythe grec et de ses manifestations, est représentée avec brio par le glissement de contextes. La définition que donne le dictionnaire du « Serpent », la constellation du ciel équatorial, est suivie de la description d'une vieille carte du ciel gravée dans le cuivre et comportant les figures géométriques des constellations ainsi que, les entourant, les images mythologiques auxquelles les constellations elles-mêmes renvoient. Cette carte du ciel gravée dans le cuivre avec les constellations mythologiques fait naître la représentation d'une immense coupole sur laquelle un gigantesque peintre a représenté les images des étoiles. Suit la description d'un vieux planétarium, actionné mécaniquement, qui se meut dans le Tout et dont les figures mythologiques, les constellations, se meuvent également. Mais, entraînée dans le glissement de deux contextes qui se superposent, cette description conduit à la scène nocturne de la rencontre amoureuse. La dernière phrase de la description du planétarium est déjà déterminée par deux références qui s'excluent mais qui sont entre elles en relation d'analogie :

Les années, l'oxydation ou les fumées des cierges ont grisé les couleurs, les corps dont les flancs se soulèvent et s'abaissent au rythme de leurs respirations tandis qu'ils sont entraînés par un lent mouvement rotatif, successivement debout, couchés, la tête en bas. (p.56)

Cependant, tout comme dans un contexte glissant on était passé du contexte des constellations au contexte des amants nocturnes, à présent on est de nouveau conduit du contexte des amants perdus dans la nuit au contexte des astres et de leurs projections mythiques. La perception du couple prend de plus en plus une dimension cosmique et mythique : « Leurs formes immenses et accouplées emplissent le champ de vision tout entier. » (p. 56sq.) La dernière phrase de cette séquence suppose à nouveau une double référentialité qui conduit ici de la perspective des corps enlacés et pourtant perdus dans leur solitude aux astres perdus dans l'espace infini : « les corps tête-bêche tournoient lentement dans la nuit, précipités dans une chute sans fin et cramponnés l'un à l'autre. » (p. 57). La description de la constellation d'Orion qui suit est remplacée par la description du géant aveugle dans le tableau de Poussin *Orion aveugle* où l'élargissement du corps humain aux dimensions du cosmos par la superposition des dimensions s'accomplit sous forme de réalisation picturale du mythe. À la porosité des dimensions dans le tableau de Poussin correspond chez Simon la porosité de la langue obtenue par la multiplicité des déterminations référentielles des concepts verbaux.

Dans le contexte des « projections réelles » du roman que nous avons étudiées jusque-là, d'autres projections sont déjà apparues : le planétarium comme modèle du cosmos, les représentations de la carte du ciel et la projection esthétique du tableau de Poussin. Ces projections des modèles et des représentations qui dépassent les projections réelles appellent un examen spécifique. L'univers des corps, animés ou inanimés, naturels ou mécaniques dans lesquels l'expérience corporelle centrale du malade se reflète, se répète dans un univers de modèles réduits. Celui du planétarium n'en est qu'un parmi d'autres. En premier lieu, ce sont des modèles du corps humain et de ses organes que voit le malade lors de sa visite chez le médecin. L'expérience des douleurs venant de l'intérieur du corps contraste ici avec l'ordre froid et objectif de ces modèles en plexiglas au moyen desquels le médecin explique au patient sa maladie. Le caractère énigmatique du corps est ici pour ainsi dire aboli dans la transparence sans énigme du modèle réduit dont l'intérieur s'offre au regard par une coupe schématique[40]. Outre ces modèles médicaux, on trouve au centre de la description une grande diversité d'autres modèles qui présentent tous l'inaccessibilité du monde du corps comme un simple fait neutre : le lapin mécanique, les jambes en plastique dans le magasin de bas que contemple le malade, assis sur la bouche d'incendie, (p. 27), la petite statue que le professeur

[40] La superposition de représentations de la réalité peut conduire à des effets surréels. Ainsi la représentation du modèle en plexiglas et celle du corps réel contemplé se superposent-elles de sorte que le corps lui-même acquiert pour ainsi dire la transparence du modèle en plexiglas. Voir p. 69 et les remarques de Simon à propos de ce passage dans « La fiction mot à mot » Nouveau Roman, vol.2, p. 91.

montre lors du congrès des écrivains et qui offre une vue à l'intérieur du corps (p. 115), le modèle réduit d'un avion dans la vitrine d'une compagnie aérienne entre des poteries et des *terra cotte* fabriquées par des autochtones, qui est coupé de telle sorte qu'à l'intérieur on peut voir les sièges et des figurines représentant des hommes et des femmes (p. 217).

La projection du monde du corps dans le monde à trois dimensions se poursuit dans toutes sortes de reproductions en deux dimensions : plans, cartes, schémas anatomiques et illustrations de livres, tableaux muraux, peintures, graphiques, photographies dans les vitrines et magazines illustrés dans le bar et dans la salle d'attente du médecin. Les modèles en trois dimensions se répètent eux aussi encore une fois dans les reproductions en deux dimensions de tels modèles.

Ainsi les jambes en plastique du magasin de bas ont leur équivalent dans les jambes levées des danseuses de french cancan sur l'affiche qui est accrochée dans la vitrine du salon de coiffure, mais aussi sur l'image de l'opération qui se trouve dans la salle d'attente du médecin. Le modèle de l'avion se répète dans le dépliant de la compagnie aérienne, le planétarium, modèle du ciel étoilé, se répète dans la carte du ciel et dans le tableau de Poussin. Dans ces reproductions en forme de modèle réduit, c'est toujours la « coupe longitudinale » qui fait apparaître l'intérieur, par ailleurs invisible. À la « coupe longitudinale » de l'avion correspond la « coupe schématique de l'œil » dans la vitrine d'un magasin d'optique, quant à la « coupe longitudinale » de l'hôtel, simplement représentée, elle fait écho au plan du nouvel immeuble que le malade perçoit sur un tableau d'une vieille maison destinée à être rasée. Le plan montre le nouvel immeuble en élévation et en coupe longitudinale qui permet de voir l'intérieur :

…une coupe longitudinale de l'édifice permettant de voir, comme si l'on en avait retiré la façade, l'intérieur divisé en casiers rectangulaires accolés et entassés les uns sur les autres (p.31)

Le monde des représentations, qui déborde dans le monde représenté, ouvre un inépuisable espace de projections et de projections de projections. Le malade a son équivalent dans la photographie représentant le boxer terrassé qui orne le cabinet du médecin, l'acte sexuel accompli pendant la nuit d'amour se répète dans une gravure de Picasso. L'espace où se déploie l'histoire sud-américaine depuis les débuts de la conquête par les Blancs jusqu'au temps présent constitue une sphère autonome qui n'est représentée que diffractée par la diversité des reproductions. La marche d'aventuriers perdus dans la forêt vierge est une

constellation thématique qui ne cesse de se répéter et d'être représentée sous de nouvelles formes. La superposition des différents récits de conquêtes abolit la linéarité de l'événement, la marche des conquérants devient la marche des « conquérants cheminant à travers les siècles » (p .103). Les peintures monumentales dans le bâtiment du Parlement où à lieu le congrès des écrivains constituent des moments de ce défilé qui se répète sans cesse. Ce sont des scènes de l'histoire de la conquête de l'Amérique du Sud par les envahisseurs blancs. Mais le passé du pays et son présent sont également présents dans les photos et les reportages d'un magazine illustré que le voyageur lit dans l'avion, ainsi que les images qui ornent les caisses de cigares et, pour finir, dans la photographie tirée d'un film consacré à une expédition dans la forêt vierge pour lequel il est fait de la réclame dans les petites annonces d'un journal. L'annonce du cinéma est vue dans la perspective de l'homme au congrès des écrivains qui lit par-dessus l'épaule d'une personne assise devant lui. Si la série de ces images dépasse l'horizon des projections qui ont leur origine dans l'expérience du malade, les images évoquées du passé et du présent sud-américain ne sont cependant pas sans relation avec l'expérience du malade solitaire. Nous y reviendrons.

Enfin, une dernière forme de cette projection qui redouble la représentation est le discours cité et intégré dans le discours : comme c'est un discours lu, il fait partie des perceptions qui déterminent le monde de l'expérience de ce roman. L'image schématique de la « planche anatomique » est ainsi répétée dans la représentation schématique du discours systématique d'un traité scientifique. Le serpent apparaît dans la perspective systématisante d'un article de dictionnaire, tout comme certaines constellations. Mais les textes de réclame, les slogans, la page de journal, le reportage dans un magazine, le roman de hall de gare et les discours des délégués du congrès des écrivains sont, eux aussi, des éléments étrangers qui sont insérés dans le discours du roman, ils constituent ainsi une forme propre de reproduction qui, avec ce qui est reproduit, met au jour en même temps une forme de son organisation discursive. Ainsi le monde des projections, des modèles réduits et des reproductions trouve-t-il son accomplissement dans l'univers du discours lui-même qui pénètre dans le discours du roman sous forme de divers fragments. Le discours cité peut être invisible en tant que tel quand sa langue est également le français. Mais son statut de reproduction peut devenir manifeste quand il est inséré dans le discours du roman sous la forme d'un discours ou d'un fragment de discours en langue étrangère. Cela vaut pour des slogans publicitaires aussi bien que pour des slogans politiques sur des affiches, et surtout pour les discours interminables du fonctionnaire de la littérature qui parle en espagnol, discours qu'un interprète traduit simultanément phrase

après phrase, ce qui souligne encore plus le caractère grotesque de cette rhétorique de la littérature engagée tournant à vide.

III

La pluralisation des projections dont nous avons essayé de mettre en lumière la stratification rend visible une expérience élémentaire du corps, mais en même temps elle fait apparaître le monde dans toute sa contingence. Car la réalité saisie dans cet espace de projection ne se réduit pas à sa pure fonction de support de projections. Elle subsiste chaque fois en tant que telle dans sa particularité infinie. C'est justement ce lien entre l'infinie variété, rendue avec précision, des détails contingents issus du monde moderne autonome d'une part, et la diversité de ce à quoi, par la langue, ils peuvent renvoyer d'autre part, qui détermine l'extraordinaire densité esthétique de ce roman. La diversité des réalités et des reproductions de réalité qui apparaissent existe pour elle-même, et pourtant elle renvoie à une expérience fondamentale de l'homme qui, dans l'environnement étranger d'une ville sud-américaine, fait l'expérience de son corps comme étant celui d'un malade. Mais que la diversité et l'unité puissent être ainsi combinées entre elles, est dû au médium de la langue elle-même, aux corps conducteurs des mots qui, dans leur fonction référentielle, renvoient en tant que schémas de l'expérience à des expériences particulières et qui pourtant les dépassent toujours. Ainsi l'établissement de relations intraverbales au-delà des contextes référentiels devient possible. La langue, en contractant une union référentielle et en se libérant d'elle, peut ainsi devenir l'*organon* d'une nouvelle expérience esthétique. Une condition essentielle de cette fonction 'autoréférentielle' de la langue qui organise en tant que telle le passage entre les domaines de référence d'un monde de l'expérience, est l'abolition d'une détermination de l'identité qui soit 'référentielle', qui différencie. Comme l'article défini est pour ainsi dire posé dans l'absolu, la détermination verbale de l'identité référentielle est toujours déjà dépassée par l'identité intraverbale du schéma lui-même qui peut ainsi devenir le médium des projections et organiser des continuités d'expériences qui n'ont pas été anticipées. La langue elle-même rend ainsi évident le rapport interne entre l'unité dans la diversité et la diversité dans l'unité. Si la projection de l'Un dans la diversité des dimensions du réel constitue le thème dominant du roman, celui-ci donne à voir esthétiquement la thématique inverse, la diversité dans l'unité. L'interaction entre les deux phénomènes s'avère être, dans l'interprétation de Simon, le véritable thème du tableau de Poussin *Orion aveugle* qui, pour cette raison précisément, dans le contexte du roman, est de première importance. L'unité et la diversité des dimensions du tableau référées les unes aux autres se présentent comme un rapport de type thème/horizon réversible qui rend

possible précisément par ce renversement perpétuel l'expérience esthétique du tableau[41]. La séparation référentielle des sphères: le géant Orion, le paysage, le cosmos, apparaît abolie dans la concrétude du tableau peint et de ses strates qui se superposent et s'échangent, et par là organisent la construction, interne au tableau, de l'unité esthétique et conduisent à une référentialité qui ne se détache pas du tableau, mais renvoie toujours à sa concrétude[42]. C'est précisément par ce biais qu'est suggérée au spectateur que la circulation entre les dimensions référentielles séparées est une expérience esthétique, laquelle a son fondement dans une expérience mythique qui fait du tableau lui-même un fait esthétique. De la même façon, dans la description d'une gravure de Picasso, Simon cherche à représenter le rapport entre diversité et unité comme l'expérience du renversement de la relation thème/horizon. Le thème de cette gravure est un vieux roi qui, dissimulé, est témoin de l'adultère que commet la reine avec un page:

Immobile, le vieux roi triste, impotent et solitaire contemple toujours […] rien dans le dessin […] n'indique de façon concrète qu'il s'agisse d'une scène réaliste […], non plus d'ailleurs que la représentation d'un simple fantasme. (p. 134 sq.)[43]

L'évocation verbale de la gravure ramène celle-ci à l'acte de sa création, au mouvement de l'aiguille du graveur. La réalisation graphique elle-même dans le mouvement de l'aiguille apparaît en même temps comme le moment où se constitue la signification de l'image. Dans l'acte de la production artistique, la référentialité et la concrétude de la réalisation de l'œuvre sont pour ainsi dire juxtaposées. Mais dans le résultat de cet acte, dans l'œuvre d'art, la référentialité et la réalisation sont indissociablement liées l'une à l'autre dans une relation thème/horizon, c'est-à-dire sous la forme de l'unité et de la diversité paradoxales d'un rapport métaréférentiel. Ainsi la réalisation concrète, même dans son droit référentiel, est liée à la référentialité de l'image qui apparaît. Le mouvement des lignes « donne à penser que, plutôt qu'un tissu de velours ou de soie, les lignes souples qu'il écarte pour épier l'étreinte des jeunes amants figurent l'écran même du temps » (p.135sq.)

---

[41] Pour le rapport entre thème et horizon dans la perception esthétique voir K. Stierle, « Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten ? », in : *Poetica* 7 (175), p. 346sq.

[42] Voir Max Imdahl, « Überlegungen zur Identität des Bildes“, in: O. Marquard, K. Stierle (Hrsg.), *Identität*. Poetik und Hermeneutik 8, München 1979.

[43] Ce n’est que par l’intermédiaire d’*Orion aveugle* qu’il apparaît clairement que Simon se réfère ici à une gravure de Picasso. Il en résulte un problème herméneutique spécifique, car la description de Simon dans *Les Corps conducteurs* s’est tellement détachée de la gravure de Picasso que la référence immédiate à Picasso devient problématique. La description dans *Les Corps conducteurs* a son propre statut fictionnel.

À l'expérience de la diversité des dimensions de l'expérience dans l'unité esthétique de l'œuvre correspond l'expérience 'profane', convergeant dans l'unité d'une perception ou d'un médium, d'une diversité de dimensions contingentes de la réalité. Ainsi dans la vitrine du salon de coiffure que le malade voit depuis l'endroit où il est assis, la bouche d'incendie, sont rassemblées les objets les plus hétérogènes : la photographie d'une scène de film, arrachée à un magazine illustré, trois photographies plus petites avec d'autres photos de la même séquence du film, et enfin des photographies d'acteurs et d'actrices. Un miroir sur la cloison intérieure de la vitrine est entouré de deux rideaux de dentelles dans lesquels sont brodées des motifs de paon. Les reflets extérieurs se mélangent à la constellation des objets et des illustrations qui sont visibles à travers le verre de la vitrine :

Dans le triangle sombre entre les courbes des deux rideaux se reflète l'alignement des jambes levées dont les cuisses se superposent aux photos d'acteurs, à celle des gratte-ciel émergeant de la brume et à la suite d'images où la femme en rose rampe sur l'arrière de la maison. (p. 27)

Le malade découvre sa propre image dans cette constellation fortuite d'objets et de reflets hétérogènes :

L'image reflétée de l'homme malade assis sur la prise d'incendie, sa cigarette intacte entre les lèvres, apparaît en surimpression sur les fleurs et le paon de dentelle pisseuse (p.27)

À cette superposition de dimensions de la réalité qui, dans le miroir de la vitrine, adviennent à une unité contingente et paradoxale correspond la superposition de fragments énigmatiques de textes d'affiches collées sur une palissade de sorte que tous ces textes produisent un nouveau texte global, à multiples dimensions, plus énigmatique :

La palissade de planches est couverte de lambeaux d'affiches superposées et déchirées, aux couleurs délavées par la pluie et le soleil, et dont les lettres, de même que celles des enseignes vues en enfilade, s'entremêlent et se chevauchent. Primitivement rouges, bleues ou vertes, les lettres sont à présent d'un rose fané, vert olive ou bleu gris sur le fond lui-même gris. Aucun mot n'est lisible en entier. Il n'en subsiste que quelques fragments énigmatiques, parfois impossibles à compléter, permettant d'autres fois une ou plusieurs interprétations […] (p. 33)

La sédimentation des affiches qui, par la contingence des processus d'arrachage, d'écaillement, de jaunissement et de recouvrement inscrite dans cette superposition, rend visibles différents niveaux de texte et les réunit en un phénotexte qui n'est rien d'autre que la

sédimentation elle-même affleurant à la surface, est l'emblème profane du roman de Claude Simon tout comme l'œuvre de Poussin en est son emblème esthétique.

De même que dans la discontinuité des surfaces apparaissent les couches profondes des affiches collées les unes sur les autres, ou que dans la coupe d'une miniature la profondeur elle-même, l'intérieur caché se fait surface, de même le texte de ce roman connaît une dialectique du dedans et du dehors, de la surface et de la profondeur. Le texte dans sa linéarité n'est rien d'autre qu'une intersection de réalités empilées les unes sur les autres. Le lecteur doit d'abord traduire l'ordre de la linéarité verbale dans l'ordre double des continuités narratives imbriquées les unes dans les autres et leur contexte de projection d'après la loi a-mimétique de continuité de l'analogie. Est ainsi suggérée au lecteur la spatialisation du texte, la transposition de la continuité textuelle dans la profondeur d'un espace de l'expérience. Le nouveau roman suppose que le lecteur soit disposé à une nouvelle lecture. Il doit mettre en œuvre de nouvelles dispositions de réception pour pouvoir ensuite saisir le monde de l'expérience décrit dans le texte[44]. Mais cette lecture ne parvient plus à une cohérence narrative ordonnée et close sur elle-même. La lecture linéaire ne suffit plus. Le texte réclame une pluralité de lectures avant que le lecteur ne puisse accéder à cette expérience autour de laquelle le roman lui-même est organisé. Nous avons vu que, par le procédé de l'entrelacement, les séquences narratives sont dissociées les unes des autres, que le passage d'un contexte de séquences narratives parallèles à l'autre s'accomplit parce que des mots isolés qui font office de corps conducteurs ont une fonction de relais, ce qui du même coup les rend saisissables dans leur conceptualité. Si de tels changements de contexte exigent du lecteur un effort important d'orientation et de synthétisation, il lui est donné du même coup de faire l'expérience d'une profondeur contextuelle impénétrable de sorte que dans chaque contexte référentiel primaire tous les autres contextes sont déjà projetés de façon connotative grâce à la conceptualité des mots et qu'ils doivent être maintenus présents par le lecteur. La fonction référentielle des mots fait que le contexte thématique se trouve toujours déjà placé devant l'horizon d'autres contextes, lequel s'ouvre à une lecture plurielle qui organise le texte en espace textuel sans que la perception dont est chargé le lecteur ne puisse jamais être vraiment réalisée. Chaque élément narratif du roman apparaît aussi bien dans le contexte thématique que dans le contexte qui sert d'horizon, et doit être perçu dans cette double perspective. Cependant, comme notre traversée de quelques-uns des entrelacements et des ramifications contextuelles l'a montré, la diversité des contextes thématiques et de ceux qui

[44] Sur le nouveau lecteur du Nouveau Roman, voir K. Netzer, *Der Leser des Nouveau Roman*, Frankfurt 1970.

servent d'horizon n'est pas dépourvue d'orientation préalable. La diversité des contextes résulte de la projection d'un contexte premier porteur, en l'occurrence de l'expérience de l'enfermement du personnage dans son propre corps solitaire et douloureux. Tous les champs métaphoriques sont en relation avec l'homme malade qui fait l'expérience de la grande ville étrangère et de son propre corps qui lui est étranger. Les descriptions objectives de ce roman, apparemment dépourvues de passion, ont la force élémentaire d'une inquiétude métaphysique. Ce pathos inexprimable ne devient explicite qu'à de rares endroits dans le contexte des projections. Tandis que la solitude et l'absence de communication du malade ne sont que représentées, jamais nommées verbalement, elles ne deviennent explicites que dans leurs analogies. Aux efforts que déploie vainement le malade pour établir un contact téléphonique correspondent les efforts vains de ce visiteur à New York pour prendre rendez-vous par téléphone. Mais la rencontre amoureuse, elle aussi, est placée sous le signe d'une absence de communication insurmontable quand les amants apparaissent dans l'image de l'astre solitaire perdu dans l'espace infini.

Le thème de la solitude se fait explicite dans le contexte des lectures du passager de l'avion qui survole la forêt tropicale sud-américaine et qui semble identique au malade. Parmi les différentes revues qu'il lit dans l'avion, il y a un reportage sur une expédition militaire dans la forêt vierge et des considérations sur les dangers qui attendent celui qui ose pénétrer dans cette solitude mortelle. Une séquence de lecture, sans cesse interrompue et sans cesse reprise, commence par « Le vrai danger de la forêt, ce sont les insectes et la solitude » (p. 24). Après un changement répété de contexte, on retrouve de nouveau à la page 130 le lecteur qui, après avoir lu dans tous les sens, revient encore une fois à cette phrase pour aussitôt passer à une nouvelle séquence. Une page plus loin (p. 133), il reprend la lecture et mène ainsi à son terme sa réflexion sur l'expérience de la solitude:

Le vrai danger dans cet enfer vert, c'est la solitude : cette déréliction totale de l'homme au milieu d'un univers où les plus anciens cauchemars du monde et les délires les plus fiévreux sont soudain. (p. 133sq.)

La lecture est de nouveau interrompue, puis reprend p. 136 :

En replaçant l'homme dans son état de solitude fondamentale, la forêt tropicale nous rappelle que l'enfer c'est cette lente folie qui s'empare de l'esprit le dissout dans la grande folie de la nature. (p.136)

A la solitude élémentaire de celui qui se retrouve perdu dans la forêt tropicale et qui, renvoyé à lui-même, fait l'expérience de l'enfermement dans son propre corps correspond l'expérience de la solitude du vieux roi sur la gravure de Picasso. Mais cette expérience est encore plus explicite quand le regard, du haut de l'avion, tombe sur cette formation montagneuse qui surgit des nuages comme un monstre mythique :

La nageoire dorsale du léviathan pivote lentement, dérivant sur le côté de l'avion, présentent l'une après l'autre se pentes miroitantes, nues, terrifiante dans sa terrifiante solitude, le terrifiant silence des milliards d'années. (p.40)

On se rappelle aisément ici l'effroi de Pascal devant la béance infinie des espaces cosmiques : « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »[45]. Mais l'effroi ressenti devant l'abîme des espaces infinis du cosmos, qui constitue pour Pascal la première impulsion lui permettant de retrouver la foi chrétienne, n'a plus de signification chez Simon. L'interprétation chrétienne ne figure plus que citée ironiquement dans des messages fragmentaires qui annoncent le salut et qui, par leur relation à la langue espagnole et leur situation dans le contexte profane d'une métropole moderne, semblent doublement réifiés[46].

La solitude de l'infini cosmique trouve sa concrétisation dans la figure mythique d'Orion. Le géant solitaire et aveugle Orion, prisonnier de son corps, est une image de la solitude cosmique, mais en même temps aussi une projection mythique, surgissant d'un passé lointain, du malade solitaire qui, perdu dans une ville moderne, est livré à son corps qui lui devient étranger. « Quelque part cependant, solitaire et aveugle dans le vide immense, Orion poursuit sa marche. » (p. 219) L'expérience du piéton solitaire trouve ainsi un dernier reflet dans la configuration d'un mythe cosmique qui en même temps projette cette expérience contingente dans la profondeur de l'espace comme dans celle du temps.

Toutefois cette expérience centrale n'apparaît pas seulement comme étant inscrite dans une pluralité de projections comprenant jusqu'à l'ultime horizon qui embrasse tout, l'horizon de la profondeur cosmique. L'expérience subjective du malade elle-même est plus qu'une projection, c'est aussi une matérialisation imaginaire. Le malade fait l'expérience d'une « masse grise » qui s'avance vers lui et qui menace de l'avaler et de l'attirer dans sa solitude.

[45] L. Brunschvicg (éd.), *Pensées de Pascal*, nouvelle édition, vol. II, Paris 1904, p.127 (n° 206).

[46] Voir par exemple la séquence dans la station de métro, ou des slogans publicitaires et des appels à suivre le Christ sont juxtaposés de façon ironique (p. 93 : VEN a JESUS que te dara LA VIDA ETERNA »).

La relation entre cette concrétisation et cette image de solitude cosmique que représente la montagne, animal fabuleux surgissant des nuages, est établie spécialement. Assis dans la salle d'attente du médecin le malade a l'impression que cette masse grisâtre qui avance vers lui, « quelque chose de grisâtre, immatériel et formidablement lourd » (p. 88), est depuis le commencement du monde en mouvement. Elle s'approche de lui dans le mouvement paradoxal d' « une avalanche au ralenti […] en marche depuis des milliards d'années » p. 88).[47]

IV

Le roman moderne présente une affinité particulière avec la poésie moderne. On pourrait retracer les différentes étapes historiques du rapport qui existe entre les diverses possibilités du roman moderne et celles de la poésie moderne[48]. Pour le roman de Simon, on se contentera d'esquisser les aspects essentiels de cette relation. Ce que la poésie lyrique a de particulier, c'est qu'elle transgresse les formes d'organisation discursive et qu'elle se situe dans un domaine qui lui est propre, pour ainsi dire au-delà du discours. La poésie moderne n'a fait que radicaliser cette tendance qui a toujours déjà été caractéristique de la poésie. Ce qui apparaît d'abord de façon seulement négative comme étant destruction de formes discursives antérieures, peut être décrit positivement comme la tendance de la poésie à exprimer dans la langue une simultanéité de contextes très divers[49]. Mais dans ces conditions, c'est surtout le type de la poésie qui se réfère à un schéma narratif afin de mieux le transgresser, qui pourrait devenir le modèle d'une nouvelle forme de narration. C'est justement dans la poésie moderne que l'on trouve différents exemples de la façon dont une cohérence narrative est transposée en une cohérence discursive qui ne représente plus celle-là de façon linéaire, mais la reflète dans une pluralité de contextes simultanés. On pourrait montrer ce phénomène à partir du poème urbain de Baudelaire « Le Cygne » qui, par ailleurs, présente une parenté thématique avec le roman de Simon. Dans le poème de Baudelaire, la contingence d'une constellation de la métropole n'est pas seulement représentée de façon linéaire, elle est aussi intégrée dans le mouvement d'un discours qui transpose la perception dans un réseau de différentes

[47] La formulation rappelle le « terrifiant silence des milliards d'années » (p.40) qui entoure la formation des montagnes depuis l'avion.

[48] Ce rapport sera étudié plus en détail dans mon essai *Die Sprachen der Erfahrung*.

[49] Voir K. Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », in : Poétique 332 (1977) (sous le titre « Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma », in : Identität, Poetik und Hermeneutik 8).

équivalences poétiques. Le poème lyrique de Baudelaire élargit la constellation urbaine du cygne cherchant à se baigner dans un ruisseau desséché au souvenir de la mythologie grecque et de sa réception chez Virgile et Racine, mais dans le même temps, il l'élargit aussi à l'arrière-plan de lointains exotiques. Le poème de Baudelaire dans la diversité des contextes unifiés par le sujet lyrique lui-même constitue pour ainsi dire un modèle lyrique de cette réalisation narrative sous forme d'un grand texte tel qu'on le trouve chez Simon[50]. La simultanéité intensive et instantanée des contextes dans la perspective d'un sujet lyrique devient chez Simon simultanéité extensive de contextes où c'est la langue elle-même qui organise la cohérence des analogies, à partir du point de référence, devenu insaisissable, d'un réseau d'expériences ou de souvenirs dans lequel s'est réfugiée l'unité du Moi lyrique. Le poème de Baudelaire qui insère la constellation de la grande ville dans un réseau de contextes se superposant et les arrache ainsi à leur pure facticité pour les placer dans une continuité propre, pourrait servir au lecteur de modèle de cette lecture qui est présupposée chez Simon et que l'on pourrait qualifier de 'plurilecture' : une lecture qui est en mesure de traduire la linéarité du texte dans la pluralité des contextes et de faire advenir à la conscience cette pluralité dissociée et analogique. De même que dans les reflets de la vitrine les dimensions dissociées de la réalité s'unissent en une pluralité de dimensions superposées, de même la surface du texte en tant qu'intersection de descriptions changeantes reflète une diversité de continuités temporelles constituées de différents mouvements arrêtés, ainsi qu'une profondeur de relations thématiques abolissant la temporalité que la lecture est chargée de percevoir. Mais par cette lecture qui perçoit pareillement la continuité temporelle et la continuité des projections, le roman de Simon se clôt sur lui-même en un univers. Si celui-ci s'avère être un univers de projections qui a son point de fuite dans l'expérience d'un Moi, ce Moi apparaît toutefois en même temps comme un élément contingent dans un monde indissoluble de contingences. La double lisibilité du monde en tant que monde de l'analogie et monde de la contingence ouvre aux concrétisations un espace qui va du détail non anticipé jusqu'au cosmos. Simon se situe de ce fait dans la tradition des grands poèmes du monde dont la *Divine Comédie* de Dante reste jusqu'à aujourd'hui l'exemple le plus achevé. Mais « l'enfer » immanent de Simon ne connaît plus de perspective qui permette de lui donner un sens et d'en sortir. Ce qui reste, c'est l'abolition stoïque et esthétique de la contingence dans une cohérence transmise par la langue elle-même qui arrache la contingence à sa pure facticité et permet ainsi qu'on en fasse une expérience esthétique sans que cette abolition de la

[50] Simon lui-même fait référence dans « La fiction mot à mot » à la poétique de Baudelaire et cite le célèbre second quatrain du poème « Correspondances » (Nouveau Roman, p. 84).

contingence puisse combler le vide que crée implicitement la question métaphysique de la cohérence de sens.

La forme narrative est, par excellence, une forme de constitution du sens. La destruction du discours narratif dans *Les Corps conducteurs*, la mise en relation du substrat narratif avec un discours qui se ménage une liberté esthétique spécifique et accueille ainsi une tradition qui a toujours été propre à la forme lyrique, rend possible l'expression d'une expérience qui ne peut plus être ramenée à une signification narrative linéaire. Dans les scènes relatives au congrès des écrivains, le roman est parcouru par une parodie acerbe de la linéarité vide des discours de ces fonctionnaires de la littérature qui veulent soumettre la littérature à une signification sociale et qui s'enivrent de leur rhétorique ronflante. Il n'existe guère de satire plus mordante de la conception sartrienne de la littérature engagée rabaissée au niveau d'idée reçue. Au fil des discours interminables de ce congrès, qui sont rendus d'abord en espagnol, puis en traduction française, se constitue un « Dictionnaire des idées reçues » appliqué à la réduction de la littérature au statut d'illustration de significations préétablies. « La forma novelesca/lleva un concepto del hombre/ es decir concepto del mundo:/ ¡ es un discurso antropológico ! » (p.43). Le discours du président culmine dans cette définition du roman comme instrument de la constitution du sens. De même que dans les discours des hommes politiques et des fonctionnaires de la littérature la communication s'établit pour ainsi dire d'elle-même et s'abolit précisément de ce fait, de même cette littérature pour laquelle le roman constitue le paradigme, doit faire naître la communication sociale. Le roman comme discours anthropologique a pour seule fonction d'affirmer par la narration ces lieux communs qui, dans le discours des fonctionnaires de la littérature et des hommes politiques, procèdent sans fin les uns des autres. L'observateur étranger a de plus en plus l'impression que la linéarité de ces discours tourne sur elle-même et qu'elle sombre ainsi dans une atemporalité circulaire qui sape ironiquement l'intention du discours :

Le débit presque indifférencié des voix parlant dans une langue étrangère, le retour périodique dans les interventions successives des mêmes mots, groupes de mots, ou de leurs synonymes, accentue encore cette sensation d'atemporalité. (p. 177)

Ce autour de quoi le congrès des écrivains tourne en une fastidieuse monotonie, c'est une littérature faite de significations univoques et immédiates qui va de pair avec « una definición clara y sin ninguna ambiguedad […] de la actividad y de la función social del escritor […] » (p. 200)

Pour s’opposer à cette conception, Simon fait un pas vers une littérarité radicale, a-discursive, non pas dans l’intention de se retirer dans la sphère de l’art pour l’art, mais pour faire accéder à l’expression cette expérience présente et encore ouverte qui échappe à toute projection d’un sens préétabli.