



CLASSIQUES  
GARNIER

YAPAUDJIAN-LABAT (Cécile), BLANC (Anne-Lise), SCHOENTJES (Pierre), ZEMMOUR (David), CLÉMENT-PERRIER (Annie), NITSCH (Wolfram), « Comptes rendus », in LAURICHESSE (Jean-Yves) (dir.), *La Revue des lettres modernes. "Les Géorgiques"* *Une forme, un monde*, p. 227-258

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14820-3.p.0233](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14820-3.p.0233)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2008. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

### III

## COMPTES RENDUS

*Claude Simon. Allées et venues. Actes du colloque international de Perpignan (14 et 15 mars 2003)*, Jean-Yves LAURICHESSE ed. . Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004. 266 p. (Coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan » 34).

Chez Claude Simon, les déplacements et transports ont une place centrale, tant dans son univers romanesque, constitué de perpétuelles « allées et venues » dans l'espace, le temps et l'imaginaire, que dans son écriture même, essentiellement métaphorique. Le volume édité par Jean-Yves Laurichesse réunit les interventions des chercheurs qui ont participé au colloque de Perpignan des 14 et 15 mars 2003 et qui ont alors interrogé et parcouru ce « vaste et fascinant réseau » (p. 10), guidés, conduits par *Le Tramway*, le dernier roman, paru en 2001.

Dans la première section, « Mobiles », l'analyse des divers transports et voyages présents concrètement dans toute l'œuvre permet de pénétrer dans une écriture et un imaginaire singuliers. À la fois instrument de locomotion mais aussi médiateur d'émotion et d'une vision du monde, le tramway simonien prend place dans « l'iconographie littéraire » (p. 25) moderne, comme le rappelle Wolfram Nitsch (« La ligne des espaces autres : le tramway, véhicule de l'imagination moderne »). Dans le dernier roman de Simon, le véhicule dessine les contours d'un espace sacré au milieu du monde profane de la vie quotidienne : là seulement les différentes classes sociales se côtoient ; en outre, la machine relie à ses deux pôles des lieux interdits associés au plaisir et au danger, véritables « hétérotopies de transgression » (p. 37). Le critique montre enfin dans quelle mesure le tramway « est à lire comme une allégorie de l'écriture » (p. 39), tout en restant « un véhicule concret » (p. 40). Jean-Yves Laurichesse (« À la poursuite du

“fatidique tramway”») relève le « *climat d’enchantement* » (p.41) qui règne dans *Le Tramway*, entre l’univers de l’enfance et celui de l’hôpital. Analysant ensuite les fragments dans lesquels apparaît la machine, il montre qu’elle relie des lieux opposés dominés par Éros et Thanatos, et qu’elle figure surtout le parcours initiatique du narrateur, un collégien hanté par le sentiment d’abandon et d’échec, puis un jeune homme maîtrisant davantage son destin. Le lecteur est alors invité à « *relire tout le livre à partir de la figure du conducteur* » (p.58), non seulement le wattman, qui fascine l’enfant, mais aussi l’écrivain, condamné lui aussi « *à une muette solitude, en même temps que nimbé d’une aura de pouvoir* » (p.58). Sjef Houppermans (« L’Homme couché et l’homme debout ») s’intéresse aux tensions entre les postures de la verticalité et de l’horizontalité et met en évidence leur rôle structurant dans l’œuvre simonienne, en particulier dans *Le Tramway*. Réminiscences proustiennes, les « *figures debout* » (p.70) évoquent le passage et le mouvement entre deux univers, la vie et la mort : le wattman, « *debout comme pour mieux signifier la disparition de ceux qui ont dû se coucher à jamais* » (p.64), la bonne, sorte d’Érinnye veillant la mère à l’agonie, la jeune actrice qui « *mène le jeu* » (p.66) et fait sur scène une « *irruption en sauveur* » (*Tram.*, 52). Les personnages couchés sont déjà marqués par la mort : la mère malade, le narrateur à l’hôpital. Mais ce dernier, jeune alors, semble plutôt retrouver l’origine, lorsque, allongé dans une barque, il s’imagine comme « *dans un berceau* » (74). Manuel Tost Planet (« Le “Récit de l’homme-fusil” du *Palace* : une étrange affaire de transports... ») insiste sur l’importance des moyens de transport dans *Le Palace*. Le ton « *plaintif et lugubre* » (p.79) du train qui relie la France et Barcelone s’impose au récit de l’assassinat politique ; la violence de la guerre d’Espagne est figurée par la « *course folle* » (p.79) d’une voiture lancée de nuit dans la ville ; le tramway semble effectuer un va-et-vient entre présent et passé, et son « *éternelle ronde* » (P, 544) évoque et préfigure l’échec de la révolution. À la fin du roman, c’est une autre forme de transport, la métaphore, qui domine. Véhicules concrets, « *émotion violente* » (p.86), « *état second* » (p.87) ou télescopage temporel, tous ces éléments font du *Palace* « *une étrange affaire de transport* » (p.85).

Le mouvement et l’instabilité, caractéristiques de l’univers et du texte simoniens, font l’objet de la deuxième section, « Passages ». La digression, « *figure mouvante et aléatoire* » (p.96), participe de la « *formation* » (p.96) du texte simonien. Anne-Lise Blanc (« Digression et point de fuite. Tours, détours et déplacements dans quelques romans de Claude Simon »), étudiant ses modes d’inscription, relève par exemple la distorsion entre une photographie et sa légende. La notion même de « *sujet* » s’en trouve modifiée. Un cheval mort contourné et décrit devient interrogation sur l’identité de l’observateur. Un bavardage entendu par le narrateur rend son entreprise de remémoration impossible. Une machine agricole au rebut est métamor-

phosée par la description qui devient elle-même « *lieu de transformation* » (p. 109). Inaccessible, la figure de la mère se laisse pourtant approcher grâce à l'alternance de deux voix narratives. Autant de détours qui orientent le texte vers les mêmes « *points de fuite* ». Jean Duffy (« Rite, passage et liminarité dans l'œuvre de Claude Simon ») s'intéresse au motif du passage et à sa fonction de rite dans l'œuvre. Dans une analyse anthropologique, elle relève différentes étapes — séparations, agrégations — relevant de procédures rituelles plus ou moins respectées par les personnages et qui jalonnent leur parcours. Mais la période privilégiée est celle de la liminarité, « *à la fois contraignante et libératrice* » (p. 129), et qui correspond à une situation exceptionnelle et temporaire comme le temps de guerre ou le voyage. De plus, « *la fréquence de la situation de marge chez Simon s'accorde [...] avec l'importance qu'il attache à la fonction défamiliarisante de l'art* » (p. 130). L'écriture de Claude Simon a pour particularité d'être tendue et partagée entre le mouvement et l'immobilité. Stéphanie Orace (« Mouvement et immobilité de Claude Simon ») analyse ce paradoxe et montre qu'il est constitutif de la poétique simonienne : l'opposition structurante dans la diégèse entre l'inertie de la mère et le nomadisme du père se retrouve au niveau du rythme de la phrase, elle-même « *faite d'élan et de repos* » (p. 134). L'errance, motif central de l'œuvre, est issue de cette tension oxymorique figurée par le personnage récurrent d'Achille « immobile à grands pas ». Enfin, l'étude des « *femmes rouges* » (p. 145), personnages présents dans plusieurs romans, permet d'associer encore le retour et le déplacement. Dans une perspective mythocritique, Metka Zupancic (« Hermès psychopompe : le “comme” des palimpsestes ») voit en Hermès psychopompe, dieu du passage entre deux mondes mais aussi dieu de l'écriture et de l'alchimie, l'une des figures emblématiques de l'œuvre simonienne. Grâce à la copule *comme*, la circulation entre les temps, les lieux et les intertextes est facilitée, et tout particulièrement dans *Le Tramway*, roman dans lequel les personnages — le wattman, le narrateur — sont de véritables conducteurs, capables, tel Hermès, de traverser les frontières « *entre la vie et la mort* » (p. 161). Ce passage d'Hermès dans le dernier texte simonien ne fait qu'inscrire encore davantage l'œuvre entière dans le mythe.

Histoire personnelle et grande Histoire sont sans cesse mêlées chez Claude Simon. Ce lien est étudié dans la dernière section, « Histoires ». Si les « *références familiales* » (p. 172) semblent s'organiser dans une stricte « *bi-polarité* » (p. 173), Alastair Duncan (« Allées et venues familiales chez Claude Simon ») montre que pourtant, ces pôles peuvent changer d'aspect selon les nécessités et les *allées et venues* de l'écriture. Verdoyant, le Jura paternel s'oppose à l'aridité méridionale du pays de la mère, mais il renvoie aussi au froid et à la mort. Les valeurs familiales, laïques et républicaines chez le père, bourgeoises et catholiques chez la mère, sont d'une certaine

façon réconciliées dans le choix du fils de devenir écrivain. Les images parentales elles-mêmes se révèlent mouvantes lorsque la mère, veuve et physiquement transformée par sa maladie, prend la place du père. Pour Pascal Mougin (« La mère, la mère toujours recommencée »), les traits qui caractérisaient cette mère simonienne dans l'œuvre antérieure se modifient et même s'inversent dans *Le Tramway*. Le souvenir de la défunte conduisait le fils à l'action ; or dans le dernier texte, « toutes les quêtes ont abouti » (p. 186). La figure maternelle était univoque, elle devient duelle, tout à la fois « *maman* » (*Tram.*, 37) aimante de la petite enfance et « *momie* » malade et effrayante. Le narrateur ne cessait de dire le déni de mort de la mère. Il semble maintenant accepter ce deuil, lui qui a vieilli et fait l'expérience, à son tour, de la maladie. Cette lente initiation à la mort imminente se traduit enfin par un « *travail accompli que nous propose Le Tramway* » (p. 196). C'est non pas l'enfance, mais « *une enfance* » (p. 197) qui intéresse Patrick Longuet dans *Le Tramway* (« Une Enfance dans la trame d'un vieil homme »), celle qu'un vieil homme recompose à partir de ses souvenirs à différents moments de sa vie. « *Livre de magie* » (p. 199) d'abord, ce roman est le lieu des transformations les plus diverses, des objets foisonnants comme des êtres, jusqu'au narrateur qui apparaît lui-même « *flottant* » (p. 201) dans « *cet anarchique tissu* » (p. 202) vivant mais contenant aussi la mort. Livre de « *toile* » et de « *voile* » (p. 206) ensuite, il déploie un imaginaire de la trame et de l'aile, figuré par le rideau battant à l'arrière de la baladeuse. Roman d'adieu à la vie enfin, ce « *livre-enfance achève le deuil de son auteur* » (p. 210). Des prisonniers se traînant sur la route à Orion aveugle se déplaçant à tâtons, la marche, chez Claude Simon, est le plus souvent un processus dysphorique dans la diégèse, comme le suggèrent les thèmes récurrents de l'amputation, de la claudication ou encore de la coupe qui renvoient aussi à une lecture et à une écriture difficiles. Mais Jacques Isolery (« Les Trottoirs de l'Histoire ») montre que cette marche traduit surtout le souci d'avancer « *en marge du réel* » (p. 215) et « *des grands récits historiques* » (p. 215) qui imposent sens et valeurs. Cette « *inguérissable blessure* » (p. 216) qu'est la perte du sens dont Simon prend acte dans son œuvre, se fait également « *couture* » (p. 220). Ainsi nous est-il proposé, à travers une écriture insoumise, « *oblique* » (p. 235), de « *réapprendre à marcher* » (p. 224). Enfin, Didier Alexandre (« Du *Tricheur* au *Tramway*, d'un événement l'autre ? ») met en évidence l'évolution, à travers l'œuvre, de l'écriture de l'événement. Parce que ce dernier est imprévisible, il échappe à toute temporalité et ne peut être raconté. Or, les « *événements rupteurs* » (p. 262) que constituent les deuils intimes et les traumatismes de l'Histoire sont justement privilégiés chez Simon parce qu'ils déclenchent l'écriture et interrogent le sujet, bouleversé, dans son devenir, son être-là-pour-la-mort. Écrire la fêlure de l'événement implique « *la recherche d'une forme narrative nouvelle* » (p. 253). Simon y parvient dans *Le Tramway* :

« abandonnant le personnage-héros et la causalité » (p.261) des premiers textes, il assume l'irréductibilité de l'événement dans un roman essentiellement fait d'images et d'émotion.

Cécile YAPAUDJIAN-LABAT

*Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir.*  
Stéphane BIKIALO et Catherine RANNOUX eds. Rennes,  
Presses Universitaires de Rennes, 2004. 230 p. (Coll. « La  
Licorne » 71).

Ce beau livre à double direction réunit douze études qui interrogent toutes le rapport de l'écriture à l'image dans l'œuvre de Claude Simon. Il trouve sa remarquable unité dans un constant esprit de dialogue que rend bien, d'emblée, la disposition en damiers du prologue qui, clin d'œil à la disposition typographique choisie par Claude Simon au début de son *Jardin des Plantes* et donc aussi à son lecteur, nous laisse bifurquer à notre gré, d'une colonne à l'autre. On ne s'étonnera pas que l'ouvrage s'organise en deux parties. L'une, intitulée « Lisibles : poétique de l'image », s'intéresse à la question de la représentation ; la deuxième, intitulée « Visibles : présence de l'image », évoque les arts visuels convoqués dans l'œuvre simonienne (photographie, peinture, dessin, cinéma).

Dans son étude intitulée « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », Catherine Rannoux rappelle, en ouverture de la première partie, « l'accueillante polysémie » (p.9) du mot *image* que Claude Simon ne manque pas de faire jouer lorsqu'il l'utilise dans ses textes non fictionnels. Aussi l'image est-elle, dans ses discours comme dans ses récits, que Catherine Rannoux propose de qualifier de « mémoriels », non seulement ce qui « suscite » le « travail des mots » (p.19), mais aussi ce qui advient « dans le présent de l'écriture » (p.23) — elle note la conjonction fréquente des termes *présent* et *image* —, tout à la fois stimulus et effet pour le récit simonien. De même, le terme de *figure* renvoie tantôt à l'espace de la représentation et tantôt à celui du discours. Là encore l'auteur, quand il l'utilise, veut le faire entendre en tous sens. C'est qu'il se fie à l'équivoque qui, pour être incertaine, ouvre la langue à des possibles dont le sujet écrivain n'est pas seul maître.

Suivent deux courts textes inspirés à deux poètes par la mise en rapport du travail d'écriture de Claude Simon avec son activité de photographe pour l'un, avec d'autres modèles artistiques, pour l'autre. Selon Jean-Marie Barnaud, dans « Il regarde les arbres ensoleillés », qu'il soit écrivain ou photographe, Claude Simon, procède par cadrages successifs de la même matière, le temps, et poursuit un même « point d'équilibre » (p.28) ; Yves Peyré, dans « Recours à la différence », évoque les modèles de Claude

Simon qu'il trouve dans la peinture (l'impressionnisme et le cubisme) et dans la littérature (la poésie moderne). Il souligne aussi l'importance qu'a eue, pour son œuvre, le cinéma.

Suit une étude remarquable de Stéphanie Orace intitulée « Double de soi ; double du monde : l'image, de la représentation à la médiation ». Elle part du constat de l'indistinction entre « *réalité et image* » (p.38) chez Claude Simon, qui tient à ce que chez lui « *toute appréhension du réel ne [puisse] s'effectuer que par le recours à une représentation* » (p.41). Pour l'expliquer, elle formule l'hypothèse suivante : « *C'est peut-être parce que l'image de soi est insaisissable que le monde l'est aussi.* » (p.42). Elle montre alors la propension du sujet simonien à « *se voir double* » (p.44) ou comme un autre, à n'exister que dans la projection sur des surfaces où il se reflète ou s'imprime et qui lui permettent de faire « *face à l'absence* » (p.53).

Yohan Faerber, dans « Sage comme une image ou l'idiotie baroque du voir et du dire chez Claude Simon », explique ensuite, dans un texte très alerte où chaque phrase est pesée et donne à penser, comment l'œuvre de Claude Simon s'élabore à partir de la « *faillite de l'humanisme* » (p.56) qu'elle montre : dans le motif de la bataille par exemple, qui révèle tout particulièrement un monde « *où l'on ne voit rien* », qui « *immer[ge] dans la matière* », mais qui incite aussi à « *tracer son chemin dans le chaos* » (p.58), à « *boucher les trous* » dans le récit, pour rendre le monde et répondre à la tentation baroque de « *faire coïncider l'œil, l'esprit et le verbe* » (p.59). Il s'agirait pour Simon de « *redonner un visage au monde* » (p.60), mais non sans montrer que « *tout est déjà vu* », c'est ce que signifie l'« *ecphrase* » (p.61) simonienne qui néanmoins permet à l'image de « *fai[re] récit* » (p.62), d'autant que l'image chez Claude Simon « *glisse* » souvent « *du plan à la scène* » en un mouvement « *synesthési[qu]e né de l'anes-thésie du monde* » (p.63) et donne naissance et lieu à la sensation. Ainsi « *l'image est un abîme* » (p.66) qui ne cache pas la « *vanité des choses* » mais s'ouvre sur l'imagination où « *la Vue cède la place à la Vision* » (p.67) qui peut produire un monde et le figurer sur des vestiges.

On trouve ensuite la transcription d'un entretien intitulé « Claude Simon : une tension rentrée vers le visible », accordé à Stéphane Bikialo par Yves Peyré. Impossible ici de tracer à grands traits les propos d'Yves Peyré qui sont absolument passionnants. Leur pertinence est à l'évidence dictée par une connaissance aigüe de l'œuvre de Claude Simon (et de la littérature en général) et inspirée par le profond sentiment d'amitié et d'estime qui lie les deux auteurs. Je n'établirai donc ici qu'une liste des sujets abordés dans l'entretien et qui tous ont trait à la question de « *l'écriture du visible* » (p.69). Yves Peyré parle d'abord d'un petit ouvrage intitulé *Mythologie*<sup>1</sup> qu'il présente comme un dialogue artistique entre Claude Simon et lui : un montage constitué d'un poème de lui et d'une série de photographies de

Claude Simon. Yves Peyré raconte les conditions de réalisation de l'ouvrage et en commente l'esprit, puis explique comment des œuvres de Miró, dans un dialogue d'une nature différente, ont « suscité » (p.79) le texte de *Femmes*, nous faisant regretter que Claude Simon n'ait pas plus souvent renouvelé l'expérience par ailleurs à peine esquissée avec Dubuffet ou Alechinsky. Yves Peyré tente ensuite de « mesurer en quoi l'écrivain Claude Simon garde mémoire de son désir de peintre » (p.82) et s'interroge, à l'invite de Stéphane Bikialo, sur le rapport entre le projet initial et l'œuvre accomplie, estimant la part de la mémoire mais aussi celle de l'oubli dans la création et remarquant que chez Claude Simon tout s'offre constamment à la reprise, en tous sens, ce qui empêche « la linéarité de prendre le pas » (p.91). Selon lui « Claude Simon sait très bien [...] que le sens, la sonorité et le visible sont trois possibles qui doivent être atteints dans le même élan » (p.92). Toutefois il s'agit, dans ses romans, d'une « tension rentrée [vers le visible], sinon on serait dans la poésie » (p.93). Yves Peyré fait ensuite des commentaires sur les pages manuscrites de Claude Simon, qu'il voit comme autant de « dessins gagnés sur l'ignorance de la visée » (p.95). Et avant de rappeler le goût et l'intérêt de Claude Simon pour le cinéma, son regret même sans doute de n'avoir pas pu s'illustrer aussi dans ce domaine, il conclut : « Claude Simon est un homme du regard, il peut légitimement penser que l'écriture est un art de la description [...] un recours contre la mort des choses, [ce] qui la rapproche de l'art du collage. » (p.101).

C'est une étude de Stéphane Bikialo intitulée « “Les tracés sinueux” de Claude Simon : une poétique de la pelote de laine » qui ouvre la deuxième partie de cet ouvrage. Il s'y intéresse aux relations entre monde et sujet de l'écriture dans la pratique du dessin chez Claude Simon et distingue « les dessins lisibles, décrits », des « dessins visibles » (p.109). Les premiers ont pour fonction de « garder un contact avec le réel » (p.110) en tenant lieu de la chose qu'ils représentent, ils ont, dans le récit, une valeur d'échange et une dimension métatextuelle. Les dessins visibles, eux, relèvent, selon Stéphane Bikialo, d'une autre forme d'écriture. Ils sont souvent sous forme d'esquisse et inscrits dans une série. Il y a celle des tables de travail qui représente l'écriture, celle des structures mathématiques qui présente des modèles de composition, ou encore celle des tracés sinueux qui métaphorise l'acte d'écriture. Cette dernière met en évidence l'usage d'un trait qui tantôt montre la *vanité* du terme (dans les deux sens où l'on peut entendre ce mot) et tantôt indique un point de référence qui représente peut-être le sujet de l'écriture, sa position énonciative. L'étude évoque enfin plus particulièrement le « Récit de l'homme-fusil » dans *Le Palace*, où Stéphane Bikialo observe l'intrication des deux formes de dessins qu'il a préalablement distinguées et analyse les déformations et les filtres successifs qui, dans ce passage, ont pour effet de mettre en évidence « l'impossible coïncidence du sujet de l'écriture avec [le] réel » (p.131).



Suit une « Analyse formelle et thématique des *Photographies* de Claude Simon » où Jean Duffy s'attache d'abord à montrer chez Claude Simon photographe la très grande « *cohérence structurelle de ses compositions et sa virtuosité technique* » (p.134) — en particulier à travers le jeu sur les points de vue. Puis elle observe que cette maîtrise technique s'accompagne chez lui d'une grande conscience de la particularité du geste photographique, de sa fonction de capture de l'instant, en particulier, qui l'éloigne tout à fait de la pratique de l'écriture. Il n'empêche, Jean Duffy montre que les motifs des photographies de Claude Simon entrent en écho avec ceux des romans et que leur agencement par séries vise aussi à montrer les traces du temps. Elle nous fait alors mesurer combien ces parentés formelles et thématiques démentent l'apparente simplicité du sujet des photographies que semblait pourtant corroborer l'humble discours de Claude Simon dans le prologue de l'ouvrage.

À son tour, Philippe Ortel, dans un article dont le titre hésite entre « Le réseau des instants : *Photographies* de Claude Simon » et « L'invention du virtuel » (table des matières), remarque que *Photographies* est un ouvrage très composé où les « images », dont les légendes accentuent souvent le caractère archétypal, donnent des reflets des romans de l'auteur. C'est qu'en photographie comme en écriture, Claude Simon privilégie, pour pouvoir « *l'êtreindre* », « *la matière du monde* » (p.157). Les procédures diffèrent mais la stratégie qui vise la prise du réel est la même. Où l'écriture « *relie* » (p.160), la photographie « *fixe* », mais l'une et l'autre retiennent les figures en ramenant « *corps et décors [...] à leur état physique* » (p.162) : chez Claude Simon, « *il revient à l'empreinte matérielle d'établir le contact avec la permanence* » (p.163) que, comme l'écrivain, recherche le photographe. Ce pour quoi il pratique tout particulièrement « *la fusion des plans* » (p.164) — plan mobile et plan fixe — qui met en évidence « *le continuum de la matière et du temps derrière la variété des incarnations* » (p.164-5) ; ce pour quoi il « *explore toutes les structures du monde physique : la partie et le tout, l'envers et l'endroit, le vide et le plein, le dehors et le dedans, le devant et l'arrière, l'avant et l'après, le joint et le disjoint* » (p.166) ; ce pour quoi, enfin, ses clichés se réfèrent souvent à des tableaux de peintres ou à d'autres photographies. Toutes pratiques, nous dit Philippe Ortel, qui apparentent le travail photographique de Claude Simon à celui de la « *photographie plasticienne* » (p.168) qui fait de la réalité photographiée « *une variable* », comme à son propre travail de romancier qui « *virtualis[e]* » le référent.

C'est ensuite de figures de peintres qu'il est question dans l'article de Brigitte Ferrato-Combe qui s'interroge : « De Cézanne à Novelli, portraits de peintres ou autoportraits en peintre ? ». Cézanne et Novelli apparaissent, selon elle, comme deux personnages sur lesquels dans *La Corde raide*, pour le premier, et dans *Le Jardin des Plantes*, pour le second, « *l'écrivain*

*projette son expérience* » (p.173). La figure de Cézanne, particulièrement légendaire dans le texte simonien, y ressemble plus aux productions du peintre qu'à Cézanne lui-même. Élaborée à partir des autoportraits du peintre, de photographies et de témoignages de contemporains mais aussi à partir d'« *un socle d'expériences communes* » (p.172) au peintre et au romancier, elle est née dans l'imaginaire de l'écrivain. De même la figure de Novelli qui, comme celle de Cézanne, représente « *l'idée d'une rupture entre le discours ordinaire et le langage artistique* » (p.175), nous renseigne sur la « *mythologie personnelle* » de l'auteur. Du coup les deux textes qui les évoquent pourraient bien apparaître comme un « *espace autobiographique* » (p.180) où, pour le narrateur, « *les figures des deux peintres seraient le moyen indirect d'esquisser un autoportrait oblique* ».

C'est plus précisément sur le lien entre écriture et peinture que s'interroge Pascaline Mourier-Casile dans « *Jeu(x) d'images : Simon au miroir de Miró* », où elle étudie de près le rapport assez lâche que le texte de *Femmes* entretient avec les peintures de Miró qui lui ont servi de prétexte. Si elle constate d'abord l'autosuffisance de ce texte singulier où seuls certains motifs, d'ailleurs à bien des égards proprement simoniens, peuvent sembler motivés par les images de Miró, elle montre aussi qu'à y regarder de plus près le texte fait bel et bien « *miroiter* » (p.196) plusieurs éléments du travail du peintre dont les images, vues sous certains angles, ont donc bien stimulé l'écriture : leur nombre, leurs formes, leurs couleurs et leur traitement en série ont tous plus ou moins inspiré le texte qui les « *interprète et manipule à ses propres fins* » (p.190).

Pour compléter et clore la réflexion commune sur la littérature et l'image dans l'œuvre de Claude Simon, Alain Gaubert analyse « *le rapport au cinéma [du] romancier* » (p.198), à travers *Les Corps conducteurs* et la fin du *Jardin des Plantes*, dans une étude qu'il intitule « *Ceci n'est pas un film* ». Dans *Les Corps conducteurs*, il vérifie, en général, la proximité entre littérature et cinéma en observant, que « *tout un vocabulaire "cinéma"* » s'y accompagne de la mise en œuvre de nombreuses techniques de cadrage, prises de vue et mouvements propres à la technique cinématographique ainsi que de la référence à des « *lieux, objets, personnages [...] filmiques* » (p.202). Plus précisément, il relève les affinités entre le mode romanesque de ce texte et le « *mode de représentation primitive* » (p.204) défini par Burch pour le cinéma. Il montre que « *[l]e roman de Simon se contente d'aller* » (p.213), mêlant plusieurs « *ensembles diégétiques* » comme il mêle le documentaire et la fiction. Ce texte que figure bien la « *masse irréaliste* » (p.214) qui l'envahit peu à peu, ressemble aussi, selon lui, à l'autoroute de *Fellini Roma*. Si la proximité entre un certain cinéma et ce roman de Claude Simon est grande, elle reste limitée et on ne doit pas lire l'épisode final du *Jardin des Plantes* où « *le romancier propose lui-même le découpage filmique* » (p.221) d'un épisode récurrent de son œuvre romanesque, comme une

proposition de relais faite au cinéma. Selon Alain Gaubert, l'écrivain ignore là les contraintes de la mise en œuvre filmique et imagine un découpage peu propice au montage, en fait un « démontage » (p. 224) au profit du roman.

Anne-Lise BLANC

1. Yves PEYRÉ et Claude SIMON, *Mythologie* (Cléry-Saint-André, Jean-Jacques Sergent, 2002).

CALLE-GRUBER, Mireille. *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2004. 260 p. (Coll. « Perspectives »).

Le titre prend tout son sens à la lecture du prière d'insérer qui en précise la portée. L'auteur expose en effet en quatrième de couverture qu'elle entend aborder l'œuvre de Claude Simon à travers « *le paradoxe que secrète l'écriture : la monumentalité de l'Histoire et de l'Oubli dans notre siècle de violence ; l'urgence d'une remémoration et d'une recomposition fragmentaire ; et, pour ce faire, le recours à une autobiographie qui fait le portrait d'une mémoire* ».

Après divers travaux ponctuels et la publication de deux ouvrages collectifs consacrés à un écrivain dont elle a été proche, Mireille Calle-Gruber revisite ici un corpus dont elle est familière depuis le début des années Quatre-vingt. L'ouvrage se compose de dix chapitres indépendants dont une minorité constitue des versions remaniées d'articles publiés antérieurement. Ainsi, par exemple, « Une autobiographie de l'écriture » reprend l'importante contribution parue dans *Littérature* (n° 83, 1991) et intitulée à cette époque « Claude Simon : le temps, l'écriture ». L'ensemble est complété par une précieuse section « Archive » qui synthétise sous forme d'interview une série de rencontres avec Claude Simon dans les années 1992/1993 : « L'inlassable réancrage du vécu ».

Si la perspective demeure toujours ouverte sur l'ensemble de l'œuvre de Claude Simon, la plupart des chapitres de l'étude focalisent cependant leur attention sur un ouvrage particulier : *La Route des Flandres* pour « Le phrasé de l'histoire » et « Portrait du passage en ancêtre », *Photographies 1937-1970* pour « Un pas de plus », *Les Géorgiques* pour « Les formes du grand temps », *Femmes (La Chevelure de Bérénice)* pour « Rythme », *L'Acacia* pour « Une autobiographie de l'écriture », *Le Jardin des Plantes* pour « Le récit du temps compté », *Album d'un amateur* pour « Le temps en dépôt », *Le Tramway* pour « Le tramway corps conducteur ». Ainsi que l'auteur l'indique, l'approche n'est « *ni tout à fait chronologique, ni tout à fait formelle, [mais] relève de l'un et l'autre modes cependant* » (p. 16).

L'ambition de l'essai se trouve détaillée dans une brève « Introduction » qui avance l'hypothèse de travail suivante :

Le texte de Claude Simon [...] semble bien régi par ce « principe du Palace », c'est-à-dire par le principe de recherche d'une place du récit qui n'a pas de place assignée — implacable récit des états de l'humain auquel la littérature seule peut faire la place, dans le supplément de scène qu'offre le livre. Le « principe du Palace », c'est le mouvement de la révolution d'écriture repassant par les mêmes lieux « *périodiquement* réquisitionnés par *des gouvernements plus ou moins provisoires* » (p. 8. Je souligne), par quoi s'entend la désignation métatextuelle des croisées narratives, de leur prise de pouvoir successive et de leur fluctuante maîtrise dans l'économie du récit où cette description est emblématique : description des « grands hôtels » et de « leurs baignoires occupées alternativement par les corps épilés des riches argentines et les dossiers de police ». (p. 13)

On reconnaîtra que Mireille Calle-Gruber est aujourd'hui une des meilleures lectrices de Claude Simon. Au-delà du *Grand Temps*, la publication de son « Le Récit de la description » dans la magistrale édition qu'Alastair B. Duncan vient de donner dans la « Bibliothèque de la Pléiade » le confirme. Toujours attentive à la lettre du texte, elle s'efforce de servir au mieux un auteur qu'elle connaît à fond. Le cadre de référence fait volontiers appel à l'univers de Lyotard et de Derrida et davantage encore, et cela est plus rare dans la critique en France, à la pensée allemande. De Kant à Celan en passant par Bettina von Arnim, Novalis, Kleist et d'autres, les écrivains d'Outre-Rhin sont fréquemment conviés dans l'analyse, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe faisant office d'intermédiaires privilégiés entre les univers.

L'approche de Mireille Calle-Gruber se caractérise en outre par l'attention portée à des volumes habituellement délaissés par la critique universitaire. Ainsi, le Claude Simon photographe est particulièrement bien visible. À travers une interrogation sur le temps et l'espace, la lecture de *Album d'un amateur* et de *Photographies 1937-1970* s'arrête aux points de rencontres et de divergences avec l'œuvre de fiction.

*Le Grand Temps*, qui fait parler le visible avec autant de bonheur que l'écrit, est servi par une écriture très personnelle, qui ose s'émanciper des conventions académiques. Si le terme n'était pas si galvaudé, on serait tenté de qualifier son style de « baroque ». La démarche n'est pas celle de la démonstration : Mireille Calle-Gruber procède par glissements et rapprochements, elle bifurque volontiers sur des images ou suit les ramifications d'une étymologie. Certaines formulations sont particulièrement heureuses, comme par exemple cette \*« étoilerie de la mémoire » (p. 236) retenue en clôture d'étude pour saisir l'essence de l'art simonien. Si les spécialistes de l'œuvre de Simon sont bien préparés pour apprécier cette approche très personnelle, il n'est pas certain que des lecteurs moins avertis, qui cherchent à s'initier à l'œuvre, puissent y avoir accès aussi facilement. La difficulté est relative toutefois dans la mesure où les nombreuses citations recadrent toujours utilement le commentaire.

L'originalité de l'écriture est incontestable, même si quelques rares procédés peuvent lasser à force de répétition. Mireille Calle-Gruber marque en particulier une grande prédilection pour la décomposition des mots. La multiplication des « ob-scène », « com-parution », « co-relations », « des-ordre », « non-propre », « dé-nomination », « in(sou)tenable », « inter-venir », « comparéson », « amortit », devient presque mécanique et conduit parfois à obscurcir les phénomènes que les jeux de mots entendent éclairer. On pourrait s'interroger aussi sur l'opportunité de l'utilisation répétée de formules hyperboliques : « *belle leçon d'intelligence* » (p. 126), « *le génie de Claude Simon* » (p. 162), « *la mise en œuvre la plus raffinée, la plus sublime d'un art poétique* » (p. 209). L'admiration qu'éprouve l'auteur pour Claude Simon est à l'évidence sincère, mais aujourd'hui que plus personne ne conteste l'importance de l'œuvre du Prix Nobel, celle-ci pouvait peut-être se dire avec moins d'ostentation. L'auteur d'*Album d'un amateur*, modeste, n'avait sans doute pas besoin qu'on précise avec tant d'insistance qu'il n'était « *pas un amateur* » (p. 201).

Mais ces réserves n'en sont pas véritablement tant le fond du *Grand Temps*, et son originalité, sont en réalité inséparables de la forme adoptée. L'interview finale confirme combien Mireille Calle-Gruber est en phase avec l'écrivain : loin des habituels échanges de questions-réponses, c'est à un véritable dialogue que nous assistons dans ces pages.

Le grand mérite de l'ouvrage est d'avoir démêlé patiemment ce qui constitue le propre de l'écriture simonienne : le travail de la langue sur les données du réel et de la mémoire. Significativement d'ailleurs, *Le Grand Temps* s'ouvre sur ces paroles de Simon : « *Je pense qu'écrire aujourd'hui est uniquement une question de travail. C'est, certains jours, ne même pas savoir écrire "la pomme est rouge" et cependant se contraindre à rester à sa table.* » (p. 11).

Pierre SCHOENTJES

ORACE, Stéphanie. *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2005. 335 p.

Comment parler des romans de Simon sans aborder la question de la répétition ? Pour évidente qu'elle soit, cette nécessité a pourtant tardé à prendre la forme concrète d'une réflexion spécifique... ou même deux, puisque ce sont deux volumes qui se proposent de traiter cet aspect de la création simonienne : le travail de Claire Guizard (*Claude Simon : la répétition à l'œuvre. Bis repetita* [Paris, L'Harmattan, 2005. 399 p.] et celui de Stéphanie Orace, dont il sera ici question.

On peut trouver plusieurs explications à une telle réticence. D'abord, la répétition est une notion délicate à délimiter à cause de l'extrême diversité de ses acceptions et de ses manifestations. Elle est ensuite l'un des principes fondamentaux de la manière simonienne, de l'échelle très locale de la récurrence lexicale ou phonique à l'échelle plus globale de la réécriture. Ainsi, à maints égards, traiter de la répétition simonienne, c'est traiter de l'œuvre dans son ensemble. Ce constat est précisément le point de départ de la réflexion de Stéphanie Orace, qui voit dans la répétition un facteur cohésif de l'œuvre, « *unissant le grain du texte à la structure romanesque* » (p. 12). Son analyse s'organise en sept chapitres progressant depuis le micro-jusqu'au macro-structural, en s'attachant à « *interroger la place, le rôle, la valeur de la répétition dans l'écriture de Claude Simon, telle qu'elle s'offre aujourd'hui à lire, du Tricheur au Tramway* » (p. 13).

Le premier chapitre, intitulé « Visible », s'intéresse aux phénomènes de segmentation du texte en paragraphes ou en chapitres, ainsi qu'à l'utilisation des parenthèses, des italiques et des points de suspension, toutes ces manifestations matériellement visibles qui introduisent des ruptures au sein du continuum discursif, mais aussi qui sont couplées à des répétitions : reprise au début d'un chapitre de la fin du précédent ; rappel après une parenthèse de ce qui la précédait... Abordées rapidement en début d'étude (ce sont des aspects connus et fréquemment traités, y compris sous l'angle de la répétition), leur analyse permet de rappeler certaines des grandes tensions qui font se déployer l'écriture simonienne, oscillant entre rupture et continuité, référence et auto-référence, altérité et identité, successivité et simultanété, usage de la parole et conscience de l'indicible.

Les deux chapitres suivants, intitulés « Lisible » et « Indicible », s'intéressent à la reprise anaphorique par le pronom personnel *il*, ainsi qu'à la récurrence lexicale, deux procédés dont Simon fait un usage paradoxal. Il n'est pas rare en effet qu'il utilise le pronom *il* sans que le référent puisse être immédiatement identifié. Parfois il est explicité plus loin, parfois l'identification requiert l'élucidation d'indices de la part du lecteur. En ce qui concerne la récurrence lexicale, elle alterne avec des procédés tels que l'ellipse ou l'aposiopèse, faisant osciller la parole simonienne entre redite et silence. Mêmes paradoxes, mêmes effets : d'une part le lecteur devient acteur de la construction du sens, le texte établissant ainsi entre auteur et lecteur une relation de connivence ; d'autre part s'exprime une incapacité à dire (ce qui est déjà dire quelque chose), la parole ne parvenant pas à nommer et corollairement, venant toujours buter sur les mêmes mots ou situations, comme un seuil que l'on ne parvient pas à franchir. La mort du père dans *L'Acacia* ou celle d'Hélène dans *Histoire* étayent cette analyse d'après laquelle répétition et silence mêlés se font l'expression d'une douleur d'autant plus obsédante qu'on s'acharne à l'enfouir.

Intitulé « Mouvement », le chapitre IV voit l'analyse s'étendre au

dynamisme de l'organisation des romans à partir de l'observation de phénomènes d'itération (de phrases, de paragraphes, voire de pages entières). Ceux-ci apparaissent comme une composante essentielle de la composition romanesque, au sens musical ou pictural. La répétition structure donc l'œuvre, permet le repérage du lecteur, et surtout, donne à la prose simonienne sa musicalité et son rythme en même temps que sa respiration.

Le cinquième chapitre, intitulé « Imaginaire », s'intéresse à la répétition en tant que thème romanesque. La répétition ne concerne plus le signifiant, mais le signifié. Comme dans les chapitres précédents, une réflexion plutôt scripturaliste est suivie d'une approche plus référentielle. Ainsi l'expression de la répétition est-elle d'abord considérée dans sa visée spéculaire, dans un redoublement de la forme par le sens par lequel « *le texte exhibe son propre fonctionnement et donne au lecteur la clé de sa fabrication* » (p. 174). C'est ensuite la présence récurrente d'objets, êtres ou situations qui est examinée. Elle est symptomatique d'une représentation d'un monde marqué par la monotonie, mais aussi d'une quête par et dans l'écriture de ce qui, dans le monde, ne subit pas l'emprise destructrice du temps. Exemple est à ce titre la présence d'images (photos, peintures ou encore cartes postales) qui, en tant que reproductions du réel, sont elles aussi des manifestations de la répétition. Le recours à des images pour transmettre une expérience, mais aussi la porosité entre le réel et sa représentation, a pour double effet de rendre saisissantes ces images par leur effet de réel, et, réciproquement, de donner du réel une image « *frappé[e] d'irréalité* » (p. 192) qui place le narrateur ou le personnage simonien dans une situation de spectateur d'un monde perçu comme étrange, presque étranger. Ce sentiment se manifeste notamment lorsqu'il est question de fratrie, de jumeaux, de filiation, ou même d'inceste, toutes ces relations impliquant une relation problématique de soi à l'autre ou à soi-même, parce qu'elles expriment un rapport au monde particulier du sujet, entre identification à l'autre et sentiment d'altérité à soi.

Les deux derniers chapitres, intitulés « Retour » et « Recyclage », s'intéressent à ces phénomènes de répétition d'un roman à l'autre qui contribuent à produire un effet de cycle romanesque. Notamment par la récurrence de détails secondaires, un lieu, un personnage ou une situation se chargent à chaque nouvelle apparition de caractéristiques additionnelles qui tendent à donner de cette entité une image figée, construisant par-delà la diversité des occurrences une représentation constante devenue « *lieu véritablement commun* » (p. 213) au point qu'une simple allusion, au moyen d'un ou deux mots clés, peut suffire à faire surgir l'ensemble du motif. La constitution du stéréotype peut alors assumer deux fonctions. Premièrement, il est l'un des éléments qui font de l'œuvre simonien un cycle romanesque original. Il se distingue par exemple de *La Comédie humaine* par son caractère ouvert et l'absence de visée totalisante, dans une logique de recomposition perma-

nente. Ensuite, le stéréotype place la fiction simonienne dans une tension entre sérieux et ironie. Le sérieux, si l'on reprend les analyses de Philippe Hamon, résulte du réalisme produit précisément par la répétition, « *outil par excellence de prise sur le réel en tant qu'elle est reproduction du déjà-su, du déjà-lu, du déjà-là* » (p.295). Mais la répétition est aussi ironie en tant que commentaire et mise à distance. La parole simonienne est à saisir dans une tension entre ces deux pôles, « *posant un ensemble de références propres, autonomes, qu'il travaille au même instant* » (p.303). Cet écart est celui qui sépare deux lectures de Simon, l'une qui s'intéresse à la fiction en tant qu'elle propose une représentation singulière du monde, l'autre qui s'intéresse au travail de l'écriture.

De fait, le travail de Stéphanie Orace propose lui aussi un permanent va-et-vient entre ces deux niveaux de lecture. C'est toutefois le second aspect qui retient le plus longuement son attention. La part belle est en effet accordée à la dimension scripturale et spéculaire de la répétition, qui apparaît principalement comme un procédé structurant (chap. IV), comme l'instrument d'un jeu et d'une connivence entre auteur et lecteur où le premier délivre au second des énigmes, des indices, et tend des pièges.

La répétition comme principe structurant donne lieu à certaines analyses parmi les plus fécondes de l'ouvrage. Stéphanie Orace montre en effet comment la récurrence thématique donne à chaque roman, selon des modalités et des modulations variables, une musique qui le singularise, ici fugue, là symphonie. À coup sûr, ces analyses, étayées par des exemples précis, ouvrent la voie vers des approches plus approfondies sur la musicalité de l'œuvre. De même lorsqu'il s'agit de mettre au jour la rythmique simonienne, sont inventoriés un ensemble de procédés (énumérations en tous genres, récurrences phoniques, en particulier de formes en *-ant*) qui scandent l'écriture. À la suite de ces effets de structure et de rythme, il reste peut-être, dans cette approche de la musicalité, à descendre d'un cran encore dans l'analyse, pour caractériser sur le plan de la syntaxe cette fois, cette cadence qui, indépendamment des procédés de soulignement mentionnés, et même en leur absence, parcourt toute l'écriture comme on bat la mesure et singularise de la sorte le phrasé simonien.

En ce qui concerne la répétition considérée comme instrument d'une interaction presque ludique entre auteur et lecteur, on peut en revanche être plus réservé, surtout quand le propos ne cesse de replacer la personne de l'écrivain au cœur de l'analyse. Il serait certes incongru de contester le sentiment de familiarité et même d'intimité que causent toutes les formes de répétition, en particulier d'un roman à l'autre, mais il s'agit d'une familiarité avec une œuvre plus qu'avec un auteur. Dans le discours critique courant, l'un et l'autre tendent à se confondre. Mais ce n'est pas le cas dans *Le Chant de l'arabesque* qui insiste bel et bien sur la présence de l'auteur en tant que qu'acteur engageant une relation ludique avec son



lecteur. Si, comme le rappelle Stéphanie Orace, Simon a pu à l'occasion parler de la répétition comme d'un « clin d'œil » à ses lecteurs, il nous semble pourtant que ce mode d'implication reste discret et rare, et que si l'on veut situer la réflexion sur un terrain scriptural, la répétition a surtout pour fonction de nous renvoyer à notre propre activité de lecteur qui consiste à construire le sens de ce que nous lisons, de même que les personnages ou narrateurs s'efforcent de donner un sens à ce qu'ils perçoivent. Stéphanie Orace parvient du reste à une semblable conclusion lorsqu'elle observe que la répétition, en raison du principe de variation qu'elle implique, peut se faire source d'un sentiment d'instabilité et d'insécurité. On retrouve là cette particularité de l'univers simonien, où l'on ne peut rien tenir pour acquis, tant est incomplète la perception que nous en avons.

Pareille analyse constitue du reste une entrée fertile pour l'autre niveau de lecture proposé par l'étude, qui fait de la répétition un facteur caractérisant de l'univers simonien. Que celui-ci soit marqué par la monotonie, mais aussi par la transformation au sein de cette monotonie, cela est indéniable. Que la répétition, associée à certains silences, se fasse l'expression d'une souffrance, cela est parfaitement juste aussi, et il est fort intéressant de voir qu'elle n'opère jamais seule, toujours couplée à d'autres procédés (par exemple l'ellipse) avec lesquels elle entretient une relation dialectique riche de sens. Que la répétition, encore, soit l'outil privilégié d'une représentation diffractée du monde et des êtres, quoi de plus juste pour caractériser une œuvre où toute identité et toute identification sont problématiques et instables, à commencer par celle des narrateurs.

La réflexion pourrait d'ailleurs être prolongée à un troisième niveau d'analyse, qui recoupe dans une large mesure les deux premiers. Il faudrait alors prendre en considération le fait que l'appréhension de l'univers simonien est toujours focalisée, c'est-à-dire que cet univers est toujours saisi à travers le prisme d'une conscience (*via* la perception, le souvenir ou l'imagination), et tous les phénomènes de répétitions sont à considérer dans cette perspective. Stéphanie Orace évoque à l'occasion le lien entre répétition et douleur ou sentiment d'altérité à soi-même. Ce type de raisonnement est à généraliser pour examiner dans quelle mesure la répétition se fait l'expression d'une manière d'être au monde, l'expression d'une certaine sensibilité (à la fois comme sensation et comme affect), constitutive de ce qu'on pourrait appeler un lyrisme simonien, si l'on veut bien ne pas réduire la notion à son acception romantique la plus caricaturale.

C'est assez dire l'intérêt du travail mené par Stéphanie Orace tout au long de ce *Chant de l'arabesque*, tant pour les conclusions stimulantes auxquelles il aboutit que pour les nombreux prolongements qu'il ne manquera pas de susciter.

David ZEMMOUR

*Transports. Les métaphores de Claude Simon.* Irene ALBERS et Wolfram NITSCH eds. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006. 339 p.

D'emblée, la photographie de Claude Simon en couverture, *Espagne*, nous place au cœur du sujet : deux charrettes sur une route allant vers l'infini (ou l'inconnu) évoquent l'idée du transport, *metaphora*, cette figure d'analogie dont Irene Albers et Wolfram Nitsch, dans l'avant-propos de cet ouvrage, rappellent qu'elle est un « *procédé crucial* » (p.7) de l'écriture simonienne. Ce n'est pas un nouveau code de lecture qu'offrent ici les analyses (Actes du colloque de Cologne, 23–26 septembre 2004) regroupées selon trois perspectives (épistémologique, topographique, médiologique). C'est avant tout une manière de saisir l'écriture de Claude Simon dans le mouvement qui l'a engendrée, dans son avancée, dans son transport qui est aussi é-motion. Tenter de comprendre *comment cela fonctionne*, comment l'emploi si particulier des métaphores forge dans le texte simonien cette langue *autre*, poétique, inoubliable, aux prises avec l'âpre beauté et la violence du monde, telle est l'entreprise parfaitement réussie et nécessaire de ces études.

Dans la première partie, intitulée « *Épistémologie de la métaphore* », Dominique Viart (« Une écriture nomade. La puissance critique de la métaphore simonienne »), analysant la capacité des figures d'analogie à construire un espace critique dans les romans simoniens, souligne leur *fonction poétique* qui fait « *entendre l'inouï de la langue* » (p. 15), et s'exerce « *dans l'agencement qui la combine à d'autres fonctions — émotive, métalinguistique* » (p.22), dans une écriture offerte à la pente des rêveries mais, consciente de l'insuffisance du langage, toujours « *en tension* » (p. 17), dans sa vigilance à corriger la dérive verbale. Ce que Viart voit comme une « *poétique de l'épanorthose* » (p. 16) rend visible le processus analogique en le faisant apparaître comme un *ajustement* et non comme une esthétisation, créant cette langue « *étrangère* »<sup>1</sup> (p.21) au sein d'une langue commune, qui invente son propre espace et, parce qu'elle ne cesse de déplier et de déplacer les significations (*déhiérarchisation*) du principe analogique, devient « *le lieu où peut se déployer implicitement un discours que le texte ne saurait tenir comme tel* » (p.24). Pour Claude Simon, l'emploi du métaphorique (l'exemple de l'Histoire comme système excrémental, digestif, abortif) offre un lieu « *où déployer un espace critique libre de tout discours* » (p.24). Les exemples éclairants choisis par Viart prouvent la puissance des images dans l'écriture simonienne, qui montrent sans démontrer, ou se substituent à l'argument. La puissance critique du texte simonien tient à sa façon d'être hors de tout système : nomade dans sa poétique, l'écriture simonienne l'est aussi « *en ce qu'elle décode les discours convenus, les comportements sociaux, les idéologies de masse et les affaires*

de famille [...] nomade surtout dans sa syntaxe même et dans sa figuralité, dans ses "tropismes" » (p.29), portée par cette « figure du transport et de la circulation » qu'est la métaphore, au principe même de cette œuvre \*« en mouvement ».

Alastair Duncan (« Claude Simon, Michel Deguy et *Triptyque* »), interrogeant les écrits théoriques de Claude Simon (« La Fiction mot à mot »), avant d'aborder la métaphore dans *Triptyque* (1973) et de se demander « dans quel sens on peut parler de métaphore dans ce roman » (p.31), souligne ce qui rapproche l'écrivain du poète Michel Deguy, et ce qui les distingue : si pour Deguy, lieu (espace) et comme (comparaison) sont identiques, Claude Simon, dans *Les Corps conducteurs* (1971), cherche à « supprimer le mot comme, c'est-à-dire, en somme, concrétiser en quelque sorte la métaphore » (Œ, 1197), abandonnant les « analogies approximatives » (p.35) (dans *Le Vent*), les longues phrases tâonnantes, « au gré des comme » (p.36) dans la reconstruction du passé (dans *Histoire*), ce qu'il appelle ses « scories ». Dans *Triptyque*, Claude Simon exploite « la métaphoricité générale de la langue » (p.39), en cherchant à créer des analogies (picturales, visuelles, cinématographiques, mathématiques ou logiques) autres que culturelles : l'œuvre trouve sa continuité dans les éléments communs qui la composent, les transitions se font dans le rappel des couleurs, des formes. Mais pourquoi, sous l'apparente objectivité, la neutralité du ton, cette coloration tragique ? Il faut revenir à « La Fiction mot à mot » et à la tentative de Simon (inspiré par une réflexion de Deguy) de « concrétiser en quelque sorte la métaphore » (Œ, 1197) pour « se rapprocher de cet Éden dont [le comme] nous sépare », et passer par un petit texte écrit un peu plus tard, *Lieu* (1977), sorte de jardin d'Éden harmonieux évoquant le Jura, qui reprend en les retravaillant, quelques pages du début de *Triptyque*, et propose « des exemples d'une autre technique qui, dans *Triptyque*, vient troubler l'idylle » (p.41) : l'ombre de la mort menace (le choix des *comme*), éloignant la description du simple constat visuel. Les deux textes se trouvent ainsi reliés à l'œuvre tout entière de Simon. Dans ce « monde déchu, la somptueuse magnificence du visible est placée sous le double signe de la mort et du deuil » (p.41).

C'est aussi dans un même noyau sombre que les métaphores simoniennes puisent leur effet fantastique pour Didier Alexandre (« Métaphore et fantastique dans *Le Palace* de Claude Simon »). Dans *Le Palace* (comme dans *Histoire*), des épisodes des romans sont souvent « les métaphores ou les variations métaphoriques de scènes fondamentales enfouies dans la mémoire » (p.47), scènes inscrites dans le sujet (écrivain et narrateur), obsédantes et cauchemardesques, qui ne font que « recouvrir l'énigme centrale et donner une figuration à ce qui ne peut être vu » (p.51). Les effets fantastiques n'ont pas pour seul effet le fonctionnement du texte (Ricardou), ils participent du travail douloureux, psychologique, de la mémoire. Ce

*quelque chose* qui hante l'œuvre simonienne se dit dans des images spectrales, fantomatiques, irréelles. Dans *Le Palace*, la métaphore simonienne est « *tentative de dire ce savoir de l'innommable* » (p. 56), tentative d'approcher la réalité sans jamais l'atteindre, mais sans parvenir à montrer autre chose que le mal (masse obscure dont l'écriture, dans son déploiement métaphorique, démultiplie les occurrences dans le roman), et l'absence tragique de signification de la finitude humaine.

C'est aussi « *le retour spectral d'un noyau traumatique* » (p. 66) (la brève expérience du feu que connaît le jeune brigadier) que constate Helmut Pfeiffer (« *Désastre et temporalité dans L'Acacia* ») dans les répétitions et les ressassements de certains romans à partir de *La Route des Flandres*. Le corps enregistre le choc traumatique, non la conscience claire, structures temporelles, spatiales ont volé en éclats. Le « *discours de l'après-coup* » (p. 70) essaie de remettre de l'ordre dans ce *désastre* (la « *rupture avec l'astre* » de Blanchot comme mise « *entre parenthèses* » (p. 75) de la capacité et de la possibilité de traduction métaphorique de cette expérience déréalisante du moi) : dans son foisonnement métaphorique, le travail de l'écriture qui tente de s'approprier les sensations de ce corps resté « *étranger enkysté et muet* » (p. 77) ne peut que creuser la béance, le vide. Comme le suggère l'écriture de la *négation généralisée* dans *L'Acacia*, et S. dans *Le Jardin des Plantes*, et comme l'avait affirmé Freud, traumatisme et peur (activité de la conscience) sont incompatibles. L'écriture du désastre s'épuise à donner des traductions (métaphoriques) de l'intraduisible pour en dénoncer aussitôt l'inauthenticité et les « *biffer dans le travail de la négation* » (p. 79). Les traductions du désastre que le texte propose ne sont pas du côté de la métaphore vive et de son pouvoir heuristique (RICŒUR), elles sont du côté d'un ressassement « *qui conjugue l'inévitabilité et l'inauthenticité de son matériel métaphorique* » (p. 79).

Matei Chihaia (« *La haie et l'amputation. La mise en œuvre des métaphores dans Le Jardin des Plantes* ») reconsidère l'encadrement complexe de la métaphore chez Simon, dans *Le Jardin des Plantes*, à la lumière de la notion de « *haie* » (*hedges*) de Georges Lakoff<sup>2</sup> (qui appartient à la fois à la sémantique des prototypes et à la théorie des métaphores). Si pour Lakoff l'approximation métaphorique entretient un « *flou* » sémantique par rapport au prototype (« *une sorte de* », « *pour ainsi dire* »), pour D. Davidson<sup>3</sup>, qui observe une définition stricte de la métaphore et de la comparaison, il y a des haies métaphoriques et non-métaphoriques (approche d'une vérité pour la comparaison, « *fausseté* » de la métaphore, qui se fige dans un emploi légitime). L'écriture de Simon accorde une place toute particulière aux « *haies métaphoriques* » (p. 87). Différentes approches de ces encadrements sont analysées dans *Le Jardin des Plantes*. Une autre approche de la métaphore encadrée réside dans la capacité de l'écriture simonienne à remotiver une métaphore osée (encadrement vers une trans-

parence sémantique), à remotiver les métaphores-clichés (nécessité du *savoir* sur le monde qu'elle apporte) du point de vue de l'expérience propre (nécessité d'y recourir dans les situations extrêmes), au besoin par l'amputation de la syntaxe, ou encore dans le souci du mot juste qui peut mettre en œuvre une prolifération d'images, un surcroît de métaphores (impossibilité de trouver le sens propre ou la métaphore juste, multiplication des *ou plutôt*). Mais, conclut Chihai, « *la manière dont se font les transitions du mot propre à la métaphore paraît suggérer un certain manque de sensibilité — celui-là même qui est propre aux membres-prothèses* » (p. 98). Retour au titre.

Dans « Transports en commun. La métaphore accompagnée », Stéphane Bikialo se penche sur le mode d'insertion de la métaphore dans le cadre de la phrase simonienne, pour montrer à travers ses diverses formes d'accompagnement qu'elle n'est pas seulement « *transport d'un mot à un autre* » (p. 102) : la nomination à part entière glissant vers des nominations métaphoriques, les métaphores filées, la polysémie des termes métaphoriques choisis, le caractère subjectif des formes d'accompagnement, le travail inventif de la langue dans ses dédoublements et ses approximations, donnent à la métaphore une fonction herméneutique de « *redescription de la réalité* » (p. 103), ou mieux, de mode fondamental d'accès au réel qui surgit, dans le mouvement de production, de l'insuffisance à nommer. La mémoire lectorale profite de cette pratique scripturale. La langue est selon Simon « *véhicule et structure* »<sup>4</sup>, signe que « *s'il n'est pas possible de parler non métaphoriquement de la métaphore, c'est parce qu'il en est sans doute ainsi du réel et de la langue* » (p. 115).

Peter Blumenthal (« Fragments d'un univers associatif »), analysant la combinatoire associative (« cooccurrences ») de mots typiques chez Simon, se propose d'examiner « *lesquelles des cooccurrences spécifiques dénotent une représentation métaphorique (au sens large) et véhiculent un potentiel connotatif* » (p. 119), à travers l'analyse comparative d'un corpus simonien (restreint) de la base Frantext, et d'un corpus plus étendu du roman français moderne, analyse permettant d'identifier statistiquement chez Simon la fréquence de certains mots, tel le mot *cheval* et ses combinaisons spécifiques, les affinités particulières avec d'autres (*cheval et femme*), les conditions linguistiques dans lesquelles il apparaît (la croupe, la robe). Le diagramme du rapprochement entre humains et animaux (corpus Simon et corpus Frantext) montre qu'il y chez Simon une véritable priorité réservée à *une sorte de*, mais que les comparaisons avec les animaux prévalent dans les deux corpus. S'il n'y a pas de passerelles entre le domaine humain/cheval et celui de *l'immobilité* (autre mot-pivot typiquement simonien), elles existent entre la nature et le monde sensible. Certains mots (*s'ébrouer*) tissent un lien entre le végétal et le monde sensible. Mais, ajoute Blumenthal, si les outils informatiques nous aident, ils ne peuvent (en tant

que seuls « fragments » d'un univers associatif) remplacer la connaissance véritable de l'œuvre par la lecture intense, profonde, attentive.

La deuxième partie s'intitule « Topographie de la métaphore ». « *Comment parler non psychologiquement de soi ?* » (p. 149), s'interroge d'abord Jean Kaempf dans « Les romans de l'âme, métaphores du primordial ». L'homme simonien loge « *en amont du roman psychologique, en ce point originaire où le monde extérieur fait effraction dans l'anatomie et inaugure la conscience* » (p. 141). L'expérience de sa rencontre avec le monde extérieur (la guerre, la sexualité) se fait de façon violente, dans son corps même, par une sorte de « *commotion première* », et ne connaît qu'une passion (fondamentale, pour Descartes) : « [...] *l'admiration, ou pour le dire en termes simoniens, l'ahurissement.* » (p. 141). Les romans de Claude Simon, et en particulier *La Route des Flandres*, montrent que physiologie et réalisme ne suffisent pas à éradiquer le besoin humain vital de fabuler, d'inventer des histoires, « *métaphores nécessaires* » (p. 145) pour tenter de supporter l'absurdité décevante et inhumaine du monde, de rendre habitable notre séjour transitoire. L'itinéraire que se fixe Claude Simon est lisible dans un passage du *Jardin des Plantes* (JP, 951). Les objectifs du cavalier seront les siens. La démarche romanesque est itinéraire de soi, qui consent au goût pour la fable (l'autobiographie consentie de *L'Acacia*), et montre la réalité matérielle, typographique de l'écriture (*Le Jardin des Plantes*). L'un se construit autour du noyau sombre de la mort, l'autre attire dans le champ aimanté de ses scènes amoureuses « *des brisures venues de toute l'œuvre* » (p. 148). Eros et Thanatos sont les deux versants de l'œuvre simonienne dont *Le Jardin des Plantes* nous fait entendre, en même temps que la pluie d'or d'un feu d'artifice et les mille craquements de l'air, « *l'immense violence inapaisée* » (p. 149).

C'est de transport, bien sûr, qu'il est question ici. Du transport dans tous ses états, et de la marche de l'écriture qui s'incarne pour Mireille Calle-Gruber (« Le passant intégral. La relation généalogique transport d'écriture ») dans le pied marin du *Tramway* (*Tram.*, 73), phore et faire scriptural, écrit-elle, qu'elle rapproche du pied d'Orion dans la peinture de Poussin. Du pied à l'enjambement il n'y a qu'un pas, « *pas de géant* » (p. 154) ou « *pattes de mouche* » qui relie *Le Tramway* à *Orion*, et *L'Acacia* à *Histoire* par « *l'enjambement poétique* » (p. 155) d'un arbre. Dans la figure d'Orion, Calle-Gruber voit la mise en scène (le bas-relief) et la figure de l'art : Orion le marcheur, passant « *immobile à grands pas* » dans la description de Simon, est le *passant intégral* qui « *appartient et à la facture du tableau et à la marche de son histoire* » (p. 157). De cette figure d'Orion, elle fait la figure du transport généalogique intégral dont elle montre l'effet narratif déployé dans trois scènes essentielles du roman, qui unit « *les éléments non-communs de l'ensemble* » (p. 158) : la tombe introuvable du début, puis les adieux du père à l'enfant et enfin le narrateur héritier de la bibliothèque

des aïeux écrivant devant une fenêtre ouverte sur un arbre. Un arbre généalogique qui se révèle être arbre de transmission, agité par le souffle de l'air ou immobile comme la mort « *dont il se fait l'archive* » (p. 164), métaphore du « *deuil inépuisable* » et du « *mouvement de l'écriture* ».

Robert Buch (« *Métaphores et métamorphoses chez Claude Simon* ») souligne chez Ovide et Simon le même recours aux images, à l'ekphrasis, au « *faire voir* » (p. 165), la même présence obsédante de la mort spectaculaire violente. Il examine ici « *comment le principe générateur du monde ovidien, c'est-à-dire la métamorphose, fonctionne dans les romans de Claude Simon* » (p. 166). Une part de l'activité métaphorique (la métamorphose en animal) en appelle au répertoire culturel (le mythe), marque la perte de l'humain dans la régression, l'animalité ou l'expérience de la « *bête traquée* », ou fait se confondre dans le domaine de la sexualité, le bestial, l'humain et le divin pour produire les figures de l'hybride, du monstrueux, du grotesque. L'autre métamorphose caractéristique de l'écriture est, selon Pingaud, « *de transformer tout ce qu'elle touche en tableau* »<sup>5</sup> (p. 176), en spectacle, en simulacre, en présence fantomatique, ce qui confère aux textes leur « *inquiétante étrangeté* », leur aspect dérisoire, leur « *réalité plus réelle que le réel* » (RF, 283), minant la réalité ou ce qu'elle représente dans le texte, de la même façon qu'êtres et choses semblent se désintégrer et se décomposer sous l'œil du narrateur. Buch met en évidence ce qui touche à « *la dissolution du monde et la destruction de la représentation* » (p. 182), qui lui semble à « *l'origine des effets hallucinants* » que les textes produisent. Images de la perception remises en question, dissolution et désintégration du monde que les processus de métamorphose nous présentent sans aucune téléologie reconnaissable, mise en question de la représentation : tout témoigne d'un travail destructeur et négatif « *qui hante l'œuvre tout entière* » (p. 186).

Dunja Bialas (« *La descente aux Enfers. Aspects de la mytho-description dans Les Géorgiques* ») montre dans *Les Géorgiques* que « *l'impossibilité épistémologique de savoir se révèle dans le texte par un discours qui utilise plusieurs modes de description* » (p. 187) dont il faut distinguer trois degrés dans le noyau narratif : la mise en parole du monde des objets par la dénomination, puis par la métaphore, enfin la mise en parole du monde en recourant au mythe (la mytho-description). Lorsqu'il se réfère à des mythes antiques, Claude Simon « *a recours à un imaginaire qui lui sert à trouver des modes de description du monde moderne, pour le perspectiver dans le retour du même* » (p. 197). Le récit hésite entre langage mythique et distanciation du mythe, comme la métaphore entre sens littéral et sens figuré de l'image donnée. Qu'il s'agisse du château-ferme ou de l'épithaphe gravée sur la pierre tombale, la description du monde manifeste se transforme en une mise en parole métaphorique : « *La métaphore chez Claude Simon est l'élément orphique qui transforme le monde en mythe.* » (p. 201).

Stefan Schreckenberg (« Images de l'inconcevable. Métaphores de la guerre dans *Les Géorgiques* de Claude Simon ») souligne l'intérêt porté par Simon à la guerre non seulement en tant qu'expérience personnelle, mais dans son écriture même : comment parler de la guerre ? comment écrire l'inconcevable ? s'il puise dans un répertoire classique (la machine, la fête-sacrifice, le spectacle, le phénomène naturel), l'insuffisance de la langue inadéquate à rendre compte de la réalité physique de l'expérience vécue permet à Simon de ne pas tomber dans le piège idéologique des images de la guerre comme *fête* et *sacrifice* (CAILLOIS) qui n'apparaissent chez l'écrivain que sur le mode de distanciation du *comme si*, et lui permet aussi d'évoquer ces images avec ironie et sans valeur positive. La guerre est transgression comme l'était le *spectacle* (l'opéra, le cinéma, la messe) pour l'enfant. La relation entre guerre et nature est complexe et Schreckenberg met alors en évidence l'ambiguïté qui persiste dans le discours simonien : la nécessité de recourir à la richesse d'évocation des métaphores pour exprimer l'inexprimable, les mystères et les forces cachées qu'elles mettent en œuvre, s'accompagnant d'un surplus de signification « *difficilement contrôlable* » (p.215), même sur le mode du *comme si*, ne cessent « *d'engendrer des questions* ».

Point n'est besoin de nommer un lieu pour le rendre infiniment présent, « *mieux vaut laisser s'accomplir, comme la mère développant ses photographies "dans la lumière rouge du laboratoire" (A, 120-121)* » (p.231) « *l'alchimie* » particulière qu'opère le travail de l'écriture et la vision singulière de l'écrivain. Et cette nouvelle dimension poétique, sensible, c'est le transport métaphorique, son pouvoir de découverte (sa valeur heuristique) qui la *révèle* à travers le corps conducteur du langage. On l'aura compris, Jean-Yves Laurichesse (« "Dans la lumière rouge du laboratoire". La métaphore comme révélateur du lieu chez Claude Simon »), plaçant son analyse de l'écriture métaphorique simonienne sous l'égide de Paul Ricœur (la « *vérité métaphorique* » (p.310<sup>6</sup>)) et celle de Proust, développe ici une fine et éclairante comparaison des étapes du processus technique photographique avec le processus d'écriture qui lui est apparenté. Laurichesse examine ainsi certaines métaphores de lieux simoniens motivées par la fatalité historique ou ayant trait à l'histoire familiale, à forte *teneur narrative* ou porteuses de significations latentes (la mort, la méditation sur l'histoire, la violence géologique), ou encore (le monde vu d'avion) révélant « *l'étrangeté radicale* » (p.229) du visible. C'est aussi au lieu clé du jardin public de l'enfance (*Le Jardin des Plantes*) que s'attarde Laurichesse, à ses platanes (voir les textes d'accompagnement de *Album d'un amateur*, de *Photographies*) auxquels Simon s'est intéressé en tant qu'écrivain mais aussi en tant que photographe, « *comme si photographie et littérature se renvoyaient à l'infini la vision singulière du réel que l'artiste veut faire partager* » (p.230).



La troisième partie a pour titre « Médiologie de la métaphore ». De la métaphore et du transport... la métaphore de la *machine* hante l'œuvre de Simon, et Wolfram Nitsch démontre (« Mécanismes dangereux. Techniques de la métaphore et métaphores techniques chez Claude Simon ») que les figures grotesques animées par une mécanique qui se répète à l'infini (l'automate, la figure de cire, la marionnette) font des représentants de la révolution un théâtre dérisoire, soulignent qu'il n'y a pas de visée téléologique de la révolution et de la contre-révolution, et que l'histoire ne cesse de se répéter. La métaphore mécanique inclut le spectateur qui regarde (« *le fonctionnement quasi mécanique de l'œil* » (p.243)) dans ce spectacle automatisé, dans cette machinerie violente et impersonnelle qu'est l'histoire guerrière. Dans *Les Géorgiques*, c'est l'image de la « *machine géante et dangereuse* » (p.245) qui évoque le cheminement de l'histoire. L'histoire-machine est directement reliée à l'entreprise du narrateur, lorsqu'il compare « *le témoignage de l'écrivain anglais au montage problématique d'une mécanique complexe* » (p.248), et que pour sa part, l'ordre chronologique est remplacé par un autre « ordre affectif » ou analogique, et les « *explications [...] techniques* » (G, 352) de l'histoire par des « *métaphores techniques qui suggèrent un mécanisme impénétrable et incontrôlable* » (p.248). Voilà, écrit Nitsch, ce qui rend un texte « *dangereux* ».

Hermann Doetsch (« La Crypte et la carte postale. Les lieux de l'écriture dans *Histoire* »), convoquant pour son étude les concepts psychanalytiques (Abraham, Torok, Derrida) et ceux de la rhétorique d'Aristote (l'origine de l'art de la parole liée à la question du lieu) examine la place qu'occupent dans *Histoire* les cartes postales en désordre trouvées dans la maison vide, rappelant le principe qui structure les romans de Claude Simon de « *l'originnaire métaphoricité de la langue, qui nous force à tourner autour d'un lieu sans arriver jamais à nous en emparer* » (p.259) : les cartes postales sont à la fois métaphoriques (représentation d'un lieu, transport ne disant que le transport), porteuses de lieux communs lisibles par et pour tous, mais aussi cryptées (dans le rapport à la mort, à la perte, à l'absence qu'instaure l'écriture/signature comme trace d'un corps). « *Sous la circulation métaphorique des signes, qui transporte et diffère le sens du secret, se trouve la trace qui s'est inscrite irréfutablement par une perte irrémédiable et indicible, la mort, que l'écriture simonienne ne cesse de nous découvrir.* » (p.268).

Que faut-il entendre par métaphore picturale ? Brigitte Ferrato-Combe (« La Métaphore picturale chez Claude Simon ») fait remarquer la rareté des métaphores picturales au sens strict, contre la profusion des analogies et comparaisons avec la peinture. À partir des définitions et des travaux de Paul Ricœur, elle analyse, dans les écrits réflexifs et dans les romans de Simon, cette métaphore comme instrument privilégié de « *redescription* » (p.308<sup>6</sup>) de l'écriture. Sous la forme d'une « *rhétorique de l'ut pictura*

poesis » (p.273), dans les titres ou sous-titres d'œuvres qu'elle informe de ses caractéristiques formelles (*Le Vent* et son retable baroque, *Triptyque*), la métaphore picturale renvoie aussi directement à la peinture (*Orion aveugle* et Poussin), ou entretient l'ambiguïté (le tableau impressionniste de *L'Herbe*). Les tableaux de *Orion aveugle*, ceux du *Jardin des Plantes* (Novelli, Enrico Baj) placent le lecteur « *au cœur même du principe métaphorique* » (p.280). Moins présente dans *Le Tramway*, la métaphore picturale rend d'autant plus sensible la scène de la Nativité (*Tram.*, 50-1) et la description de la bonne semblable « *à ce personnage d'un tableau de Breughel (ou est-ce de Jérôme Bosch ?...) armé d'une faux* » (82), qui lui inspirent cette belle conclusion : « *De la lumière du berceau à la faux de la mort... la boucle de ce parcours à tâtons vers la métaphore picturale peut à présent se refermer.* » (p.281).

Partant des critiques formulées en son temps par Robbe-Grillet contre le temps et la métaphore dans le roman moderne, c'est le rapport entre métaphore, temps et image « *si intimement liés les uns aux autres* » (p.285) que Jochen Mecke analyse ici (« Images-temps : métaphores, temps et techniques cinématographiques dans *La Route des Flandres* »). Comme la peinture et la photo, le cinéma a modifié l'imaginaire des écrivains, et leur façon de concevoir un roman. Ce que Mecke appelle « intermédialité » est la façon dont un media se transforme en se transmettant à un autre, « *de façon que le media initial apparaît comme "forme" dans le cadre du media d'accueil* » (p.294) : dans *La Route des Flandres*, cinéma et film sont utilisés en tant que métaphores déréalissantes attirant l'attention sur l'aspect visuel et filmique de la narration, mais ce sont les emplois du participe présent, les caractéristiques de cadrage (le système clos de Deleuze<sup>7</sup>) qui permettent de parler véritablement d'écriture cinématographique. Toutes ces techniques contribuent à modéliser un temps qui relève de « *l'Inhumain* » selon Jean-François Lyotard<sup>8</sup>, un temps qui expulse « *le sujet de son rôle habituel d'actant* » (p.303). Ce que raconte *La Route des Flandres*, écrit Mecke, est une tentative de construire le temps, mais « *il en résulte, en définitive, un temps que le roman n'arrive plus à construire, mais qui le déconstruit à son tour* » (p.304).

Irene Albers (« Métaphores textuelles et filmiques : *Triptyque* et *L'Impasse* ») rappelle l'intérêt de Simon pour le cinéma. Un projet de scénario de *La Route des Flandres* en 1961 n'aboutit pas, mais dans la même période il réalise un court-métrage à partir de *Triptyque* (*Die Sackgasse - L'Impasse*). Irene Albers fait une double lecture de ces deux œuvres, de *Triptyque* d'abord, où elle montre que le film est présent dans tous ses aspects (appareil de projection, pellicule, etc.). La fiction de *Triptyque* est sans hiérarchie, close, elle est une « *impasse* » (p.313). Mais si le court-métrage de 12 minutes intitulé *L'Impasse* suit de très près le projet de scénario de Simon, si des équivalents filmiques peuvent reprendre

les accidents médiatiques (pannes de projection, cirque immobilisé) de *Triptyque*, la mise en analogie de la violence ne fonctionne pas vraiment. Ce qui, dans le roman, représente la coupure, la brèche par où peut surgir une violence (l'archaïque), où fait irruption le réel (le visage du clown sanglant), et qui fonctionne comme mise en spectacle de ce qui se passe ailleurs (la violence, la mort, l'informe), tout cela semble exclu de la représentation. Du roman au film, la dimension énigmatique (narrative, virtuelle, transgressive) s'est perdue : « [...] *entre les lignes du roman se passe plus qu'entre les images du film* » (p.327). « *L'écriture "filmique" ne garantit pas un film d'avant-garde* » : le texte jouant sur l'analogie de la rupture à différents niveaux renvoie à sa matérialité, alors que le film « *renvoie au roman et en représente l'interprétation formaliste qui dominait les discours de l'époque* ».

Annie CLÉMENT-PERRIER

1. Gilles DELEUZE, *Critique et clinique* (Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993), pp.11-7 : « La littérature et la vie » (p.15).
2. Georges LAKOFF, « Hedges: A study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts », *Journal of Philosophical Logic*, no. 2, 1973, pp.458-508.
3. Donald DAVIDSON, « What Metaphores Mean », *Critical Inquiry*, no. 5, 1978, pp.31-47 (p.41).
4. Claude SIMON/Lucien DÄLLENBACH, « Attaques et stimuli (entretien inédit) », pp.170-81 in *Claude Simon* (Paris, Seuil, « Les Contemporains », 1988) (p.174).
5. Bernard PINGAUD, *L'Expérience romanesque* (Paris, Gallimard, 1983), p.206.
6. Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* (Paris, Seuil, 1975).
7. Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : L'image-mouvement* (Paris, Minuit, « Critique », 1983), p.23.
8. Jean-François LYOTARD, *L'Inhumain : causeries sur le temps* (Paris, Minuit, « Critique », 1989).

Claude SIMON. *Œuvres*. Édition établie par Alastair B. DUNCAN avec la collaboration de Jean H. DUFFY. Paris, Gallimard, 2006. 1582 p. (Coll. « Bibl. de la Pléiade »).

Alastair B. Duncan, avec la collaboration de sa compatriote Jean Duffy, a établi une édition remarquable qui restera pour longtemps une référence indispensable pour tout lecteur de Simon. Au premier abord, on risque pourtant d'être déçu. Comme l'édition a été préparée en collaboration étroite avec l'auteur, toujours très sensible à la réception de son œuvre, elle s'est heurtée à quelques limites. Par exemple, on peut s'étonner du choix de textes fait par Simon lui-même, qui n'a retenu parmi les romans que *Le Vent*, *La Route des Flandres*, *Le Palace*, *La Bataille de Pharsale*, *Triptyque* et *Le Jardin des Plantes*, auxquels s'ajoutent l'œuvre poétique *La Chevelure de Bérénice* et quelques textes critiques : *Discours de Stockholm*, Préface à *Orion aveugle*, « La fiction mot à mot ». Ce choix respecte certes presque toutes les périodes importantes de son œuvre constituée d'une vingtaine de volumes, mais exclut précisément quelques romans majeurs. C'est en vain qu'on y cherche *Histoire*, la réplique originale de Simon à *Ulysses* de Joyce, ou *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, ces deux fresques colossales des guerres modernes, ou encore *Le Tramway*, son dernier roman, par lequel on entre peut-être le mieux dans son univers littéraire. Tous ces romans puisent plus que d'autres dans l'histoire familiale de l'auteur, et il se peut qu'il les ait écartés pour éviter des indiscretions possibles dans ses conversations avec les commentateurs. En outre, Simon a refusé de faire imprimer ou réimprimer ce qui lui semblait seulement un prélude modeste aux textes sélectionnés. Dans cette catégorie entrent ses livres de la première décennie d'après-guerre, ainsi que la plupart des manuscrits et dactylographies de ses romans postérieurs, de sorte que les appendices de l'édition ne contiennent que très peu de documents inédits sur la genèse de son œuvre. Toutefois, il faut signaler trois nouveautés importantes. D'abord, le lecteur peut enfin consulter sans difficulté les deux célèbres plans de montage pour *La Route des Flandres*, dont l'édition offre une transcription méticuleuse. Si l'écriture simonienne révèle ainsi sa profonde affinité avec le découpage filmique, assemblant après coup des séquences éparées, un autre document inédit montre au contraire comment un roman simonien a donné lieu à une adaptation cinématographique. Il s'agit du scénario rédigé par Simon pour le court métrage *Die Sackgasse (L'Impasse)*, tourné en 1974 pour la télévision allemande à partir de certains passages de *Triptyque*. Cette trouvaille spectaculaire trahit combien l'auteur réputé hermétique s'intéressait au cinéma, quoique le cinéma ait refusé le scénario aujourd'hui introuvable qu'il avait tiré de *La Route des Flandres*. Enfin, les appendices contiennent une note tardive sur *Le Vent* où Simon insiste sur l'absence de toponymes dans son œuvre, comme s'il voulait mettre en garde les touristes

littéraires qui visitent Perpignan en marchant sur les traces des ses protagonistes. À part cela, les éditeurs n'ont pu remporter d'autres trophées philologiques des archives de l'auteur. Par conséquent, et au grand bénéfice des lecteurs, ils se dédient entièrement à l'analyse et à l'annotation des textes repris. Ainsi, le novice trouvera dans les notices respectives une excellente initiation aux romans choisis, qu'il pourra en outre, grâce à l'introduction générale, situer dans le contexte de l'œuvre. Et même l'expert découvrira dans les notes tant de renseignements nouveaux qu'il se demandera pourquoi celles-ci ne renvoient pas directement à la page commentée, comme c'est par exemple le cas dans la nouvelle édition de *À la recherche du temps perdu*<sup>1</sup>. L'ensemble impressionnant de l'introduction, des notices et des notes, qui comporte presque quatre cents pages, propose au moins quatre pistes importantes pour une lecture avertie des romans de Simon.

En premier lieu, on se rend compte que ses fictions se réfèrent plus souvent qu'on le présumait à des contextes historiques précis. Bien avant *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, elles donnent un témoignage détaillé des guerres mondiales et civiles du XX<sup>e</sup> siècle. Les porte-parole du "nouveau roman" n'avaient donc pas tort quand ils reprochaient à Simon de donner trop de poids au référent extra-textuel, comme le rappelle malicieusement une page du *Jardin des Plantes* (JP, 1484). Par exemple, les notes du *Palace* démontrent que l'argument du « Récit de l'homme-fusil », un attentat perpétré à Paris par un anarchiste italien, renvoie à un crime réel commis en 1924, que Simon avait appris douze ans plus tard par l'auteur lui-même, un nommé Bonomini, en voyageant à Barcelone pour participer à la révolution catalane. Cependant, le roman transforme le témoignage de « l'homme-fusil » en une description au ralenti des circonstances du meurtre, où les noms propres sont remplacés par de longues périphrases qui défamiliarisent les choses. Cette technique d'anonymisation, commentée dans la « Note sur *Le Vent* », caractérise également les scènes de guerre dans *La Route des Flandres*, comme le prouvent le « Petit "Historique" du 31<sup>e</sup> dragons » (Æ, 1227-33) et les croquis de Simon reproduits dans les appendices du volume. Bien des détails dans la description de la débâcle de mai 1940 correspondent à des faits militaires réels, même le matériel étrangement anachronique de l'armée française dont certaines troupes combattaient à cheval ou à bicyclette contre les tanks et les avions allemands<sup>2</sup>. Ce que Marc Bloch a nommé « *l'étrange défaite* »<sup>3</sup> des Français constitue pour ainsi dire un cadre historique exact pour les sensations, les réminiscences et les imaginations incertaines du protagoniste qui échappe de justesse à la mort violente. Ce sont pourtant ces éléments fictionnels du roman qui lui confèrent son pouvoir de fascination, comme le montre une comparaison des scènes de combat avec celles de *L'Acacia*, écrites trois décennies plus tard. Si le roman postérieur gagne en référentialité autobiographique, il fait regretter la souveraineté de l'imagination qui caractérise les soldats du roman

antérieur ; il n'est plus question de leurs fantasmes érotiques, ni de leurs conjectures audacieuses sur des personnages qu'ils ont seulement entrevus ou pas vus du tout.

En second lieu, les notices et les notes enseignent que les références intertextuelles de Simon sont bien plus nombreuses que ses déclarations de révérence pour quelques auteurs des deux derniers siècles ne le laissent soupçonner. À la différence de Robbe-Grillet, il n'hésite pas à évoquer la tradition qui précède les précurseurs du "nouveau roman". Dans ses romans, il ne cite pas seulement le canon résolument international du roman moderne, notamment Dostoïevski, Faulkner et Proust, mais presque aussi fréquemment le canon classique de la littérature française, depuis Virgile et Apulée jusqu'à Rousseau, Chateaubriand et Stendhal<sup>4</sup>. Le commentaire de l'édition de la "Pléiade" fait entendre mieux que jamais ce dialogue constant. Qui aurait pensé, par exemple, que l'image mémorable surgissant à la fin de *La Route des Flandres*, la métaphore épistémologique des « deux moitiés d'une orange » (RF, 412) que l'on ne peut jamais voir à la fois, provient de l'essai stendhalien sur *Racine et Shakespeare* (Æ, 1325) ? Mais surtout, quelques notes philologiques font voir avec quelle malice Simon donne la parole à ses précurseurs et à ses contemporains. S'il renvoie, dans *Le Vent*, à *La Devoción de la cruz* de Calderón de la Barca, dont le héros saint et criminel avait fasciné les Existentialistes, il ne rend que passagèrement hommage aux drames et aux retables tripartites du baroque espagnol qu'il regarde comme des modèles pour une narration discontinue ; car peu après il signale que le nom d'Eusebio fait plutôt allusion au protagoniste d'une comédie de Rossini qu'au bandit saint du drame caldéronien (1263 et 1271). Ainsi, il évoque seulement pour l'écarter le plus vite possible la possibilité de conférer un sens religieux à l'échec du protagoniste du roman. Les réminiscences de Proust dans *La Bataille de Pharsale* trahissent une tendance semblable. Simon ne cite pas les célèbres pages sur la mémoire involontaire, mais au contraire des passages sombres de la *Recherche* qui suggèrent une analogie profonde entre l'amour post-romantique et la guerre moderne. Une formule proustienne reprise plusieurs fois par Simon, « la mort dans l'âme » (BP, 575), renvoie à la relation destructrice entre Marcel et son amie emprisonnée et espionnée (Æ, 1393-4) ; la citation équivoque du « raidillon aux aubépines » (BP, 588) rappelle que ce chemin fleuri aux alentours de Combray porte de fortes connotations érotiques et obtient en outre une certaine signification stratégique dans la Grande Guerre (Æ, 1394). Une telle mise en relief des affinités entre la sexualité et la violence, qui dépasse de loin le *topos* classique de la guerre amoureuse, est également en jeu quand Simon cite son contemporain Camus (Æ, 1320). Dans *La Route des Flandres*, il emploie la métaphore quasi mystique, forgée par celui-ci, des « noces [...] de la terre et des hommes » (RF, 308) pour évoquer, dans le cadre d'une description saturée de souvenirs de guerre, la « pollution

*géante* » d'un champ de courses par les spectateurs enrégés qui ont jeté leurs tickets perdants. Tandis que pour l'auteur de *La Peste* la nature constitue encore un lieu à l'abri de l'histoire, elle en semble inséparable à l'adversaire déclaré de la « littérature engagée » ; pour lui, les dévastations de la guerre moderne se manifestent jusque dans les refuges apparemment innocents de l'amour, du jeu et du sport.

Si l'apparat critique de l'édition relève les emprunts littéraires de Simon, il souligne aussi, en troisième lieu, ses dettes à l'égard du cinéma et de la photographie. Ses lecteurs cultivés ont noté depuis longtemps que l'ex-étudiant d'André Lhote n'est pas seulement un homme de lettres, mais en même temps un grand connaisseur de la peinture ; ils peuvent maintenant consulter directement les reproductions (en noir et blanc) de quelques-uns des nombreux tableaux qui sont mis en texte dans *La Chevelure de Bérénice* ou dans *La Bataille de Pharsale*. Sa fascination aussi constante et profonde pour les images techniques est au contraire une découverte assez récente, due à la publication de deux livres de photographies autour de 1990<sup>5</sup>. Elle se manifeste pourtant dans son œuvre entière, de sorte qu'on veut presque croire ses anecdotes selon lesquelles plusieurs de ses romans ont été conçus pendant des voyages en car ou en train, à partir d'impressions quasi filmiques ou photographiques reçues à travers les glaces de ces véhicules (*Œ*, 1276, 1328). Déjà, dans *Le Vent*, maintes métaphores cinématographiques émergent au cours de la reconstitution de l'histoire fragmentaire du photographe Montès, qui regarde le monde avec l'innocence d'une caméra. Comme le révèle une note cinéophile de l'éditeur, la comparaison du protagoniste étranger avec « un garçon livreur de tartelettes pris au milieu d'une course de stock-cars » (*V*, 82) se réfère probablement à un film du jeune Chaplin (*Œ*, 1270) ; une autre note indique que dans l'image employée plus loin du « décor cinémascopique » (*V*, 177), l'adjectif désignant le nouveau format large de l'écran apparaît pour la première fois dans un texte français (*Œ*, 1273). La plupart des allusions de ce type se trouvent dans *Triptyque*, où Simon, selon ses propres déclarations, s'est directement inspiré des techniques cinématographiques du montage et de la mise en scène. Il n'est donc pas étonnant que dans ce roman les références à la peinture et au cinéma aillent souvent ensemble. Si la structure tripartite de l'ensemble remonte aux triptyques de Francis Bacon, une scène particulière cite le tableau *From Muybridge* du même peintre, un hommage explicite à la chronophotographie (*Œ*, 1429). L'intérêt que Simon porte à cette technique annonçant la cinématographie s'explique par l'usage métaphorique qu'il en fait parfois, l'interprétant comme un modèle suggestif des processus discontinus de la perception et de la mémoire qu'il décrit sans cesse dans ses romans. Sa préférence marquée pour un cinéma au découpage sensible, pour les trucs de Méliès, la mécanique du *slapstick* ou le montage-choc de Buñuel et Dalí, trahit la même préoccupation psycho-physiologique. Elle est encore

visible dans *Le Jardin des Plantes*, où dans la curieuse séquence finale un scénario imaginaire sur les événements de la route des Flandres se substitue au scénario introuvable de 1961. Cette séquence montre aussi que chez Simon, une perception *more photographico* renvoie toujours au contexte d'une expérience de guerre.

Car, telle une quatrième piste indiquée dans les appendices de l'édition, il semble en général difficile de séparer la violence décrite dans ses romans de la violence de la description elle-même. À l'instar de l'Académie suédoise, qui plaçait l'œuvre du lauréat français sous le signe d'une « *compassion douloureuse* » (Œ, 1454), on a peut-être un peu trop insisté sur la tendance humaniste de son écriture. Certes, *La Route des Flandres* évoque la violence de la guerre surtout du point de vue des victimes. La mort d'un capitaine brandissant son sabre dans le feu des Allemands, l'anéantissement d'un escadron de dragons par l'artillerie ennemie, l'œil dilaté d'horreur d'un cheval mort, toutes ces scènes se sont gravées avec une précision photographique dans la mémoire du protagoniste et le poursuivent jusque dans la nuit d'amour qu'il passe avec la veuve de son capitaine, quoiqu'il retourne la violence subie contre celle-ci. Le protagoniste anonyme de *La Bataille de Pharsale* n'échappe même pas à des souvenirs semblables quand il essaie de les fuir en contemplant de l'art et en lisant de la littérature. Et encore dans *Triptyque*, la sexualité omniprésente n'aboutit pas à une nature paradisiaque, comme le veut un *post-scriptum* au roman publié sous le titre « Lieu », mais s'insère toujours dans un « monde [...] déchu » (1441) où règne la violence. Cependant, à l'image d'un monde aussi sombre correspondent une imagination et une écriture non moins sombres elles-mêmes, comme l'éditeur le remarque à propos du *Palace*. Tandis que « l'homme-fusil » se défait de la violence qu'il porte en lui en faisant le récit de son attentat (1348), le narrateur, lui, se débarrasse des fantômes menaçants du passé révolutionnaire en les présentant comme des oiseaux stupides ou comme des automates dérisoires (1339-40). Ainsi, des instants traumatisants, fixés comme des photographies par la perception et la mémoire, deviennent des points de départ pour une imagination violente qui s'anime d'une manière pour ainsi dire cinématographique, dans et par des métaphores étendues qui se chevauchent et se chassent l'une l'autre<sup>6</sup>. Par là s'élucide l'attitude ambivalente de Simon envers les Surréalistes, notamment par rapport à Michel Leiris, l'un des médiateurs les plus importants entre les avant-gardes de l'entre-deux-guerres et les néo-avant-gardes de l'après-guerre. D'un côté il les considère comme des provocateurs frivoles sans expérience historique, comme le démontre son témoignage polémique sur une action surréaliste célèbre dans *Le Jardin des Plantes*. Celle-ci grâce au commentaire minutieux de la "Pléiade", se laisse identifier comme la première d'une pièce de Picasso dans l'appartement de Leiris, qui avait rassemblé une foule de peintres et d'écrivains français en mars 1944, donc encore sous l'Occu-



pation allemande (*Æ*, 1520). Dans la perspective du jeune auteur sans nom, qui a failli mourir dans la débâcle des Flandres, elle paraît un spectacle mondain, mis en scène par et pour des révolutionnaires de salon, sans aucun rapport avec les combats qui s'approchent de Paris. D'un autre côté, les métaphores démesurées de Simon rappellent souvent les images transgressives des Surréalistes, par exemple quand la guerre est décrite comme un rituel barbare ou une course de taureaux, ou quand l'acte d'amour est comparé à une cérémonie sacrificielle qui met en danger l'identité du sujet. Dans ces cas-ci, il marche visiblement sur les traces de Leiris, surtout de ses écrits autobiographiques, entrés deux ans auparavant dans la « Bibliothèque de la Pléiade », où il est question du « sacré dans la vie quotidienne » ou bien de « la littérature considérée comme une taumachie »<sup>7</sup>. Cette filiation d'abord avouée, puis reniée par Simon se manifeste encore dans *Le Jardin des Plantes*, où à partir d'une citation de Lorca il compare l'expérience de la mort sur la route des Flandres avec celle du taureau et du matador dans une arène (*JP*, 915). Peut-être l'emprise singulière qu'exercent ses romans provient-elle aussi de cette ambivalence. Tandis qu'ils explorent les abîmes d'une expérience traumatisante de l'Histoire, ils déploient à leur tour des scénarios imaginaires de la violence.

Wolfram NITSCH

1. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves TADIÉ ed. (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1987–1989).

2. Voir l'esquisse en marge sur le manuscrit fac-similé (*Æ*, 1308) et la note 13, p. 1324.

3. Marc BLOCH, *L'Étrange défaite* (1940) (Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1990).

4. Voir Stefan SCHRECKENBERG, *Im Acker der Geschichten. Formen historischer Sinnstiftung in Claude Simons « Les Géorgiques »* (Heidelberg, Winter, 2003).

5. Voir Irene ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon* (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002). Trad. franç. : *Claude Simon, moments photographiques* (Lille, Presses universitaires du Septentrion, « Claude Simon », 2007).

6. Voir *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Irene ALBERS et Wolfram NITSCH eds (Frankfurt am Mein, Peter Lang, 2006).

7. Michel LEIRIS, *La Règle du jeu*, Denis HOLLIER ed. (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2003).