



HAL
open science

”Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant ” : une théopoétique des romans de Claude Simon

Paul Chautard

► To cite this version:

Paul Chautard. ”Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant ” : une théopoétique des romans de Claude Simon. Religions. Université de Strasbourg, 2012. Français. NNT : 2012STRAK010 . tel-00855276

HAL Id: tel-00855276

<https://theses.hal.science/tel-00855276>

Submitted on 29 Aug 2013

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

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

ÉCOLE DOCTORALE THEOLOGIE ET SCIENCES RELIGIEUSES

EA 4377 Théologie Catholique et Sciences Religieuses

THÈSE présentée par :

Paul CHAUTARD

soutenue le : **21 septembre 2012**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : **THEOLOGIE CATHOLIQUE**

**« Orion aveugle marchant vers la lumière du
soleil levant » :**
une théopoétique des romans de Claude Simon

THÈSE dirigée par :

M. HEYER René

Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. LESCH Walter

Professeur, Université Catholique de Louvain

M. DEBREUILLE Jean-Yves

Professeur, Université Lyon II

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme PARMENTIER Elisabeth

Professeur, Université de Strasbourg

M. VIART Dominique

Professeur, Université Lille 3

« Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant »

une théopoétique des romans de Claude Simon

Orion aveugle, tableau de Poussin



Liste des abréviations des œuvres¹ de C. Simon citées

<i>La corde raide</i>	1947	Cd	<i>Triptyque</i>	1973	Tt
<i>Le vent,</i>	1957	Ve	<i>Leçon de choses</i>	1975	Lc
<i>L'herbe</i>	1958	He	<i>Les Géorgiques</i>	1981	Ge
<i>La route des Flandres</i>	1960	Rf	<i>Discours de Stockholm</i>	1986	Ds
<i>Le palace</i>	1962	Pa	<i>l'Invitation</i>	1987	In
<i>Histoire</i>	1967	Ht	<i>Album d'un amateur</i>	1988	Aa
<i>La bataille de Pharsale</i>	1969	Bp	<i>L'acacia</i>	1989	Ac

¹ Aux éditions de Minuit, sauf *Orion aveugle*, Skira, Les sentiers de la création, Genève, 1970

<i>Orion aveugle</i>	1971	Oa	<i>Le jardin des plantes</i>	1997	Jp
<i>Les corps conducteurs</i>	1971	Cc	<i>Le tramway</i>	2001	Tr

Oeuvres, présentation et notes de A. Duncan et J. Duffy, Gallimard, collection "Bibliothèque de la Pléiade", 2006

La référence au texte des romans se fait, entre parenthèses, par le rappel abrégé du titre, suivi de la ou des pages concernées, comme ceci (Jp, 264), *Le jardin des plantes*, p. 264.

Sauf indication contraire, le lieu d'édition des ouvrages cités est à Paris, sinon il est signalé. Les variations dans la typographie sont le fait des signataires cités. Nos propres interventions sont, le cas échéant, signalées.

Edition de référence de la Bible : *La Bible*, traduction œcuménique (TOB) Cerf- Société biblique française, 1997. Les abréviations des citations bibliques sont conformes à cette édition.

Liste des abréviations des livres bibliques cités (par ordre alphabétique) :

Ancien Testament

<i>Amos</i>	Am	<i>Michée</i>	Mi
<i>Daniel</i>	Dn	<i>Osée</i>	Os
<i>Deutéronome</i>	Dt	<i>Psaumes</i>	Ps
<i>Esaïe</i>	Es	<i>Qohéleth</i>	Qo
<i>Exode</i>	Ex	<i>1^{er} livre des Rois</i>	1R
<i>Ezéchiel</i>	Ez	<i>Sophonie</i>	So
<i>Genèse</i>	Gn	<i>Job</i>	Jb
<i>Jérémie</i>	Jr		

Nouveau Testament

<i>1^{ère} épître aux Corinthiens</i>	1Co	<i>Actes des apôtres</i>	Ac
<i>Épître aux Ephésiens</i>	Ep	<i>Évangile de Jean</i>	Jn
<i>Épître aux Romains</i>	Rm	<i>1^{ère} épître de Jean</i>	1Jn
<i>Épître aux Philippiens</i>	Ph	<i>Épître de Jacques</i>	Jc
<i>Épître aux Hébreux</i>	He	<i>Évangile de Luc</i>	Lc
<i>Évangile de Mathieu</i>	Mt	<i>Évangile de Marc</i>	Mc

Abréviations de quelques ouvrages fréquemment cités (par ordre de citation)

<i>Claude Simon, Colloque de Cerisy,</i>	CSC
<i>Nouveau roman, hier, aujourd'hui (1, 2)</i>	NRHA (1, 2)
<i>Entretien, C. Simon, Rodez, Subervie</i>	ECS

Les ouvrages de la collection *Cogitatio Fidei* au Cerf sont siglés CF suivis du numéro de parution dans la collection, ex. F.Nault, *Derrida et la théologie*, Cerf-Médiaspaul, CF (216), 2000.

Résumé de la thèse

C'est un fait, les théologiens français font le plus souvent abstraction dans leurs travaux, des œuvres littéraires. La situation est particulièrement préoccupante pour les écrivains contemporains agnostiques, témoins de notre temps, qui interrogent radicalement, au nom de la complexité, nos catégories habituelles d'analyse. Les romans de Claude Simon se prêtent-ils à une réception théologique ? On pourrait a priori en douter, mais doit-on s'interdire d'interroger une œuvre novatrice, distinguée par un prix Nobel pour sa force d'interpellation ? Nous assumons ce risque, conscient des difficultés théologiques qu'il faudra expliciter.

Dans une première partie (« parcours exploratoires ») l'introduction à la lecture passe par un inventaire du contexte culturel et des expériences artistiques vécues par l'écrivain. Nous engageons cette recherche à partir de trois romans qui peuvent jalonner son parcours évolutif : *Le palace* (1962), pour la « période baroque », *Les corps conducteurs* (1971), pour la période dite « formaliste », *Le jardin des plantes* (1997), pour la période « post-moderne ». La deuxième partie (« vers une ouverture éthique et théologique ») construit progressivement la lecture d'un roman métisse à l'imaginaire grotesque qui comporte une dimension satirique, sensible, mystique sans mystère. La troisième partie (« du non sens proclamé du monde à l'insensé de Dieu ») s'intéresse aux articulations et limites du grotesque dans le « théodrame » du Crucifié-Ressuscité, face aux interrogations sans réponse des victimes de l'histoire et à l'angoissante question de la « déréliction » de l'homme.

Claude Simon in theology ?

It is a fact. French theologians, more often than not, do not take literary works into account in their own studies. This is especially worrying for contemporary, agnostic and innovatory writers, critical observers of the age in which we live, who, in the name of complexity, radically call into question our usual categories of analysis. Do Claude Simon's novels lend themselves to consideration in a theological context ? A priori it is doubtful, but should such an innovatory work, rewarded by a Nobel prize for its strength of interrogation, NOT be subject to close scrutiny ? We accept this risk, being at the same time conscious of the theological difficulties which need to be clarified.

In a first part (« the exploratory route ») the reader is introduced to the subject via an inventory of the cultural context and of the artistic experiences lived through by the writer. We embark on this research with three novels which can be considered to mark out his evolutionary journey : *Le palace* (1962), covering his « baroque period », *Les corps conducteurs* (1971) for his so-called « formalist period », *Le jardin des Plantes* for his « postmodern « period. The second part (« towards an ethical and theological development ») progressively moves the reader towards a hybrid / mongrel novel, grotesquely make-believe, within which can be discerned a satirical, sensitive and mystical but not mysterious dimension. The third part (« from the meaningless to the dementia of God ») examines the links and limits of the grotesque within the « theodrama » of the Risen-Crucified, set against the unanswered questioning by history's victims and against the harrowing question of the « dereliction » of man.

Introduction : Claude Simon en théologie ?

Claude Simon, invité à parcourir « les sentiers de la création », propose au lecteur un roman, *Orion aveugle*², dont la préface manuscrite expose sa poétique romanesque. Cette préface est précédée d'un dessin de l'écrivain qui représente sa table de travail : la main qui tient le stylo³ s'est détachée de la feuille de papier où figure un texte partiellement raturé. Nous sommes introduits in medias res, dans la réalité d'une écriture « en train de se faire ».

Du mythe d'Orion, Simon a retenu le thème de l'errance auquel il associe, en outre, le thème de la lumière⁴. A la fin du roman, la lumière du levant efface inexorablement « la gigantesque silhouette » :

escaladant la colline que l'on aperçoit dans le lointain, tout au fond du tableau et déjà touchée par les rayons du soleil levant, le chemin que suit Orion resurgit en une mince ligne claire qui s'élève en serpentant. Il semble cependant que le géant ne doive jamais parvenir jusque-là, puisqu'à mesure que le soleil s'élève dans le ciel les étoiles pâlisent, s'effacent, et la gigantesque silhouette immobile à grand pas s'estompe peu à peu, disparaît dans le ciel pâle⁵ (Oa, 144, 146)

Une telle fable dans ce qu'elle a de doublement paradoxal – un géant aveugle qui marche vers la lumière du soleil levant, pour ne jamais l'atteindre – intrigue et interroge à la fois. Le romancier en déduit une esthétique du tâtonnement :

j'ai essayé d'expliquer comment j'interprétais *Orion aveugle*. Il avance à tâtons dans la forêt des signes. Lacan : ' Le mot n'est pas seulement signe mais nœud de significations'.

J'ai, pour ma part, employé l'expression « carrefour de sens ». Orion avance de carrefour en carrefour. Des choix (des chemins) imprévus s'offrent à lui à tout instant (à chaque mot) [...] Il peut hésiter, se tromper, s'engager dans des impasses, revenir sur ses pas (reparcourir de mêmes chemins en « sens » inverse), etc.⁶

² C.Simon, *Orion aveugle*, Skira, Genève, 1970. C'est le célèbre tableau de N. Poussin, « paysage avec Orion aveugle » qui donne son titre au roman. Nous renvoyons, pour notre édition de référence, aux éditions de Minuit et à l'occasion au volume de la « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 2006, éd. par Alastair B. Duncan. Sauf exception, qui sera alors indiquée, le lieu d'édition des ouvrages cités est Paris. Les abréviations des romans de C. Simon cités sont en page 4.

³ La légende de ce dessin porte : « main écrivant – dessin de l'auteur », première référence dans la « table des illustrations », *ibid.*, p. 144.

⁴ Déjà présent dans *La bataille de Pharsale* : « Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant » (Bp, 162). Le syntagme précédent devient dans la première phrase du roman de 1970, « Orion, le géant aveugle, avance sur un chemin en direction du soleil levant » (Oa, 19).

⁵ Dans *les Corps Conducteurs* (1971) ce texte se présente en deux temps : la première phrase comporte une légère variante « sur la gauche du tableau », p. 220. La deuxième phrase, p. 222, commence ainsi : « tout indique cependant qu'il n'atteindra jamais son but ».

⁶ C.Simon, *Chemins de la mémoire*, Textes, entretiens, manuscrits réunis par Mireille Calle, Collection Trait d'union, les édit. Le Griffon d'argile, P.U. de Grenoble, 1993, p. 15.

Que préfigure, associée à une problématique de la cécité, cette errance de l'artiste, semée d'imprévus, d'hésitations, d'erreurs ? Etrange fascination qui donne à voir une perte. Questionnement qui semblerait ouvrir d'emblée un espace à la réflexion théologique. Pourtant, on ne saurait sous-évaluer les difficultés d'un tel choix, quand les romans de C.Simon sont aussi manifestement réfractaires, à première vue, à cette orientation. Comme si s'engager dans cette voie risquait de desservir la cause et de l'œuvre désignée et de l'instance théologique concernée. Cette incongruité première semblerait, d'ailleurs, confortée par un constat : à notre connaissance, les romans de cet écrivain n'ont pas, semble-t-il, à ce jour, suscité de curiosité, dans le domaine français⁷, pour une recherche théologique. Nous sommes manifestement devant un terrain laissé vide.

Les réticences des théologiens pourraient s'expliquer par un certain malaise devant cette œuvre, tant sur le plan littéraire que théologique. Sur ce dernier point, on en est réduit à quelques supputations. Ce n'est pourtant pas que les théologiens contemporains n'aient pas eu à connaître et débattre des problèmes de fond suscités par cet univers romanesque témoin de notre temps. Sans l'apport décisif de leur réflexion, d'ailleurs, ce projet n'aurait pas vu le jour. On peut, en tout cas, estimer qu'une telle indifférence pour l'œuvre de C. Simon repose sur au moins trois séries de considérations :

- premier élément de dissuasion, peut-être, le cynisme du romancier à l'égard du mystère chrétien qu'il semble se plaisir à ridiculiser, à traiter gratuitement par la dérision, et ce d'autant plus qu'il a été élevé dans le catholicisme.
- Simon se défend de philosopher et ses déclarations personnelles, les interventions de ses différents narrateurs s'inscrivent ouvertement dans l'affirmation du non-sens de l'existence. S'il n'entend délivrer aucun « message », il se réfère à une vision du monde positiviste où l'image de l'homme est défigurée.
- en outre, la sensorialité exclusive dont il se réclame relève d'un épicurisme naturaliste qui alimente une érotisation généralisée de l'écriture.

Mais tout cela mérite un plus sérieux examen et il serait naïf et présomptueux de s'arrêter à un diagnostic aussi sommaire. Les observations précédentes présentent

⁷ Très tôt, pourtant, une orientation a été donnée dans le sens d'un « style prophétique » par L. Lesage, dans un article intitulé « C.Simon et l'Ecclésiaste » dans « Un nouveau roman ? », recherches et tradition, dir.J.H. Mathews, *Revue des Lettres modernes* (94-99), 1964, 1, pp. 217-223. Notons, en outre, pour l'anecdote, une commande destinée aux « amis du livre chrétien » : un tiré à part en 1960 de « cinq cents exemplaires tous numérotés et participant à l'édition originale de *la Route des Flandres* de C. Simon ».

moins des obstacles en soi que des « chances » offertes à un parcours théologique inventif :

- la critique du catholicisme par Simon concerne, en fait une religion pré-conciliaire, pratiquée par la mère du romancier, issue d'un « milieu » « ultra-catholique et réactionnaire » (Tr, 46) ; sur le plan historique, il ne fait que nous rappeler quelques avatars du comportement d'une Eglise officielle toute puissante. Cette même Eglise a connu (et suscité), dans son histoire, bien des provocations et des attaques, sans aucun doute plus virulentes sur le fond. En fait, ce type de critique est relativement limité dans le corpus des écrits romanesques simoniens.

- sur le deuxième point, rappelons que la perte du sens n'est pas récente et que la dénonciation du « monde mythico-religieux du sens donné et de la vérité pleine et présente⁸ » fait partie intégrante de notre culture intellectuelle. Quant à l'anti-intellectualisme de C.Simon, il serait plutôt une bonne nouvelle, pour qui se réfère à une théologie de l'Incarnation⁹. Et pourquoi refuser la défiguration de l'homme, quand on l'accepte chez les artistes contemporains, peintres ou sculpteurs ? Le paganisme post-chrétien ne fait que nous renvoyer à la situation critique de la société d'aujourd'hui, jusque dans l'exacerbation d'une érotisation ambiante, à laquelle, une fois de plus, et que nous le voulions ou non, nous sommes confrontés.

Aux supposées réticences précédentes qui concernent l'approche théologique de l'œuvre, il convient d'ajouter un argument d'ordre littéraire peut-être plus décisif. Un malaise fondamental subsiste, lié au discrédit dans lequel a été tenue la littérature du « nouveau roman », associée de façon tenace à certaines déclarations provocatrices d'A. Robbe-Grillet. Or, depuis quelques décennies, théologiens et exégètes ont redécouvert le rôle fondamental du récit dans le texte biblique, et toutes les lectures possibles ont été tentées pour rendre compte de sa polyphonie. Nous vivons une problématisation radicale de « l'art de raconter ». Alors que J.F. Lyotard annonçait, dans une formule demeurée célèbre, « la fin des grands récits », P. Ricoeur s'interrogeait avec perplexité sur l'avenir compromis du récit lui-même: « *déclin : fin de l'art de raconter ?*¹⁰ ». Ce dernier énoncé comporte un double jugement de valeur : en décrétant la « fin de l'art de raconter », pour caractériser une autre conception du récit, il prend parti et s'autorise ainsi de parler de

⁸ J.L. Nancy, *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, 2002, p. 121

⁹ « la Vérité du christianisme n'est pas de l'ordre de la pensée » rappelle pertinemment M. Henry dans *Incarnation*, « une philosophie de la chair », Seuil, 2000, p. 16.

¹⁰ P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome 2, Coll. Points –Essais, Seuil, 1984, p. 40.

« déclin ». Que reproche-t-il à cette nouvelle conception du roman ? De ne pas répondre aux critères du *muthos* défini par Aristote qui postule « l'imitation d'une action une et complète » ; or, « une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu – péripétie et reconnaissance – conduit à la fin et si la fin conclut le milieu¹¹ ». Cette conception n'est évidemment pas partagée par des écrivains qui ont délibérément choisi un autre paradigme de référence. Toutefois, Ricoeur achève son chapitre sur une ouverture à laquelle nous ne pouvons qu'adhérer quand il propose de « croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter* ». Dès lors, un des obstacles majeurs à une lecture théologique de C.Simon pourrait être un problème d'ordre littéraire (et épistémologique).

Si nous considérons cette œuvre comme un « lieu théologique », une priorité s'impose donc pour sa réception. Nous postulons, un droit de reprise critique, mais qui n'a rien à voir avec une quelconque démarche apologétique. Si l'annonce de la « Bonne Nouvelle » a cessé d'être une évidence, il convient à chacun de nous de dépasser, pour les comprendre, certains malentendus qui obscurcissent, aux yeux des incroyants, l'annonce chrétienne ou la conscience des chrétiens eux-mêmes. Nous devons nous laisser interroger par la culture contemporaine, en évitant aussi une autre dérive, la tentation d'un concordisme à tout prix, tout à fait ruineux, par l'appropriation hasardeuse et réductrice d'une œuvre qui résiste. Partant, maintenir une prévention négative à l'encontre des romans simoniens ce serait se priver de leur force de questionnement, de leur puissance créatrice, et de leur densité poétique.

La première difficulté de notre démarche concerne donc directement la réception littéraire des romans de C.Simon. Nous avons ici affaire, en effet, à une œuvre ouvertement en rupture avec certains modèles littéraires dominants. Bien qu'éminemment « sensorielle », elle n'en relève pas moins d'une hyper-textualisation très contrôlée, de sorte qu'une lecture trop spontanément « naïve », qui ne ferait pas justice au texte, tel qu'il demande à être lu, s'exposerait au risque de l'incompréhension :

si en lisant un de mes romans le lecteur s'efforce à tout prix de reconstituer une anecdote ou une 'histoire' plus ou moins exemplaire comme celles que l'on trouve

¹¹ Ibid. p. 41.

dans la littérature traditionnelle dite « réaliste », bien sûr, c'est à la rigueur possible, mais il me semble qu'alors il se donne bien du mal pour rien et qu'il perd complètement son temps. [...] Pourquoi ne pas prendre le roman moderne¹² comme la peinture moderne, c'est-à-dire n'y chercher que ce qu'il propose ? Il y a, bien sûr, un changement dans la façon de lire. Ne le refusent que ceux qui s'opposent à tout changement et préfèrent de façon infantile les éternelles répétitions et les éternels ressassements¹³

Ce « changement dans la façon de lire », revendiqué par le romancier, suppose une interrogation sur notre rapport au monde et un refus du sens immédiatement donné. Toute étude théologique est d'abord confrontée à ces exigences et lire théologiquement C.Simon, c'est être en mesure, d'abord, de lire ses romans ! Une occasion pour le théologien de tester sa capacité à moduler ses lectures. Autant dire que cette œuvre appelle de la part du lecteur un véritable changement de mentalité concernant la conception de l'œuvre littéraire. Nous entrons dans un nouveau paradigme¹⁴ que nous pouvons rattacher, faute de mieux, à une « situation post-moderne¹⁵ ». Le *post* ne renvoie pas ici à une période déterminée, mais à un retour critique sur la modernité qui problématise son propre héritage. Il s'agirait d'une « *explication critique de la modernité avec elle-même*. Cette explication critique se profile sur fond de *crise* : crise de la raison (les savoirs changent de paradigmes ; les frontières entre disciplines sont remises en cause ; ce qui avait été mis en marge, voire occulté ou refoulé, fait retour ; etc.), crise de l'idée de progrès (conscience des prix à payer, des effets pervers ou des revanches larvées : désenchantement du monde, deshumanisation due à la technique,

¹² Une précision de vocabulaire s'impose ici : C.Simon, et les nouveaux romanciers en général, utilisent le terme de « modernité » pour qualifier leurs « productions » : « un écrivain n'est véritablement 'engagé' que si son travail participe à et de l'incessante transformation de la société dans laquelle il vit, c'est-à-dire si par sa façon d'écrire, il s'inscrit dans la modernité », in « C.Simon à la question », *Claude Simon, Colloque de Cerisy*, dir. J. Ricardou, UGE, 10/18, 1975, p. 407 (siglé désormais en *CSC*). Dans les lignes qui suivent nous prenons le parti, faute de mieux, de la « post-modernité » conçue comme une critique de la modernité historique.

¹³ *Ibid.*, p. 407

¹⁴ Nous retenons la distinction proposée par J. Dupuis entre « paradigme » et « modèle » : « les 'modèles' sont descriptifs ; ils attirent l'attention sur des aspects d'une certaine réalité sans prétendre la définir de manière adéquate et distinctive. Par conséquent, les modèles ne s'excluent pas entre eux ; au contraire, on doit les considérer comme se complétant les uns les autres et ils ont besoin d'être combinés afin de fournir une image complète de la réalité en question. C'est le contraire pour les 'paradigmes'. Il s'agit ici de principes de compréhension, de clés générales d'interprétation de la réalité qui, étant opposées entre elles, s'excluent mutuellement. On ne peut soutenir une vision du monde [...] qui soit en même temps ptolémaïque et copernicienne ! 'D'où la nécessité, lorsqu'un paradigme est jugé inopérant, de l'abandonner et de « passer » à un autre ». J. Dupuis, *Vers une théologie chrétienne du pluralisme religieux*, Cerf, *Cogitatio Fidei* n° 200, 1997, pp. 272-273. Siglé CF, 200

H. Küng citant T.S. Kuhn définit le paradigme comme « une *constellation globale* : c'est 'tout l'ensemble des croyances, des valeurs reconnues ou des techniques communes aux membres d'un groupe donné' ». *Vers une théologie pour le troisième millénaire*, Seuil 1989, p. 240.

¹⁵ Concept qui a vu le jour aux Etats-Unis autour des années 80 et traduit un désenchantement par rapport au mythe du progrès.

atteinte écologique ; etc.), crise de l'affirmation du sujet et de la liberté (mises en avant des ambivalences internes à un sujet dont les discours et les pratiques apparaissent commandés par d'autres intérêts que ceux qu'il croit pouvoir annoncer consciemment ; dénonciation du projet civilisateur comme entreprise de domination ; etc.)¹⁶». L'élaboration théologique dépendra d'abord de la qualité de notre réception de textes non conformes aux protocoles traditionnels de la lecture dite littéraire. Nous devons abandonner nos certitudes et accepter le risque de cette confrontation avec une écriture qui peut paraître ardue mais génère un esprit de découverte. Pour le formuler autrement, notre proposition engage un double défi : il s'agit de faire droit à une œuvre de plus en plus reconnue, mais encore réputée difficile pour certains, au moins pour le grand public (problème de lisibilité), sachant, en outre que cette œuvre est ouvertement étrangère, voire foncièrement hostile au message chrétien (problème de congruité).

Une collaboration difficile avec les littéraires

Notre projet nous engage dans la voie d'une interdisciplinarité créatrice. Il repose sur une double fidélité et un double pari. La volonté de revisiter l'œuvre de C.Simon dans une perspective théologique s'enracine au croisement de deux expériences personnelles, de prime abord assez éloignées l'une de l'autre : d'une part, une fréquentation « pour le plaisir », des romans de C.Simon, ainsi qu'un travail de recherche littéraire sur *Le palace*, à partir d'une méthodologie dite « structuraliste » qui s'est révélée frustrante - quelque chose nous avait, décidément, échappé - ; d'autre part, l'engagement dans des études de théologie, génératrices d'interrogations et d'intelligibilités nouvelles, justifiant, par là même, un regain d'intérêt et donc une nouvelle motivation pour revisiter cette œuvre demeurant toujours aussi fascinante. Au-delà de ces contingences très personnelles, nous formulons un double pari : d'une part, rappeler l'intérêt, dans le cursus des formations théologiques, de l'étude d'œuvres littéraires face aux seuls concepts philosophiques, d'autre part, en prenant le risque d'étudier, d'un point de vue théologique, les œuvres vivantes de la littérature contemporaine agnostique, se mettre à l'écoute de témoins privilégiés de la culture vivante de notre temps.

¹⁶ P. Gisel, « La postmodernité : mise en place et enjeux », in P. Gisel et P. Evrard, « *La théologie en post-modernité* », Genève, Labor et Fides, 1999, p. 14. Cet ouvrage constitue une référence de base pour notre travail.

Or cette collaboration des études littéraires et théologiques n'est guère institutionnalisée¹⁷. Cela n'empêche pas, bien sûr, que des théologiens, à titre individuel, ne se soient fait une spécialité de l'étude de certains écrivains, le plus souvent porteurs du message chrétien ou réceptifs à une « transcendance » reconnue¹⁸, mais il demeure vrai que les relations des deux disciplines se réduisent, le plus souvent, à des fréquentations occasionnelles et intéressées de part et d'autre. Si l'on se réfère, par exemple, aux listes des contributions auxquelles font volontiers référence, dans leurs travaux, les théologiens, aujourd'hui, telles la sociologie, la psychologie, la linguistique, l'histoire, l'anthropologie, on doit bien constater que la littérature reste le parent pauvre et relève d'une zone de non-dit, annoncée par le traditionnel « etc.¹⁹ ». A l'université, littérature et théologie s'ignorent, le plus souvent²⁰. D'un côté, les spécialistes de la littérature peuvent solliciter le théologien pour éclairer certaines filiations d'œuvres littéraires du passé, élaborées dans une culture chrétienne dominante, de plus en plus méconnue des étudiants d'aujourd'hui - ainsi, il est peu concevable, par exemple, de lire la *Divine Comédie*, le *Paradis Perdu* ou *Les Pensées* de Pascal, sans référence à leur théologie implicite. Dans le même esprit, les œuvres en révolte contre la tradition chrétienne peuvent encore recevoir un éclairage déterminant de la théologie : c'est contre

¹⁷ Selon J. Doré, « en France en tous cas, c'est un fait, on reconnaît peu de place aux théologiens dans la culture, et les intellectuels français se réfèrent très peu à la théologie », *La grâce de vivre*, Bayard, 2005, p. 203. C'est, en tout cas, ce que déplore R. Scholtus, s'agissant de la littérature : « pourquoi la théologie non contente d'avoir été marginalisée par le savoir universitaire s'est, de surcroît, installée dans l'oubli de la littérature contemporaine ? », *Petit christianisme d'insolence*, Bayard, 2004, p. 23. Les organisateurs du projet de *La Bible* Bayard ont réussi à mettre en oeuvre, pour chacun des livres de ce volume, des « séminaires de traduction » entre exégètes et écrivains, « tous deux en position d'avoir à apprendre de l'autre ». *La Bible*, Bayard-Médiaspaul, 2001, avec une introduction de F. Boyer auquel nous avons emprunté les citations précédentes. On peut imaginer tout l'intérêt d'une telle collaboration critique entre écrivains, spécialistes de la littérature, exégètes et théologiens.

¹⁸ Pour un sommaire état des lieux, voir infra, pages 31 et suivantes.

¹⁹ « Et caetera, et cetera, etc., loc. adv. Au terme d'une énumération, quand on ne veut ou ne peut pas l'allonger », *Trésor de la langue française*, tome 8, p. 226. Cette situation de marginalité s'explique d'autant moins que la littérature occupe une place privilégiée dans la culture d'aujourd'hui : « c'est peut-être à travers la littérature que se laissent lire le plus clairement quelques uns des traits caractéristiques de notre temps ». T. Todorov, « La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine », *Poétique*, 38, avril 1979. Du moins peut-on dire qu'elle continue à y apporter une contribution décisive.

²⁰ Selon J. Audinet, cela tiendrait, en partie, au fait qu'en France la philosophie représente une référence privilégiée pour le théologien, ce qui n'est pas le cas aux Etats-Unis où celui-ci recourt plus volontiers, pour élaborer sa réflexion, aux œuvres des écrivains. Il reste vrai qu'en France, Bible et littérature font meilleur ménage, surtout depuis que certains critiques et exégètes proposent de « nouvelles lectures » de La Bible, qui traversent les champs linguistique et littéraire contemporains. Témoins de ces préoccupations croisées, P.M. Beaudé (éd.), *La Bible en littérature*, Cerf et Université de Metz, 1997, Actes d'un colloque tenu à Metz avec des théologiens, dans une perspective interdisciplinaire ; *la Bible* Bayard, déjà citée, R. Alter et F. Kermode (dir.) *Encyclopédie littéraire de la Bible*, Bayard, 2003 (1987) ; J.C. Attias et P. Gisel (éd.) *De la Bible à la littérature*, Genève, Labor et Fides, 2003 ; D. Marguerat (éd.) *La Bible en récits*, Genève, Labor et Fides, 2003 ; E. Steffek et Y. Burquin (éd.) *Raconter, interpréter, annoncer*, Mélanges offerts à D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, 2003.

un certain christianisme que s'insurgent Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche, par exemple, et cette critique peut nourrir à son tour la réflexion théologique. Mais les œuvres contemporaines les plus contestataires intéressent prioritairement les spécialistes littéraires, et le théologien ne s'aventure qu'occasionnellement, en pratiquant des choix, quand il y voit une opportunité pour sa réflexion²¹. Compte tenu de ces observations restrictives, nous engageons une réflexion sur les étroites limites de notre marge de manœuvre.

Un étroit passage entre deux évitements.

Déjà, au niveau, du moins, des déclarations d'intention, deux attitudes se présentent, l'une maximaliste affirme la dimension théologique de toute œuvre littéraire, l'autre, tout en manifestant une ouverture aux œuvres littéraires contemporaines, exclut de l'étude certaines d'entre elles. D'un côté, J. Duchesne, dans la préface de l'ouvrage qu'il a dirigé, insiste sur « la portée théologique » de toute œuvre littéraire, y compris celles qui procèdent d'écrivains agnostiques : « Que l'écrivain confesse ou non la foi en l'Eglise ne change pas grand-chose : il lui est tout simplement impossible d'empêcher que son œuvre ait une portée théologique, un enjeu spirituel²² ». Que le signataire de cette préface ne soit pas théologien mais « professeur de Lettres » (4^o de couverture) nous importe peu, dans la mesure où il pose une question au théologien qu'il engage ainsi à sa suite. D'un autre point de vue, J.P. Jossua, « grand lecteur », « théologien de l'expérience littéraire²³ », distingue, quant à lui, quatre options dans ce champ : « la littérature confessionnelle », « la littérature confessante », « une littérature évitant tout 'thème' biblique ou églisier et exprimant une expérience religieuse ouverte ». Mais c'est pour la quatrième option qu'il avoue sa prédilection : « mes études ont porté sur des écrivains non religieux, au sens précis du terme, parce qu'il m'a semblé que c'est auprès d'eux, paradoxalement, que l'on peut saisir la chance la plus grande d'un langage neuf pour la foi²⁴ ». Retenons cet énoncé susceptible de conforter notre hypothèse de lecture.

²¹ Il ne faudrait pas oublier un courant bien vivant aujourd'hui qui associe « littérature et spiritualité » avec un souci plutôt pastoral, et s'intéresse à des œuvres d'inspiration chrétienne ou à des œuvres agnostiques ouvertes à une transcendance poétique reconnue. Notre travail ne partage pas, bien entendu, les mêmes objectifs. Pour plus de précisions dans ce domaine, on pourra lire de S. Robert « vocation actuelle de la théologie spirituelle », RSR, 1-3. 2009.

²² J. Duchesne (dir), *Histoire chrétienne de la littérature*, de l'antiquité à nos jours, Flammarion, 1996. « Théologique » et « spirituel » sont ici, manifestement confondus. De même, définir la foi du chrétien comme une foi en l'Eglise occulte l'essentiel de la relation avec un Dieu personnel.

²³ Expression de J. M. Beaudé, « Jean-Pierre Jossua, théologien de l'expérience littéraire : un guetteur de signes » in *Autour de J.P. Jossua, Création littéraire et recherche de l'absolu*, Edit. facultés jésuites de Paris, 2004.

²⁴ J.P. Jossua, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Beauchesne, 2000, III, 2, pp. 45-47.

Or, ces deux ouvertures déclarées s'avèrent plutôt décevantes quant à un quelconque prolongement, dans le cadre de notre projet. Dans le premier cas, si nous nous reportons aux références à C.Simon, dans l'ouvrage dirigé par J.Duchesne, nous avons affaire à un déni pur et simple de la dimension « théologique » de la lecture, pourtant affirmée péremptoirement et imprudemment dans la préface. Relativement à notre romancier, nous relevons trois occurrences. La première concerne *La Bataille de Pharsale*, sans doute pour faciliter un enchaînement, plutôt douteux, sur une citation de J. Ricardou²⁵, non identifiée comme telle : « peut-être est-ce d'abord la 'bataille de la phrase', pour reprendre une anagramme qui n'est pas seulement publicitaire. Car le 'nouveau roman' refuse aussi en principe, tout contexte de l'Histoire²⁶ ». Nous sommes non seulement privés de l'orientation théologique attendue, mais l'indigence du propos serait plutôt de nature à détourner un lecteur de bonne volonté de la découverte d'un tel roman. La dernière phrase, amphigourique, est constamment démentie chez Simon qui pratique, au contraire, une référence appuyée à l'Histoire²⁷. Ce dernier terme sert d'ailleurs de titre ambigu à l'un de ses romans²⁸. Par ailleurs, l'étiquette passe-partout de « nouveau roman » ne permet guère ici la prise en compte de l'originalité de l'écrivain. C'est encore par cet étiquetage que s'opère la deuxième allusion à C.Simon : une nomenclature disparate de quatre romans assortis de quelques considérations factuelles, faisant bon marché des attentes du lecteur²⁹.

Quant à J.P. Jossua qui, lui, s'est effectivement confronté en théologien expert à divers visages de l'agnosticisme contemporain en littérature, il se prononce de façon inattendue, pour un choix réservé des « auteurs » : « ni le caractère non croyant de l'auteur ni l'absence d'une thématique spécifique ne sont dirimants. Il faut, néanmoins en arriver à dessiner une frontière³⁰ ». Cette frontière semble dépendre ici entièrement de l'appréciation du théologien qui se donne comme critère de discernement la notion de « transcendance » : « parmi les écrivains non religieux, on sera amené à écarter ceux dont l'œuvre ne témoigne d'aucune visée de transcendance, fût-elle complètement négative :

²⁵ Référence au célèbre article de J. Ricardou qui porte ce titre. Repris dans J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, Coll. « Tel Quel », 1971, p.118. Il n'est d'ailleurs pas certain que placer d'emblée le lecteur sous l'emblème du positivisme structuraliste de ce critique relève de la perspective « théologique » annoncée.

²⁶Ibid. p. 987, sous la signature de J.M. Peny.

²⁷ Voir, notamment, infra, notre troisième partie.

²⁸ C.Simon, *Histoire*, Minuit, 1967.

²⁹ Ibid. p. 989. La troisième mention de C.Simon, dans cet ouvrage, est une citation du discours de l'écrivain pour la remise de son prix Nobel, en 1985. C.Simon, *DS*. On ne voit guère, ici encore, la pertinence de cette citation dans la perspective annoncée.

³⁰J.P. Jossua, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op.cit. 4, III, p. 46.

on prendra en compte Leopardi, Celan, Blanchot et, jusqu'à un certain point, le surréalisme (dût-on être critique à son égard), mais non le néo-naturalisme d'un Ponge ou l'existentialisme athée d'un Sartre, ou le « nouveau roman » (sans que cette option témoigne d'un jugement défavorable ou d'un manque d'intérêt)³¹». Le caractère quelque peu désuet du jugement porté sur Sartre a déjà de quoi surprendre aujourd'hui. En fait, on a pu saisir, au passage, la subtile argumentation du théologien partagé entre sa large expérience de lecteur avisé, bon connaisseur des littératures contemporaines, et la nécessité où il s'enferme de renoncer à l'étude de certaines œuvres, comme à son corps défendant, si l'on tient compte du jeu subtil des parenthèses !

Nous voilà donc confrontés, d'une part, à une attitude inflationniste (tout texte relève de la théologie), incapable de tenir son pari, et, d'autre part, à la décision non moins contraignante du refus sélectif de certains textes, jugés incompatibles avec une approche théologique, en dépit d'une option préférentielle et résolue pour les œuvres « agnostiques » contemporaines ! Pour le théologien cité, le dilemme semble être le suivant : se résigner, par exemple, à une lecture en privé du prix Nobel de littérature 1985 mais renoncer à (donc s'interdire de) pratiquer une étude théologique du même écrivain.

Notre question primordiale se situe donc en ce point précis : est-il encore possible ou non de se frayer un passage entre les deux options précédentes, pour entreprendre une lecture théologique des romans de C.Simon ? Si l'on ne peut guère faire crédit à la première affirmation, peut-on lever l'objection de principe de J.P. Jossua relativement à certaines œuvres ? La question n'est pas futile car assez fréquemment d'éminents théologiens émettent des points de vue aussi réservés sur des œuvres qui appartiennent pourtant au patrimoine littéraire contemporain. Le plus souvent on navigue à vue sur le sujet, car les conditions d'un véritable dialogue ne sont pas clairement définies. W.G. Jeanrond, par exemple³², s'interroge, non sans quelque hésitation, sur l'opportunité de l'« interprétation théologique » d'un texte de Beckett, pourtant abondamment étudié et devenu une sorte de vulgate en la matière pour les théologiens³³ : « est-il légitime de

³¹ J.P. Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Beauchesne, tome 4, chapitre III, p. 46.

³² Simple illustration d'un débat déjà ancien que cette réticence à aborder des œuvres déjà unanimement reconnues, sans doute imputable au peu d'intérêt que les théologiens apportent en général au domaine littéraire.

³³ Qu'il s'agisse ici d'une pièce de théâtre ne change rien à l'affaire. Les romans du même écrivain seraient encore plus impénétrables au raisonnement qui suit.

faire une interprétation théologique d'un texte tel que *En attendant Godot* ? Bien sûr cette pièce contient nombre de passages théologiques, mais ils ne fonctionnent dans le texte que comme des perspectives annexes, relevant de l'esthétique générale de la fiction. Qu'une lecture de cette pièce soit possible, nul ne le niera. Il convient, néanmoins, de se demander si une telle lecture isolée est tout à fait adéquate³⁴ ». De quoi parle-t-on ?

Cet examen préalable en « légitimation » repose sur une conception du texte que précisément Beckett a choisi de transgresser : comment définir, en effet, des « perspectives annexes », quand le texte refuse toute hiérarchie ? Se verrait-on voué à n'analyser que des « passages théologiques », ainsi qualifiés par le théologien et à partir de quels critères ? Que signifie, par ailleurs, « l'esthétique générale de la fiction » chez un écrivain qui met ouvertement en procès ces deux notions ? Enfin, la question de la « lecture isolée » relève-t-elle du même constat ? Plus singulier encore, le même théologien lève ses réserves lorsqu'il interprète l'œuvre au niveau des généralités, cette fois : « en principe, toute production textuelle pourrait être interprétée d'un point de vue théologique car tout texte peut nous éclairer sur notre compréhension de la volonté de Dieu et de sa présence au monde. Mais une interprétation trop hâtive d'un texte à partir d'une perspective uniquement théologique pose la question de la lecture idéologique. Tout texte écrit n'appartient pas à un type de communication spécifiquement théologique, il faut, en conséquence, l'étudier en tant que tel, selon son appartenance à un genre et selon son potentiel de sens³⁵ ». Ce type de généralité nous laisse dans une totale indécision³⁶ méthodologique. Notons, toutefois, au passage, le recours à un concept forgé par la nouvelle critique des années 60, la « production textuelle ». La première phrase de la citation précédente reviendrait donc à avaliser, théoriquement, le propos inaugural de J. Duchesne : rien ne s'opposerait, en soi, et en général, à une lecture théologique des textes. Suivent deux mises en garde que nous pouvons, en revanche, utilement prendre en compte, celle du risque d'un a priori théologique induisant une lecture pré-conditionnée, celle, corrélée à la précédente, de la nécessité d'une réception du texte pour lui-même. Ces deux remarques de bon sens permettent, du moins, de sortir de l'impasse de l'exclusion des œuvres, pour en relever théologiquement le défi. Restera à définir à quelles conditions. Voyons d'abord le contexte de ce travail.

³⁴ W.G. Jeanrond, *Introduction à l'herméneutique théologique*, Cerf, CF (185), (1991), 1995.

³⁵ *Ibid.*, p. 16

³⁶ Notons, toutefois, l'usage d'un concept forgé par la nouvelle critique des années 60, la « production textuelle » ! Mais qu'en fait-on ?

« Un temps de recherche ».

Sur le plan théologique, nous nous inscrivons dans la mouvance de Vatican II et plus particulièrement de la Constitution pastorale *Gaudium et Spes, L'Eglise dans le monde de ce temps*, texte prophétique et toujours actuel, relativement au sujet qui nous intéresse : « la littérature et les arts ont une grande importance pour la vie de l'Eglise. Ils s'efforcent en effet d'exprimer la nature propre de l'homme, ses problèmes, ses tentatives pour se connaître et se perfectionner lui-même ainsi que le monde. Ils s'appliquent à découvrir sa place dans l'histoire et dans l'univers, à mettre en lumière les misères et les joies, les besoins et les énergies des hommes et à esquisser une destinée humaine plus heureuse³⁷ ». nous poursuivons la citation : « l'Eglise, surtout de nos jours où les choses vont si vite et où les façons de penser sont extrêmement variées, a particulièrement besoin de l'apport de ceux qui vivent dans le monde, qui en connaissent les diverses institutions, les différentes disciplines, et en épousent les formes mentales, qu'il s'agisse des croyants ou des incroyants. Il revient à tout le peuple de Dieu, notamment aux pasteurs et aux théologiens, avec l'aide de l'Esprit-Saint, de scruter, de discerner et d'interpréter les multiples langages de notre temps et de les juger à la lumière de la parole divine pour que la vérité révélée puisse être sans cesse mieux perçue, mieux comprise et présentée sous une forme plus adaptée³⁸ ».

Pour prendre la mesure de l'évènement conciliaire, il peut être encore utile de relire quelques lignes d'un diagnostic que chacun peut encore faire sien, formulé par un acteur et témoin privilégié, Y.M. Congar, dans *Situation et tâches présentes de la théologie*³⁹, et plus précisément l'article qui porte ce titre. Ce théologien fait une description sans complaisance de la crise que traverse l'Eglise après le Concile : « nous nous trouvons actuellement devant une situation difficile. Tout semble mis en question ou en voie de l'être⁴⁰ ». En effet, « certaines représentations, naguère encore plus ou moins liées à la foi, sont critiquement examinées et, petit à petit, doivent être abandonnées⁴¹ ». Ce constat suscite pourtant une interrogation confiante : « on peut se demander parfois : 'où va-t-on ? Où en serons-nous dans vingt ans ?' Mais une bonne connaissance de l'histoire nous

³⁷ *Concile oecuménique Vatican II, Constitutions, Décrets, Déclarations*, édit. du Centurion, 1967, *Gaudium et Spes*, 62, § 3, p. 297.

³⁸ Ibid. Ch. IV, 44, § 2, pp. 268-9. Sur la genèse de l'expression des « signes du temps », on pourra consulter M.D.Chenu, *Vatican II, l'Eglise dans le monde de ce temps*, tome II, Commentaires, « Les signes du temps », réflexions théologiques, Bayard, 2002, pp. 205-225

³⁹ Y.M. Congar, *Situation et tâches présentes de la théologie*, Cerf, 1967.

⁴⁰ Ibid., p. 58

⁴¹ Ibid., p. 60

apprend que l'Église a connu déjà des moments critiques analogues⁴² ». Puis le théologien propose une méthodologie nouvelle, à la fois inductive et déductive : « il nous faut partir des problèmes, sinon des idées d'aujourd'hui, comme d'un 'donné' nouveau à éclairer, certes par le donné évangélique de toujours, mais sans bénéficier d'élaborations acquises déjà et possédées dans le calme d'une tradition assurée⁴³ ». La nécessité s'impose, désormais, pour le théologien, de s'ouvrir à un nouveau public : « la théologie d'aujourd'hui et de demain devra se faire théologie du dialogue avec les hommes qui pensent ne pas pouvoir croire⁴⁴ ». Au reste, conscient des échéances à venir, le théologien rappelle : « nous avons tout juste commencé le travail⁴⁵ ». Si nous pouvons entrer en résonance avec ces propos, force est bien, pourtant, de reconnaître les évolutions qui ont marqué ces trois dernières décennies. Dans la postface d'un ouvrage collectif sur *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II*, J. Doré⁴⁶ propose une périodisation en trois étapes⁴⁷ : à un temps de « confirmation » aurait succédé « l'étape de la contestation », pour les deux décennies 1970-80 environ. Depuis 1990, nous nous situerions dans « un temps de recherche », « recherche de nouvelles voies pour 'proposer la foi dans la société actuelle' ». « Tout, ou presque, ayant été maintenant au moins une fois critiqué, soupçonné, 'déconstruit', on découvre (et on admet) qu'il faut bien se remettre à la tâche de 'positiver', comme le dit le langage le plus courant. Ce n'est peut-être pas, après tout, de si mauvais augure pour l'avenir⁴⁸ ». Un tel contexte peut, sans aucun doute, nous permettre d'aborder, avec un certain recul critique, les problèmes littéraires et théologiques qui se posent à nous, aujourd'hui, mais nous ne pouvons pas faire comme si « l'ère du soupçon⁴⁹ » était close, pas davantage comme si nous n'étions pas confrontés au paradigme de la complexité qui appelle de nouvelles élaborations. Le point de vue exprimé par J. Doré est celui du pasteur. Rappelons, au passage que la « déconstruction » n'est pas une destruction mais une interrogation fondamentale sur les préjugés que nous véhiculons encore, au sein de la

⁴² Ibid. p. 59

⁴³ Ibid. p. 72

⁴⁴ Ibid. p. 76

⁴⁵ Ibid. p. 71

⁴⁶ J. Doré, dir. *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II* (1965-1999), Beauchesne, 2000, pp. 435-8

⁴⁷ Reprenant la périodisation que K. Neufeld a appliquée dans sa contribution à l'« aire germanophone ». Ibid., pp. 54-66

⁴⁸ J. Doré, *ouvr.cit.*, p. 438.

⁴⁹ N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, « essais sur le roman », Coll. « Idées », Gallimard, 1956. Expression reprise par P. Ricoeur pour désigner « l'école du soupçon » (Marx, Nietzsche et Freud), *De l'interprétation*, Essai sur Freud, Coll. « Essais », Seuil, 1965, pp. 38, 42

logique occidentale et un accueil au devenir du sens. Cette recherche repose sur un double questionnement.

Hypothèses de travail :

Nous avançons que toute œuvre d'art, toute œuvre littéraire intéresse, sans exclusion, la réflexion théologique, et à ce titre les romans de C. Simon peuvent être traités comme un « lieu » théologique. Deux séries de questions guideront ce travail : d'une part, quels champs de recherche l'œuvre concernée ouvre-t-elle à la théologie ? D'autre part, en quoi la lecture théologique proposée contribue-t-elle à enrichir la compréhension de l'œuvre ? Pour ce faire, nous précisons nos positions de départ.

Positions de départ :

Premièrement, la réflexion théologique s'élabore à partir de l'acte de lecture, ce qui suppose, de la part du théologien, un niveau d'expertise littéraire qui engage sa crédibilité vis-à-vis de tout lecteur de C. Simon et lui permet, en même temps, d'exercer sa capacité d'accueil aux œuvres en rupture avec un certain « ordre » littéraire établi.

Deuxièmement, toute lecture, y compris la lecture théologique, révèle l'implication du lecteur, Il importe donc, pour nous, de préciser d'où nous parlons : laïc, nous situons ce travail dans le prolongement d'une formation théologique. C'est, en même temps, à une interrogation vivante de notre foi que nous procédons, dans cette démarche tâtonnante, significative des difficultés vécues d'un quotidien souvent contradictoire et toujours incertain.

Troisièmement, si la lecture théologique doit participer au recul des frontières de la lisibilité, elle reste toujours en deçà d'une œuvre « inépuisable », mais elle en révèle un au-delà qui échappe à l'écrivain lui-même et surdétermine la valeur du texte. Une partie de cette lecture pourra être commune au croyant et à l'incroyant.

Quatrièmement, la construction d'une « théopoétique » du roman⁵⁰ suppose une liberté de recherche dans l'examen de l'œuvre, sans préjugés ni restrictions, comme dans l'élaboration d'une théologie à la fois accueillante et critique. Nous n'ignorons pas l'inconfort évident de l'entreprise.

Cinquièmement, la recherche dans laquelle nous nous engageons va soulever des questions ardues. Nous acceptons cette confrontation risquée, pour interroger à travers

⁵⁰ Infra, p.37.

l'exemple d'une œuvre exigeante, quelques-uns des problèmes majeurs que la culture créatrice d'aujourd'hui pose à un lecteur chrétien.

Pour ne pas anticiper sur un développement qui doit rester provisoirement ouvert, nous bornons à esquisser des pistes de travail.

Esquisse d'une démarche

Nos grandes orientations passent par un parcours différencié : d'abord une présentation sommaire de l'expérience artistique vécue par C. Simon pendant un demi siècle, puis l'examen des caractéristiques de l'écriture susceptibles de définir des orientations éthiques, enfin une confrontation avec la révélation chrétienne sur « les grands problèmes » soulevés.

Dans la première partie, **parcours exploratoires**, nous nous positionnons d'abord par rapport à un échantillon de lectures littéraires pratiquées par des théologiens. Cet examen nous permet de nous prononcer sur des options réductrices, des engagements à prolonger, et même à dépasser. Nous présentons ensuite le contexte intellectuel et l'arrière fond culturel relatifs à l'expérience artistique de l'écrivain. Nous découvrons progressivement les ressources du roman simonien dans sa mise en jeu du langage, sa portée satirique, son face à face avec l'indescriptible. Nous en profitons, à chaque fois, pour faciliter le contact avec des fragments nombreux, variés et significatifs de la prose simonienne. Nous prenons conscience de la complexité croissante du texte.

La deuxième partie – **vers une ouverture éthique et théologique** - s'attache à définir peu à peu la portée d'une écriture « métisse », associée à un imaginaire grotesque. L'œuvre nous interpelle tant par ce qu'elle dénonce que par ce qu'elle annonce. Nous restons dans la perspective d'une réception théologique hors révélation. jeu, satire, polyphonie

La troisième partie qui oscille **du grotesque de la condition humaine à l'insensé de Dieu**, s'intéresse aux articulations et aux limites du grotesque dans le « théo-drame » du Crucifié-Ressuscité face aux interrogations sans réponse des victimes de l'histoire et à l'angoissante question de la « déréliction » de l'homme.

Première partie : parcours exploratoires

*Naître trop tard c'est un état d'esprit, J. Ricardou*⁵¹

Nous dressons un rapide état des lieux du côté des théologiens qui s'intéressent aux œuvres littéraires, pour examiner les relations qu'ils entretiennent avec ces dernières, puis nous nous efforçons de rendre compte des bouleversements qui ont affecté le champ théologique en France, dès les années 60, compte tenu des enseignements du Concile Vatican II et des mutations culturelles en cours.

Chapitre 1 : quelle théologie pour quelle littérature ?

*La majestueuse ordonnance de vérités tenues longtemps pour éternelles, M. de Certeau*⁵²

Il s'agira de préciser quelles visées, quels corpus et quelles méthodes ont déterminé les lectures conduites par des théologiens au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle. C'est dans cet esprit que nous nous proposons de cerner, sur un ensemble de travaux limités mais variés, quelques attitudes typiques dans la réception des œuvres. Cet examen devrait nous permettre de nous prononcer sur certaines options, réductrices pour notre projet, sur des interrogations à reprendre, sur des déplacements à souligner et à expliciter, sur des engagements à poursuivre. Mais, auparavant, il convient de s'interroger sur l'objet même de la réflexion théologique. On peut la définir avec J. Garcia⁵³ comme « une tentative pour dire Dieu dans le langage humain à partir d'une expérience de foi. Elle a pour base la Révélation ». Ceci suppose une prééminence – seul Dieu peut faire connaître Dieu – et une double médiation vers *les Ecritures* (avec les exégètes) et vers le monde contemporain (le message doit être lisible dans notre culture contemporaine).

⁵¹ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, p. 144

⁵² M. de Certeau, *L'Etranger ou l'union dans la différence*, Seuil, « Point-Essais, 537, 2005 (1969), p. 156.

⁵³ J. Garcia, « théologie et expression poétique », *Revue des Sciences religieuses* (68), 1994.

Une théologie en crise

nous sortons d'une époque où l'on avait les réponses à tout, pour entrer dans une autre qui n'a que des questions, G. Luzsensky⁵⁴

On peut distinguer trois aspects dans le devenir de la théologie, à partir des années 60 : la contestation portée au nom du tournant linguistique, un renouvellement de la discipline, porté par quelques théologiens conscients des urgences, enfin, une situation d'exil.

1.1 - « La » théologie contestée

dans un « passé récent », « la théologie s'est complue dans la spéculation extra-terrestre, dans la fuite des combats humains et dans la justification de l'institution cléricale, B. Chenu et M. Neusch⁵⁵

« La » théologie traditionnelle offre une cible privilégiée à la contestation, au nom des mêmes principes appliqués au roman, sur le plan littéraire. La critique des notions fondamentales de sujet, de vérité, d'Absolu met à mal ses schèmes culturels et ses pratiques traditionnelles. Elle est contestée en tant que gardienne d'un savoir sur Dieu, d'une vérité déposée « de toute éternité », d'une pensée a priori, qui s'exprime à travers un discours spéculatif et abstrait, autoritaire et descendant. Au nom des Sciences Humaines, M. Foucault reproche à l'« Exégèse » traditionnelle d'être à l'origine d'une conception de la littérature conçue comme parole immuable et sacrée, message tombé d'en haut par le mystère de l'inspiration, simple courroie de transmission d'un certain au-delà, « l'exégèse qui écoute, à travers les interdits, les symboles, les images sensibles, à travers tout l'appareil de la Révélation, le verbe de Dieu, toujours secret, toujours au-delà de lui-même. Nous commentons depuis des années le langage de notre culture de ce point précisément où nous avons attendu en vain, pendant des siècles, la décision de la Parole⁵⁶ ». J. Kristeva dénonce le « monologisme d'un principe théologique⁵⁷ » tandis que P. Sollers récuse, à son tour, l'histoire linéaire qui a toujours asservi le texte à une représentation, un sujet, un sens, une vérité ; qui réprime sous les catégories théologiques de sens, de sujet et de vérité l'énorme travail à l'œuvre dans les textes-limites⁵⁸ ». La

⁵⁴ G. Luzsenszky, *Quand on a fait tant de chemin...* Propos d'un moine de plein vent, l'Harmattan, 2001, p. 230.

⁵⁵ B. Chenu, M. Neusch, *Au pays de la théologie*, « à la découverte des hommes et des courants », Le Centurion, 1986, p. 9

⁵⁶ M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Quadrige/PUF, 1963, préface, p. XIII.

⁵⁷ J. Kristeva, *Sémeiotikè*, Le Seuil, 1969, p. 16

⁵⁸ P. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Coll. « Points », n° 24, 1968, p. 6.

théologie est accusée par R. Barthes d'avoir partie liée avec une conception conventionnelle de l'œuvre littéraire et de cautionner l'illusion d'un sens déposé, d'une vérité stable et close qui se tiendrait « derrière le texte » ou dans le texte lui-même. « La civilisation kérygmatisée du sens et de la vérité⁵⁹ » permettrait d'entretenir un discours de « maîtrise » : « *la maîtrise du sens*, véritable sémiurgie est un attribut divin, dès lors que ce sens est défini comme l'écoulement, l'émanation, l'effluve spirituel qui déborde du signifié vers le signifiant. L'auteur est un dieu (son lieu d'origine est le signifié) ; quant au critique, il est le prêtre, attentif à déchiffrer l'Écriture du dieu⁶⁰ ». Brochant le tout, Barthes établit le même constat d'un déclin de la théologie (qui illustrerait « la fragilité des sciences humaines ») : « théologie, discours aujourd'hui exigü et cependant autrefois science souveraine au point qu'on la plaçait en dehors et au-dessus du Septennium⁶¹ ». C'est à Mallarmé qu'il fait remonter la rupture, pour le domaine français : « nulle 'histoire de la littérature' (s'il doit s'en écrire encore) ne saurait être juste, qui se contenterait comme par le passé d'enchaîner des écoles sans marquer la coupure qui met alors à nu un nouveau prophétisme : celui de l'écriture⁶² ».

Sur cette période pré-conciliaire, on peut lire le témoignage de théologiens alors en formation, parfaitement conscients du déphasage de leur culture vivante avec les contenus d'enseignement. Déjà, l'expérience d'un camp de prisonniers de guerre, en Poméranie avait conduit A. Brien⁶³ à faire le constat de l'inadaptation foncière de sa formation théologique dans l'annonce de la Bonne Nouvelle : « il me sembla alors que c'était un homme abstrait, intemporel que visaient les notions de base de la théologie spéculative (Foi, Rédemption, Salut, Grâce, Église) ou morale. Or, cet homme abstrait n'existait pas ! ». S. Breton citait pour sa part « les manuels d'ontologie qui », disait-il, « ont désolé parfois notre jeunesse ». Sur la situation de « crise intellectuelle » vécue par un théologien, au cours des années 60, nous renvoyons au témoignage de L.M. Chauvet⁶⁴ : « dès ces premières années soixante, les étudiants que nous étions éprouvaient le discours théologique communément tenu comme trop anhistorique et trop formel (au sens de la 'logique formelle') pour donner vraiment à penser et à vivre, et donc pour entraîner une véritable adhésion. Manifestement, l'époque appelait autre

⁵⁹ R. Barthes, *S/Z*, op.cit., p. 83

⁶⁰ Ibid. p. 180

⁶¹ R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Coll. Points, n° 205, 1978, p. 28. Leçon prononcée le 7.1.

⁶² Ibid. p. 23

⁶³ A. Brien, *Le Dieu de l'homme*, le sacré, le désir, la foi, DDB, 1984.

⁶⁴ Pour le témoignage de J.P. Jossua on se reportera, infra, p.35-36. S. Breton évoque, de son côté, « mes manuels d'ontologie qui, dit-il, ont désolé parfois notre jeunesse ».

chose. Cette aspiration rejoignait quelque chose de la culture du temps qui, symbolisé par le printemps 68, était appelé à se développer considérablement dans les années 70⁶⁵ ». P. Gibert se rappelle à son tour l'enseignement de la théologie au cours de la même période : « la crise de celui-là présentait celle-ci comme une sorte de corpus à recevoir, pour lequel la discussion et le questionnement étaient exclusivement internes. Nous n'étions évidemment pas dupes des risques de tautologismes, mais surtout nous éprouvions que la théologie ainsi conçue ne faisait pas le poids face aux défis de la raison et de la rationalité modernes, ni *a fortiori* face aux défis de la violence du siècle dont celui de la guerre d'Algérie était alors le plus récent ». Il évoque en outre les rapports conflictuels entre la théologie et l'université française de l'époque : pour beaucoup d'entre nous qui avons conduit des études dans l'université française, il y avait eu en même temps l'expérience du vieux rejet ou de la vieille ignorance dans cette université - à l'exception des territoires sous concordat !- de toutes les formes de théologie avec, à la clé, des idées simplistes jusqu'à la caricature fondant des expressions péjoratives sans appel. Dire d'une philosophie, d'un argument philosophique, ou d'un texte littéraire : « c'est de la théologie ! » équivalait à une condamnation et une exclusion définitives et ce, avant tout examen ou considération⁶⁶. C. Bruaire reprend, sous la forme d'un réquisitoire impitoyable le même constat sur « l'immobilisme théologique de l'autruche cléricale » : « jusqu'aux années 60-65, l'apprentissage théologique chez les jeunes clercs se bornait trop souvent à la fastidieuse répétition de manuels scolastiques qui momifiaient une théologie dogmatique « néothomiste⁶⁷ ». Dans un autre ordre d'idées, mais toujours sur la formation des futurs prêtres, *La Croix* du 30 avril 2010 a publié le court entretien d'Armand, 80 ans, prêtre diocésain » qui en dit long sur les suspicions qui affectaient la sexualité dans certains séminaires du temps de sa jeunesse : « entré au séminaire, on nous a demandé d'arracher les pages du livre de Tanquerey⁶⁸ sur la morale sexuelle et de les remettre à notre directeur. On n'a eu un cours sur ces questions qu'en cinquième année, à la veille du sacerdoce. Cela faisait l'objet de rigolades. Au séminaire, la femme, c'était la présence permanente du péché : elle était donc interdite de présence, sauf pour les religieuses à la cuisine ». C'est un changement radical que relate J. Doré lorsque, nommé aux « Carmes » à Paris, il doit affronter une nouvelle génération de

⁶⁵ L.M. Chauvet, « Quand la théologie rencontre les sciences humaines », in *La responsabilité des théologiens*, Mélanges offerts à J. Doré, Desclée, 2002, p. 401.

⁶⁶ P. Gibert, « la fonction critique de la théologie », in *La théologie en questions*, p. -ç.

⁶⁷ C. Bruaire, « De l'invention comme fidélité », *Communio*, VI, 5 (sept.-oct. 81)

⁶⁸ NDLR : « ouvrage de morale en usage dans les séminaires, du P. Tanquerez, sulpicien ».

séminaristes politisés : « je trouve une maison complètement sens dessus dessous, à cause de 68 et des suites de 68 ». Certains séminaristes « étaient de tendance Action française, pendant que d'autres étaient inscrits au Parti communiste. Je me disais : mais qu'est-ce qui les a pris⁶⁹ ? ». Autre témoignage, ce diagnostic désabusé sur l'univers mental d'un jeune séminariste de 25 ans, R. Scholtus : « j'appartiens à la génération qui eut 25 ans en 1975 [...] Nous venions encore de l'ancien monde, nous avons connu le catholicisme de tradition qui sentait bon l'encaustique, le buis et les pivoines de la Fête-Dieu⁷⁰ ». Tout ce travail d'auto-critique qui semble ignoré de R. Barthes devait aboutir, à partir des années 60, au vaste mouvement conciliaire de Vatican II. La perspective ouverte par Y.M.J. Congar dans notre introduction⁷¹ situe bien l'ampleur du renouvellement attendu qui appelle l'ouverture de nouveaux chantiers.

1.2 - « un nouvel âge de la théologie »

Les modes se succèdent et la théologie, comme tout autre courant d'idées, n'échappe pas à la société du spectacle. C'est pourquoi il est nécessaire de se donner des critères pour apprécier les véritables nouveautés, qui ne soient pas simplement des idées anciennes mises au goût du jour, A. Delzant⁷²

Donc, autour des années 60, des théologiens travaillent dans une double direction : d'une part la critique d'une théologie autoritaire et intemporelle au profit de l'expérience chrétienne vécue dans une relation personnelle avec Dieu, d'autre part, l'élaboration d'une réflexion théologique en dialogue avec la culture contemporaine qu'ils s'efforcent d'accueillir et de comprendre. Ce « tournant » déterminant s'accompagne d'un renouveau des études bibliques et patristiques tandis qu'une nouvelle impulsion est donnée à la liturgie. On peut bientôt mesurer l'importance du renouvellement en cours : dans un ouvrage paru en 1972, au titre significatif, *Un nouvel âge de la théologie*⁷³, C.Geffré évoque « la fermentation » contemporaine « de la théologie⁷⁴ ». Il propose de « sortir du ghetto d'une théologie cléricale⁷⁵ ». Il y a, constate-t-il, une « pathologie de la vérité dogmatique » : « il est certain qu'il y a une violence du discours de vérité qui par nature est un discours de totalisation, qui se rend

⁶⁹ J. Doré, *La grâce de survivre*, entretiens avec M. Kubler et C. Ehlinger, Bayard, 2005, p. 151.

⁷⁰ R. Scholtus, op. cit. p.10

⁷¹ Voir supra, p.16

⁷² A. Delzant, Avant-propos à *Quoi de neuf en théologie ?*, Les Cahiers d'Alethe, 1991.

⁷³ C.Geffré, *Un nouvel âge de la théologie*, Cerf, CF (68), 1972.

⁷⁴ Ibid. p. 11

⁷⁵ Ibid. p. 14

maître du passé et de l'avenir et qui tend à devenir un discours totalitaire⁷⁶ ». Il faut revenir à une théologie de l'Incarnation : « sous prétexte que les vérités de la foi sont absolues, ce fut l'erreur d'une certaine théologie dogmatique d'oublier que la possession de ces vérités par l'esprit humain est toujours historique et donc relative⁷⁷ ». C.Geffré définit un nouveau type de théologiens « capables de faire l'analyse critique de leur malaise et qui sont capables de faire l'épistémologie de leur déplacement. Ils sont capables, aussi, de risquer des voies nouvelles, de risquer une méthodologie nouvelle⁷⁸ ». Le mot est prononcé : le théologien est invité à entrer dans un nouveau champ épistémologique défini par les nouvelles voies ouvertes au sein des sciences humaines contemporaines. Pour J. Doré⁷⁹, la théologie est « la mise en œuvre d'une réflexion humaine » sur la foi. Un double questionnement permet d'interroger l'objet et les destinataires de la théologie : « à quoi veut-on introduire » ? « qui veut-on introduire » ? L'objet visé ne renvoie pas à des réalités intemporelles et universelles mais bien à l'expérience vécue. Il s'agit de rendre compte de la foi au sein de la culture d'aujourd'hui⁸⁰ ». L'originalité de la démarche tient dans « les partenaires que l'on se reconnaît » : « on pourrait, certes, tenir cette question pour d'emblée résolue, et ne se donner en conséquence, que des partenaires déjà croyants. On se faciliterait assurément la tâche ; mais ne faillirait-on pas aussi, dans une large mesure du moins, à sa responsabilité ? Cela suppose la prise en compte des non-croyants dans le projet lui-même ». Cette ligne d'accueil et d'ouverture suppose un dialogue véritable qui laisse l'initiative à l'interlocuteur agnostique. Sur ce plan, l'art contemporain offre un vaste domaine sensible d'exploration pour le théologien. Il est significatif qu'au cours du Concile Vatican II, le pape Paul VI, lors d'une audience historique, réunissant des artistes en un lieu éminemment symbolique, la chapelle Sixtine, en mai 1964, ait prôné une « nouvelle alliance entre l'Eglise et les arts ». Jean Paul II rappelle, de son côté, dans sa *Lettre aux artistes* de 1999, que « le Concile Vatican II a jeté les bases de relations renouvelées entre l'Eglise et la culture » : « dans la constitution pastorale *Gaudium et Spes*, les Pères conciliaires ont souligné 'la grande importance' de la littérature et des arts dans la vie de l'homme ». Il ajoute : « l'art, quand il est authentique a une profonde

⁷⁶C.Geffré, *Croire et interpréter*, Cerf, 2001, pp. 80, 81.

⁷⁷ Ibid. , p. 86.

⁷⁸ C.Geffré, Conclusion, p. 173 in « le déplacement de la théologie », *Le point théologique* n°21, 1977, Actes du Colloque « le déplacement des lieux de la théologie », février 1976.

⁷⁹ J. Doré, dir. , *Introduction à l'étude de la théologie*, Manuel de théologie, Desclée, Tome 1, 1991, p. 634 , 635 (passim).

⁸⁰ Ibid. tome 2, p. 12

affinité avec le monde de la foi, à tel point que même lorsque la culture s'éloigne considérablement de l'Eglise, il continue à constituer une sorte de pont jeté vers l'expérience religieuse [...]. L'art est par nature, une sorte d'appel au Mystère. Même lorsqu'il scrute les plus obscures profondeurs de l'âme ou les plus bouleversants aspects du mal, l'artiste se fait en quelque sorte la voix de l'attente universelle d'une rédemption ». A défaut d'un « intérêt pour les thèmes religieux », « l'artiste est toujours à la recherche du sens profond des choses, son ardent désir est de parvenir à exprimer le monde de l'ineffable⁸¹ ». Dix ans plus tard et quarante cinq ans⁸² après Paul VI, Benoît XVI, dans le même lieu que Paul VI, invite les artistes au dialogue avec les croyants. Reprenant les paroles de ce dernier, Benoît XVI rappelle : «notre ministère a besoin de votre collaboration. Car, comme vous le savez, Notre ministère est celui de prêcher et de rendre accessible et compréhensible et même émouvant, le monde de l'esprit, de l'invisible, de l'ineffable, de Dieu. Et dans cette opération ... vous êtes des maîtres [...] L'estime de Paul VI pour les artistes était si forte qu'elle le poussa à formuler des expressions vraiment hardies : 'Et si votre aide Nous manquait – poursuivait-il – le ministère deviendrait balbutiant et incertain et aurait besoin de faire un effort, dirions-nous, de devenir lui-même artistique, ou mieux de devenir prophétique. Pour s'élever à la force d'expression lyrique de la beauté intuitive, il aurait besoin de faire coïncider le sacerdoce avec l'art ». S'appuyant sur Dostoïevski et Braque, il insiste sur la capacité de l'art à « provoquer » dans l'homme, à travers « la beauté », un « réveil », « une secousse salutaire » qui lui ordonne « de sortir de lui-même » [...] elle lui donne le courage de vivre jusqu'au bout le don unique de l'existence ». Citant son prédécesseur Jean Paul II, Benoît XVI veut insister sur la dimension spirituelle de l'art : « parce qu'il est recherche de la beauté, fruit d'une imagination qui va au-delà du quotidien, l'art est par nature une sorte d'appel au Mystère ». Il évoque, personnellement, « une via pulchritudinis, une voie de la beauté qui constitue dans le même temps un parcours artistique, esthétique et un itinéraire de foi, de recherche théologique » en se référant à Hans Urs von Balthasar et à saint Augustin.

Si la cause de l'art semble entendue⁸³ auprès des plus hautes autorités de l'Eglise qui manifestent une ouverture décisive au regard des artistes, croyants ou agnostiques, le

⁸¹ Voir supra, p.15, notes 39 et sv.

⁸² Rencontre avec les artistes, discours du pape Benoît XVI, samedi 21 novembre 2009.

⁸³ Benoît XVI trouve « hardis » certains propos de son prédécesseur, près d'un demi siècle plus tard, dans un monde qui ne cesse de se transformer.

travail du théologien qui veut explorer cette dernière voie est semée d'embûches : il ne faudrait pas confondre le Père Couturier avec le père Ubu. Le discernement des œuvres s'impose. Déjà au niveau lexical, il conviendrait de s'entendre sur les concepts. Comment définir un art « authentique » ? Pour faire bref, on peut avancer trois séries de critères : d'un point de vue épistémique, l'œuvre confronte le spectateur (ou le lecteur) à un univers de la complexité; d'un point de vue éthique elle se présente comme une force de résistance au matérialisme ambiant, au nom de valeurs âprement défendues ; d'un point de vue mystique elle fraie la voie à un « ailleurs » imprévisible. Mais pour ce qui est de la « beauté intuitive » qu'évoque le discours pontifical, il est bien évident que le paradigme grec ne saurait contenir toutes les formes de beautés « convulsives » qui caractérisent notre époque tourmentée. Certains débats se sont définitivement déplacés : quand Jean Paul II, par exemple, dans sa référence implicite à Platon déclare que « la beauté est en un certain sens *l'expression visible du bien*, de même que le bien est *la condition métaphysique du beau* », il n'est pas sûr qu'il soit entendu par le peuple de Dieu.

Il ne faut pas abdiquer pour autant. Dans sa volonté de dialogue avec les artistes contemporains, l'épiscopat français a créé un groupe de travail « Arts-Cultures-Foi » avec, pour vocation une présence à « la création artistique et aux évolutions culturelles » de notre époque . Une expérience a été mise en œuvre avec des artistes « contemporains » sur le thème « la chair et Dieu⁸⁴ » comportant un double objectif : d'une part, « voir comment les créateurs représentent l'homme contemporain », d'autre part sensibiliser le public au problème de l'art dans la vie de l'Eglise. Quand Mgr Rouet déclare qu' « il est des Annonciations aussi banales qu'un calendrier des postes », il se donne comme objectif de « tuer la cécité et l'habitude », en même temps que de sensibiliser à de nouvelles formes d'art authentiques. On se souviendra que le combat du Père Couturier, en faveur d'une rénovation de « l'art sacré », s'est toujours inscrit contre l'académisme. Il avait coutume de dire : « il vaut mieux s'adresser à des hommes de génie sans la foi qu'à des croyants sans talent ». Ce rôle dévolu à l'art non seulement dans les édifices religieux mais en tant que témoin d'expériences spirituelles privilégiées, suppose une assez longue imprégnation, du fait des mentalités conservatrices. L'exemple du plateau

⁸⁴ Expérience relatée dans « *L'Eglise et l'art d'avant-garde* », de la provocation au dialogue, avec la double intervention de G. Brownstone et de Mgr A. Rouet ainsi qu'une préface de Mgr Gilbert Louis et une postface de R. Pousseur, Albin Michel, 2002.

d'Assy est assez parlant sur ce point. En revanche, l'expérience précédente rapportée (« la chair et Dieu ») laisse interrogatif sur la « qualité » artistique de certaines toiles⁸⁵.

Le renouveau des théologies annoncé témoigne d'une éclosion de courants nombreux mettant l'accent sur des orientations très diversifiées. On voit se développer successivement, après la « théologie nouvelle » des années 50, qui préconise un retour aux sources, des théologies de la sécularisation dans les années 1960-70, puis une orientation « critique », avec les théologies de la croix, les théologies de la liberté, les théologies politiques, les théologies de la libération sud-américaines, les théologies féministes.

Du point de vue qui nous occupe, on peut, sommairement, dessiner trois tendances fortes qui orientent désormais la théologie contemporaine: à partir des années 70 : on substitue à la conscience, qui ne peut plus être considérée comme autonome mais se développe dans un univers de signes, une réflexion sur le langage dont le statut conditionne le discours sur Dieu ; dans la mouvance de Vatican II, on se soucie de confronter l'expérience de la foi à une culture contemporaine de plus en plus « sécularisée ». A partir des années 80, suite aux travaux des théoriciens du récit on découvre les ressources de la narratologie biblique, ce qui représente une incontestable réussite pour les relations du littéraire et du théologique. C. Duquoc y voit une chance pour le devenir de la théologie : « La médiation de l'approche savante de la Bible sera peut-être plus efficace pour faire accéder la théologie à un statut moderne que ne le fut la médiation socio-politique⁸⁶ ». Ce n'est pas le point de vue de P.M. Beaudé⁸⁷ qui invite plutôt à « quitter les schémas de type rhétorique au bénéfice d'une esthétique littéraire ». Il appelle « à l'écriture de commentaires de l'Écriture par les théologiens ». Toutefois, la réception de Vatican II suscite de plus en plus de mises au point devant « un christianisme marginalisé » et « des autorités apeurées⁸⁸ ». C'est dans ce contexte que se pose le problème de la lecture théologique des œuvres littéraires contemporaines.

⁸⁵ Notamment la photographie « *Sans titre* » d'A. Nobuyoshi qui présente une femme suspendue horizontalement, sexe exposé et jambes ouvertes, le « dessin de tatouage », *Re-mademoiselle Jésus* de J.L. Verna, d'un goût plus que douteux et consternant de banalité. Quant à *Beads* (Collier de perles) de L. Yuskavage, c'est une croûte digne d'un magazine pornographique.

⁸⁶ C. Duquoc, *la théologie en exil*, le défi de sa survie dans la culture contemporaine, Bayard, 2002.

⁸⁷ *La théologie en questions*, Avant propos, Actes du Colloque de Metz (juin 2004), dir. J. Fantimo, cerf, 2007.

⁸⁸ Outre l'ouvrage de C. Duquoc, précédemment cité, qui présente un diagnostic préoccupant, on renvoie aux *Cahiers d'Aléthe* qui ont publié en 1991 un numéro au titre interrogateur qui se propose de faire le point sur la situation : « Quoi de neuf en théologie ? »

1.3 – travailler avec S. Breton et M. de Certeau

S. Breton ne s'est guère prononcé sur les œuvres littéraires et apparemment les romans de C. Simon n'ont pas fait l'objet d'une découverte particulière de sa part. Pourtant, par bien des aspects, certains écrits du philosophe-théologien entrent singulièrement en résonance avec cet univers romanesque. A cet égard, la *Poétique du sensible*⁸⁹ reste un livre de référence, pour qui veut parcourir les chemins de l'écriture tant du point de vue littéraire que théologique. Nous avons emprunté à cet auteur des épigraphes dont le tranchant ouvre des perspectives souvent audacieuses aux horizons les plus divers. Témoin cette méditation sur le préfixe *meta* : « le grec joue du *meta* en d'innombrables tournures. Sur les mots qu'elle irise, et qu'elle traverse comme un éclair, cette particule électrique semble déposer un principe d'incertitude, un léger tremblement et comme une brise du soir, celle que le prophète Elie ressentit au terme de son ascension. Serait-elle le signe par excellence de cet être-vers, immanent au poétique et à la poésie ? ». L'intérêt qu'il porte aux langages des modalités (adverbes et prépositions « directionnels », en particulier), induit une fonction de « transit » propre à décrire la vie mystique. Ainsi, son commentaire du préfixe *meta* nous situe aux frontières de la grammaire et de la théologie : « je dirais volontiers que le préfixe *meta* », considéré « comme l'instance qui dérange et qui ouvre d'autres voies » « est dans le langage, l'ombre de l'Esprit Saint. Cet Esprit dont l'Évangile nous dit qu'on ne sait « ni d'où il vient ni où il va », et que l'on représente comme un souffle, est moins l'esprit qui crée (*creator spiritus*) que l'ironie subtile qui *décree* ou qui défait⁹⁰ ». D'une manière générale, il nous a apporté une épistémologie de la théologie, une théologie paulinienne de la croix, des champs problématiques comme le parcours qui fait l'œuvre – « le parcours lui-même fait surgir l'espace à parcourir »- en même temps que le refus d'identifier un texte avec son mode d'emploi.

Proche de ce dernier, M. de Certeau nous a permis de poser des balises dans notre sinueux parcours. La notion de « théologie de l'exil », employée par certains pour qualifier la situation de la théologie contemporaine, s'est d'abord appliquée à lui. C'est le titre même de l'intervention de J. Moingt au colloque « Michel de Certeau et le

⁸⁹ S. Breton, *Poétique du sensible*, « la nuit surveillée », Cerf, 1988.

⁹⁰ Ibid. p. 41

Christianisme⁹¹ ». Dans son introduction, C. Geffré rappelle que ce dernier « a vécu avec une lucidité cruelle l'exil de la pensée chrétienne dans la culture de notre époque ». C'est à une autre expression biblique qu'il recourt dans son intervention à ce même colloque : « la théologie est toujours en exode. Elle n'a pas de lieu saint. Elle peut habiter tous les lieux où se cherche le sens, qu'il s'agisse de la philosophie, des sciences humaines, des sciences de l'humain au service d'une éthique sociale et d'une économie mondiale ». A ce propos, on ne peut qu'être attristé de voir que la littérature n'est pas spécifiquement reconnue, au regard du théologien, comme un de ces « lieux où se cherche le sens ».

M. de Certeau, un théologien dérangeant, inclassable, « d'une lucidité impitoyable » nous apporte une contribution incontournable tant pour l'analyse du contexte socio-culturel que pour les voies prometteuses qu'il ouvre à la réflexion théologique elle-même. Théologien et universitaire engagé dans les sciences humaines contemporaines (historien, anthropologue, sociologue, sémioticien, fin connaisseur de la psychanalyse et spécialiste de la mystique du XVII^e siècle), il établit des ponts entre les différents discours des disciplines qu'il pratique et ouvre ainsi des perspectives à la recherche. Travaillant dans l'effondrement des systèmes de référence, il analyse sans concession le christianisme contemporain pour proposer des ouvertures libératrices. Attentif aux questions des hommes, aux problèmes culturels du temps, il désolidarise le message évangélique des structures d'autorité et dérange le champ des savoirs constitués et des certitudes religieuses absolues et immuables. Nous avons retenu quelques pistes de travail qui nous ont accompagné tout au long de cette recherche. Et d'abord son souci, maintes fois réaffirmé, face à la rupture épistémologique contemporaine, de « préciser » comment « le christianisme est pensable⁹² ». Nous avons fait nôtre très tôt sa conviction « d'une foi qui sait devoir trouver Dieu là où est la question de l'homme et qui refuse de tenir pour absence de Dieu l'insuffisance des signes religieux »⁹³. Ses travaux sur l'invention du quotidien se sont avérés très proches de l'art de « faire avec » simonien. Témoin, cet usage inventif de « la perruque », que pratique le travailleur dans son usine. Il consiste à « soustraire » « du temps (plutôt que des biens, car il n'utilise que des restes) en vue d'un travail libre, créatif et précisément sans profit. Sur les lieux mêmes où règne la machine qu'il doit servir, il ruse pour le plaisir d'inventer des plaisirs gratuits destinés seulement à signifier par son *œuvre* un savoir faire propre et à répondre par une

⁹¹ M. de Certeau ou la différence chrétienne, C. Geffré, édit., Cerf, 1991

⁹² M. de Certeau, *La faiblesse de croire*, Seuil, Points-Essais (504), 1987, p. 210

⁹³ Ibid., p. 56

dépense à des solidarités ouvrières et familiales⁹⁴ ». En d'autres termes, « il réalise des 'coups' dans le champ de l'ordre établi » - J. Ricardou évoquait, de son côté des « coups d'écriture » destinés à secouer la lecture crédule. M. de Certeau utilise des notions dont la pertinence s'avère fonctionnelle pour la lecture de C.Simon. Citons, pour mémoire, la « fiction du 'trésor caché' dans l'œuvre, coffre-fort du sens » qui « n'a évidemment pas pour fondement la productivité du lecteur, mais *l'institution sociale* qui surdétermine sa relation avec le texte⁹⁵ ». On peut citer encore deux autres notions qui font partie de l'équipement de base du lecteur de C.Simon, l'énonciation avec ses « quatre caractéristiques⁹⁶ » et l'intertextualité⁹⁷. Nous aurons l'occasion d'utiliser ces notions au cours de l'exposé, mais l'influence de M. de Certeau, sur cette recherche, dépasse toute explicitation.

Voyons, maintenant, quels points d'appui nous offrent les travaux des théologiens qui se sont intéressés plus spécifiquement à la littérature contemporaine.

Entre préjugés et audaces

comme s'il n'y avait d'autre choix qu'entre le sérieux du sanctuaire et les frivolités du cabaret⁹⁸

Plutôt qu'un improbable état des lieux qui ne saurait être exhaustif, nous proposons, dans un rapide passage en revue, quelques expériences significatives de réception théologique d'œuvres littéraires contemporaines.

2.1 – des théologiens en littérature

une œuvre proprement littéraire est toujours, à quelque degré, novatrice, soit qu'elle introduise un réel déplacement, soit qu'elle exploite les possibilités encore inédites des innovations antérieures, JP Jossua⁹⁹

La période concernée débute avec P. Duployé en 1964. Les travaux que nous avons retenus émanent aussi bien de théologiens connus pour leur spécialisation dans le champ de la littérature, comme Ch. Moeller ou J.P. Jossua, que de signataires plus occasionnels qui apportent, toutefois, des contributions non négligeables au thème de réflexion qui nous occupe.

⁹⁴ Ibid., p. 45.

⁹⁵ Ibid., p. 248

⁹⁶ Ibid., p. XXXVIII-IX

⁹⁷ Ibid., p. 71.

⁹⁸ Laplantine, *Sons, images et langages*, Beauchesne, 2009, p. 29.

⁹⁹ JP Jossua, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, III, op.cit., p. 53

Nous faisons donc une mention particulière pour P. Duployé. Dans sa thèse littéraire sur *La religion de Péguy*¹⁰⁰, préoccupé de définir « le statut réciproque de la littérature et de la théologie », il est conduit à affirmer le primat de la littérature sur la théologie. Pour lui, ces deux domaines renvoient, respectivement, à la pensée symbolique et à la pensée conceptuelle. Le « statut théologique de la littérature » se fonde sur la Bible et la kénose. La Bible d'abord, car « la révélation que Dieu y a faite de lui-même au monde est une intelligibilité de type littéraire et non théologique¹⁰¹ ». La kénose ensuite parce que « Dieu, pur esprit, accepte de parler par images ». « Cette kénose de Dieu a pour contrepartie une exaltation du langage humain promu à une dignité que la nature laissée à ses seules ressources n'aurait jamais pu espérer¹⁰² ». La relation entre théologie et littérature répond au principe même de l'incarnation, dont Péguy s'est fait le prophète – « car le spirituel est lui-même charnel » - « qui constitue la clé de voûte de son œuvre. » Ainsi, chez Péguy la théologie se fait littérature par l'image : « ce que Péguy ajoute au dépôt théologique reçu, c'est une littérature, c'est sa littérature¹⁰³ ». Pour qualifier ce processus, P. Duployé recourt au terme de « théologie littéraire ». En revanche, lorsque cesse ce lien consubstantiel de la théologie avec la littérature, à savoir « quand la théologie chrétienne n'est plus biblique, elle est réduite à ne plus être qu'un savoir intellectuel, de plus en plus le monopole des spécialistes¹⁰⁴ ». Ce cas exemplaire d'une littérature théologique vaut ici pour une œuvre poétique animée par la parole confessante de C. Péguy, mais le problème reste posé des relations entre théologie et littérature¹⁰⁵ en dehors de cette exception. C'est bien ce que souligne M.D. Chenu, dans un compte-rendu de l'ouvrage de P. Duployé, précisément. Il reconnaît la difficulté à croiser et à mettre en harmonie compétences littéraires et compétences théologiques : « le procès est à faire des deux côtés, car les théoriciens ou les critiques de l'entreprise littéraire sont trop souvent aussi dépourvus de discernement théologique que les théologiens de références littéraires¹⁰⁶ ».

¹⁰⁰ P. Duployé, *La religion de Péguy*, Klincksieck, 1964. Thèse soutenue à la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg.

¹⁰¹ Ibid, p. VIII

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Ibid, p. XIII

¹⁰⁴ Ibid. p. XI

¹⁰⁵ Dans le contexte des années 60, on peut comprendre le quasi rejet des formes de la théologie spéculative. Voir supra, pages 22-23, mais peut-on réduire la lecture biblique à une pure intelligibilité de type littéraire ?

¹⁰⁶ M.C. Chenu, « La littérature comme 'lieu' de la théologie, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 53 (1969).

La démarche critique de P. Duployé renvoie à une époque où « l'ère du soupçon » n'a pas encore sonné le glas des certitudes. Que va-t-il se passer dans la fracture de plus en plus grande qui s'ouvre désormais entre théologie et littérature contemporaines ? En fait, depuis plusieurs années, un théologien, fin connaisseur des littératures, C. Moeller s'est fait connaître d'un large public chrétien¹⁰⁷ pour lequel il interprète le sens des œuvres à la lumière de sa foi. Il n'est pas question ici de rendre compte de cet immense travail. Nous nous bornons à consulter un article de synthèse intitulé « le théologien devant l'évolution de la littérature au XX^e siècle¹⁰⁸ » où l'auteur de cette somme nous rappelle l'essentiel de son projet. Nous ferons quatre remarques critiques sur cet écrit : d'abord, le titre, ambitieux dans sa formulation, nous contraint, aujourd'hui, avec la distance, à en relativiser la portée. L'usage de l'article défini (« le » théologien) instaure le signataire en représentant de « la » discipline – l'emploi de l'article indéfini nous paraîtrait plus approprié -. Ensuite, la date même de cet écrit incite à quelque prudence quant à la période de référence. Ajoutons que la prise en compte des changements décisifs engagés, en particulier dans le domaine du roman, sous-estime, voire minimise les ruptures en cours en les réduisant à une « évolution ». Enfin, les catégories d'analyse retenues relèvent d'une volonté classificatrice de nature philosophique et généraliste. Témoins les quatre types de littératures citées : 1) « littérature de bonheur et littérature du salut », 2) « littérature 'vision du monde' – littérature 'objet' », 3) « littérature de l'intériorité et littérature existentielle », 4) « littérature 'chrétienne', édifiante – littérature à ne pas mettre entre toutes les mains » (sic). Le recours à une transcendance salvatrice conduit généralement le théologien à une attitude condescendante, teintée parfois de suffisance : « la nécessité d'un archétype transcendant, vraiment au-delà de ces contingences et de ces entrecroisements absurdes, mais les assumant, les renouant en faisceau, les joignant en une durée qui va vers un but, un lieu qui est celui d'une 'incarnation' d'une espérance et d'une paix, apparaît en creux ». En définitive, le théologien nous invite à lire ces œuvres à la lumière de sa propre théologie chrétienne qui lui apporte un recours souverain. La démarche repose sur le double présupposé que le théologien disposera toujours d'assez de ressources pour faire du sens à partir du message chrétien et que l'accomplissement des œuvres viendra de son intervention : il s'agit de remplir le

¹⁰⁷ Les gens de ma génération ont largement plébiscité ces ouvrages qui osaient lire des œuvres profanes d'auteurs français et étrangers contemporains, avec un regard théologique.

¹⁰⁸ L'article porte la mention suivante : « Rome, 15-30 août 1966 ». A cette date C. Moeller a déjà publié cinq ouvrages dans la série *Littérature du XX^e siècle et Christianisme*, Casterman, intitulés respectivement *Silence de Dieu*, *La foi en Jésus-Christ*, *Espoir des hommes*, *L'Espérance en Dieu notre Père*, *Amour des hommes* (1954-1962)..

« creux » détecté. Une telle posture pré-linguistique cultive une dissymétrie de fait entre une théologie surplombante et une littérature traitée en faire-valoir de la théologie.

Les études d'A. Blanchet se réclament de la « spiritualité » selon une démarche de critique et d'histoire littéraire traditionnelles. Nous pouvons retenir une définition du « roman chrétien » qui « n'est pas nécessairement celui qui nous présente une lecture édifiante ou sans danger moral, mais celui qui pose le problème de la grâce et du salut¹⁰⁹ ». Sa réflexion sur les écrivains non chrétiens s'arrête, chronologiquement, à la génération existentialiste. L. Guissard, quelque dix années plus tard, adopte une position extrême : il admet une possible renonciation, dans l'activité critique, à la dimension littéraire du texte, au profit d'une « évaluation religieuse ou morale » (sic) : « il est normal [...] qu'un chrétien s'autorise à mettre entre parenthèses les considérations esthétiques pour se comporter en spécialiste de la théologie, de la spiritualité, de la psychologie religieuse. Il négligera peut-être la démarche propre à l'esprit littéraire pour ne s'attacher qu'aux idées énoncées, aux situations en elles-mêmes justiciables d'une évaluation religieuse ou morale. Il ne fera plus, en ce cas, un travail de critique littéraire à proprement parler¹¹⁰ ». C'est clairement dit, la littérature perd son statut propre pour se mettre au service de la théologie ou tout simplement s'effacer ! A la section IV, intitulée « théologie et littérature », le signataire du précédent article, qui ne saurait être suspect par ailleurs d'indifférence aux œuvres littéraires, nous renseigne sur le malaise régnant selon lui, à l'époque, entre littérature et théologie. Les relations restent tendues : « l'œuvre littéraire n'a jamais occupé qu'une place effacée, presque honteuse, dans l'enseignement théologique traditionnel. Celui-ci se méfie des langages qui s'éloignent du sien ; il défend sa forme de savoir contre les périls et la littérature en présente plusieurs : imprécision conceptuelle, divagation langagière, subjectivisme, 'poésie'. La théologie n'a pas toujours eu à se féliciter de la manière dont les écrivains traitaient de sujets religieux¹¹¹ ». Telle est la méfiance frileuse et partisane qui entoure encore les œuvres littéraires, dans un discours théologique, dix ans après Vatican II.

Dans ce contexte apparemment peu favorable, nous devons saluer comme un évènement la publication du numéro spécial de la revue *Concilium*¹¹², « Théologie fondamentale,

¹⁰⁹ A. Blanchet, tome 2, « la nuit de feu », Aubier, 1960, p. 129.

¹¹⁰ Article « littérature » in *Catholicisme hier, aujourd'hui, demain*, section II, « l'approche de l'œuvre littéraire ». Encyclopédie publiée sous la direction du Centre Interdisciplinaire des Facultés Catholiques de Lille, Letouzey et Ané, 1975, p. 853

¹¹¹ Ibid., p. 855

¹¹² N° 115, mai 1976

Théologie et littérature », qui réunit les contributions contrastées de plusieurs théologiens et permet d'entrevoir, par delà la référence à des œuvres d'inspiration chrétienne, un possible renouvellement, contemporain des mutations culturelles en cours, dans l'approche théologique des œuvres littéraires. Avec J.P. Jossua, notamment, se manifeste une nouvelle génération de théologiens qui prennent en compte à la fois « le tournant linguistique » et l'évènement conciliaire. La réflexion sur la littérature et la pratique théologique des œuvres s'affirme et se précise. Dans sa lettre, sollicitée par la revue, M.D. Chenu rappelle que la « théologie, au sens intégral du mot, est la Parole de Dieu en acte dans le monde ». Corrélativement, la littérature « fournit le matériau même de l'acculturation de la foi ». L'éditorial, « théologie et littérature » de J.P. Jossua et J.B. Metz propose, en présentant les contributions à cette livraison, trois orientations, trois étapes de la réflexion : « *la première étape* est la découverte de ce que les œuvres littéraires peuvent recéler de théologie explicite ou latente ». Les « écrivains non chrétiens » représentent un enjeu reconnu, mais on procède plutôt négativement par une mise en garde sur les risques de récupération des œuvres. L'accent est mis, toutefois, sur les écrivains « croyants ». Il faut renouveler son regard, pour découvrir l'apport spécifique de la littérature. Celle-ci n'a pas vocation à illustrer des propos théologiques ; elle vaut elle-même par son rayonnement et par sa capacité de transformation de la réflexion théologique : « on ne peut se contenter [...] d'y reconnaître une voie parallèle, d'utile vulgarisation, même s'il est bien vrai qu'elle seule a pu atteindre vraiment le monde laïc, et à plus forte raison, le monde incroyant. Immense influence d'un Dostoïevski, d'un Claudel, d'un Greene. Il faut aller jusqu'à se demander ce que la littérature peut seule, ce qu'aucune théologie conceptuelle ne saurait dire et qu'elle exprime puissamment pour sa part ». La *seconde étape* pose le problème majeur de la fonction propre de la « littérature », face à une « théologie conceptuelle ». On reconnaît que « la littérature pose », désormais, à la théologie, « un certain nombre de problèmes fondamentaux ». Les signataires de cet éditorial en retiennent trois particulièrement : « une interrogation fondamentale sur le langage », « le principe d'une nouvelle approche du texte », « inséparable des tentatives actuelles de la création littéraire elle-même ». « Dans une *troisième étape*, la théologie s'est demandé elle-même, par une sorte de bascule au terme du processus, si d'une façon ou d'une autre, la littérature ne pouvait devenir pour elle, un moyen précieux d'expression ». La littérature contemporaine n'est plus un domaine a priori suspect, voire interdit. Elle peut même alimenter une pratique de l'écriture théologique. Il s'agit alors « de trouver dans l'écriture une nouvelle vigueur

qui permette à la théologie de poursuivre son travail propre en un âge qui ne semble être ni celui de l'abstraction ni celui du système. Evidemment, ce qui est en cause ici c'est plus qu'un certain style, c'est une mutation du mode de pensée lui-même, c'est un souci dominant du recours à l'expérience chrétienne ». La littérature contemporaine est reconnue comme un « lieu » privilégié pour la théologie, mais le corpus de référence reste celui des écrivains chrétiens. On note une prise en compte des problématiques contemporaines du langage, une référence à la notion de « texte », à la pratique d'une lecture active et créatrice, à une expérience d'écriture prometteuse. Mais toutes les contributions ne travaillent pas dans une direction aussi innovante. Un article d'H. Rousseau¹¹³ consacré au roman évoque le rôle privilégié que peut jouer la littérature, face à un double « divorce » « entre la théologie et l'expérience de la foi de la communauté chrétienne », ainsi qu'avec « la culture du temps ». Dans leur application, ces considérations ne valent que pour les écrivains chrétiens qui développent des thématiques en quelque sorte sur mesure. Témoins les trois intertitres de l'article : « les thèmes chrétiens dans la littérature », « l'œuvre romanesque et le mal », « un exemple : Bernanos et le mal ». La lecture proposée est en partie garantie mais ne permet guère d'avancer dans la connaissance des oeuvres vives de l'indifférence et de l'agnosticisme contemporains.

Nous retenons trois points de ce qui précède. Avec M.D. Chenu, la littérature se trouve à nouveau reconnue comme « matériau même de l'acculturation de la foi ». Mais la question reste entière du choix des auteurs et des lectures appropriées. L'éditorial de la revue comporte une dimension critique qui fait avancer la réflexion : s'y trouve clairement posée la question des écrivains incroyants qui suscitent toutefois des réserves sur la pertinence des questionnements. Nous nous positionnons plutôt, pour faire avancer la réflexion, dans la mouvance des propos bien connus de Rahner selon lequel « la dimension christique d'un écrivain ce n'est pas d'abord une question de thèmes ou de sujets objectivement chrétiens. Elle tient dans le fait que si l'humain a été créé et racheté par le Verbe fait chair, tout ce qui exprime en profondeur la réalité humaine comme telle dit le mystère du Christ ». Pour les écrivains croyants le même éditorial pose le problème du choix de la lecture. Quelques exemples sont cités qui ne « suffisent » plus ; par exemple « la grille de la théologie sacramentaire », la recherche d'illustrations dans les œuvres à une pensée théologique « inchangée », une certaine « vulgarisation ». En

¹¹³ « La littérature. Quel est son pouvoir théologique ? »

revanche, on assiste à une promotion de la littérature, par rapport à une « théologie conceptuelle » : « il faut aller jusqu'à se demander ce que la littérature peut seule¹¹⁴ ». C'est cette option privilégiée pour la littérature qui intéresse la suite de notre propos : interrogation fondamentale sur le langage, nouvelle approche de la lecture, pratique de l'écriture et recours à l'expérience chrétienne, toutes choses que nous allons voir à l'œuvre chez J.P. Jossua. Dans la théologie d'expression française, le co-signataire de l'éditorial précédemment cité a développé une recherche originale qui implique une rapide présentation : quelle contribution peut-il apporter à notre projet ?

2.2 - la « théologie littéraire » de J.P. Jossua que peut la littérature, et elle seule, pour l'homme qui cherche Dieu ? J.P. Jossua¹¹⁵

Rappelons, pour comprendre la portée du projet, la « situation de crise intellectuelle » des années 68-70 qui a engendré également malaise et perplexité chez ce théologien épris de littérature. Il part d'un double constat : d'abord la pratique décevante d'une théologie descendante, déductive, loin de son objet : « le travail qui consistait à partir d'une confession de foi, pour en principe, rejoindre l'existence chrétienne, ne la rejoignait jamais ». Plus encore, « ce discours était un discours mystifiant », idéologiquement marqué et donc faussé : « il recouvrait un certain état de choses, dit-il, que je n'avais pas forcément choisi¹¹⁶ ». Cette « distorsion », dans l'enseignement de la foi, entre les contenus et l'expérience quotidienne, s'accompagnait d'une « disjonction totale » entre la théologie « et la littérature ou les études consacrées à celle-ci ». Le théologien poursuit : « en dehors d'une certaine attention aux aspects littéraires de la Bible et des ouvrages chrétiens anciens ou de textes mystiques, je vivais une complète schizoïdie . Je veux dire une juxtaposition entre le lecteur passionné que j'ai toujours été, l'homme qui avait tiré de la littérature une part de sa substance vive et de sa réflexion sur l'existence, et le professionnel d'une théologie chrétienne que je voulais pourtant accordée à la modernité¹¹⁷ ». Désarroi personnel du théologien qui ouvre un débat

¹¹⁴ On ne peut pas ignorer ici le fameux débat organisé par *Clarté*, le journal des étudiants communistes, en janvier 1965, à Paris, sur la question « Que peut la littérature » ? Le débat mettait en présence S. de Beauvoir, Y. Berger, J.P. Faye, J. Ricardou, J.P. Sartre, J. Semprun. Dans sa présentation, Y. Buin s'interrogeait ainsi sur la littérature : « la littérature possède-t-elle encore un pouvoir réel ? Et quelle forme revêt ce pouvoir ? pouvoir de négation, de contestation, de transformation ou constat d'impuissance ? *Que peut la littérature ?* Présentation Y. Buin, l'inédit 10-18, UGE, p. 15.

¹¹⁵ J.P. Jossua, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, op. cit., I, (1985) Chap. III, p. 41

¹¹⁶ Voir supra p. 22 les témoignages de théologiens sur la période de leur formation.

¹¹⁷ Ibid. pp. 21-22

toujours en cours à propos des problématiques relations entre théologie et littérature contemporaines. A cette « césure », il propose deux explications : « la première est universelle et tient au style intellectuel de la théologie qui fut depuis le XIII^e siècle et demeure aujourd'hui encore un discours exclusivement conceptuel [...] La seconde est plus particulière aux pays latins et singulièrement à la France et aux autres pays francophones ». C'est « ce hiatus installé entre une sous-culture cléricale et la culture commune¹¹⁸ ». Pour illustrer cette difficile collaboration entre la théologie et la littérature, J.P. Jossua renvoie à deux dictionnaires de référence. Leur consultation renseigne le lecteur sur l'état d'un champ non encore communément construit : « d'un côté dans le très bon *Dictionnaire des Lettres françaises, le XX^e siècle* (dirigé par Martine Bercot et André Guyaux et publié dans la Pochothèque), l'aspect littéraire du christianisme et la signification théologique d'écrits non explicitement religieux ne reçoivent aucune attention. De l'autre côté le très honorable *Dictionnaire critique de théologie* paru dans la même année 1998 (dirigé par J.Y. Lacoste aux PUF) ne contient pas d'article Littérature ou Lettres, et pas davantage une mention de ces matières dans les articles portant sur la méthode théologique¹¹⁹ ». Les divers travaux de ce théologien cherchent à combler ce grand « vide » entre théologie et littérature, face au constat d'une désaffection grandissante de nos contemporains à l'égard du christianisme¹²⁰. Deux recours vont être proposés, répondant à une double tâche d'écriture « littéraire » et de lecture des œuvres. Dès le départ, lecture et écriture ont partie liée. Voyons d'abord ce qu'implique pour la réflexion théologique, le recours à l'écriture. Rappelons qu'il ne nous appartient pas de nous prononcer sur l'ensemble considérable des travaux de J.P. Jossua qui relèverait d'une étude approfondie. L'interprétation que nous en proposons se veut, au contraire, très sélective et orientée exclusivement par nos préoccupations méthodologiques propres.

Pour une écriture théologique :

Lorsqu'il explicite son projet, J.P. Jossua pose *quatre conditions*¹²¹ pour mettre en œuvre l'écriture théologique :

- premièrement une *fonction de médiation* . Il insiste sur la spécificité de l'activité d'écriture qu'il résume en une belle formule : « en elle vient à la plume ce qui ne serait

¹¹⁸ Ibid. p. 22.

¹¹⁹ Ibid. pp. 23-24

¹²⁰ Ibid. p. 31

¹²¹ J.P. Jossua, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op.cit., III, 2, pp. 39 ss.

pas venu à l'esprit¹²² ». En effet, « la progression de la pensée, la mise en lumière de l'intuition, menées de façon aussi ajustées que possible – que ce soit, ou non, par des images – se font dans le travail même d'écrire¹²³ »,

- deuxièmement une exigence de *rigueur* : « n'écrit - en ce sens - qui le désire ou décide soudain de le faire. Il y a, par exemple, la maîtrise de la pureté et de la propriété de la langue [...], il y a aussi l'ascèse de s'en tenir à l'essentiel, en sacrifiant ce qui n'est pas significatif pour autrui. Et encore le choix de parvenir à une communication avec le lecteur, par delà l'expression de soi-même, ce qui n'exclut pas une polyvalence quant au sens des mots et parfois une inévitable obscurité¹²⁴ »,

- troisièmement, une opération de *traduction* : « il s'agit de « ramasser » les intuitions et expériences que l'on veut traduire. Il ne s'agit pas ici de faire court ou même de sacrifier l'accessoire, mais, au lieu de déployer cette émotion ou cette saisie de l'esprit non encore conceptualisée, sur un certain ensemble de notions afin de l'élucider, on choisit de chercher des mots, des expressions belles, fortes, donnant au lecteur à penser, à relier, à interpréter, à créer, en tout cas son propre discours¹²⁵ »,

- quatrièmement, enfin, un souci de « *claire distinction* entre les genres¹²⁶ ».

La lecture des recommandations précédentes sur l'écriture souligne un déphasage radical avec les conclusions du chapitre précédent et, bien sûr, avec les conceptions de C.Simon. Elle révèle, déjà, une tension contradictoire et non résolue, entre la créativité reconnue à l'écriture et l'absence de prise en compte des conditions de production et de réception de cette écriture. Peut-on, par exemple, passer sous silence, pour un écrit intime (mais de quel écrit s'agit-il ?) destiné à un lecteur, le problème déterminant de l'énonciation ? Le « bon usage du 'je' », « loin de l'anecdote et du pathos » suffit-il pour affronter les problématiques contemporaines du sujet ? Les « conditions » posées pour l'écriture théologique relèvent, d'autre part, d'énoncés généraux d'où ne sont pas absentes certaines notions pré-linguistiques. En effet, si nous observons attentivement les catégories d'analyse impliquées précédemment, nous pouvons pointer, comme sous-jacentes au

¹²² Ibid.,p.39. On pourrait rapprocher cette expression d'une formule célèbre de J. Ricardou , « imaginer et imaginer une plume à la main sont deux actions distinctes ». *Problèmes du nouveau roman*, op.cit., p. 20.

¹²³ Ibid. pp. 39-41

¹²⁴ Ibid., p. 40 .

¹²⁵ Ibid., pp. 40-41

¹²⁶ Ibid. p. 41

propos, une psycho-logique prélinguistique¹²⁷, distinguant trois niveaux : la « pensée », « l'intuition », la faculté d'utiliser (ou non) les « images » (point 1) ; la distinction de l'essentiel et de l'accessoire, ce dernier vu contradictoirement comme devant être « sacrifié » ou non (point 3) ; une centration sur le lexique¹²⁸ abordé du point de vue de la « pureté et de la propriété » des termes employés ou pour la recherche « des mots, des expressions belles, fortes, donnant au lecteur à penser, à interpréter, à créer, en tout cas son propre discours » (points 2 et 3) ; l'exigence, enfin, d'une « claire distinction des genres » (point 4) face à l'hétérogénéité reconnue de cette catégorie, pourtant susceptible de franchissements de frontières créateurs. En fait, ces considérations semblent relever du présupposé qui conçoit l'écriture comme une opération de « traduction », d'« ajustement » des mots à un quelque chose à élucider, par exemple, « l'expression de soi-même », à destination d'un lecteur non précisé. Comme si le langage se prêtait, d'emblée, à une opération de clarification alors qu'il est reconnu à la fois comme lieu de problématisation des énoncés et, en même temps, lieu d'agencements créateurs inattendus. Nous voudrions ajouter à cela l'usage équivoque de certains termes non définis, du seul fait du double contexte théologico-littéraire de l'énoncé et qui fait problème. A preuve, les notions d'« innovation¹²⁹ » et de « don¹³⁰ ». Quant à la notion de « génie¹³¹ », elle nous paraît plutôt insaisissable dans le propos suivant du théologien qui postule « une certaine génialité, car toute communication qui est de l'ordre de l'art suppose que l'on accepte sa rigueur propre et que l'on ait reçu le don¹³² ». A ces

¹²⁷ Au sens où l'on concevait autrefois la tâche d'« expression ». Sur le couple ricardolien « expression-représentation », voir infra p. 77.

¹²⁸ Qui contraste fort avec l'usage de toutes les ressources de la langue, y compris, et de façon privilégiée, le signifiant, ainsi que les « exigences musicales de la phrase ».

¹²⁹ En théologie cette notion « évoque l'idée d'un surgissement de la vérité qui est essentiellement lié à notre expérience historique et où la vérité est elle-même d'ordre opératoire [...] il souligne le fait que tout nouveau discours est conditionné par un milieu historique et culturel », C.Geffré, *Croire et interpréter*, op.cit.,39.

¹³⁰ Notion qui prend une valeur plénière dans un contexte théologique. Littérairement, elle renvoie à l'idéologie romantique de l'inspiration du poète, béni des dieux. En théologie, ce terme est employé pour « charisme » (charisma), avec la valeur de « don spirituel spécifique conféré par la Grâce divine à un fidèle, afin qu'il en partage les bienfaits avec ses frères ». Art. du *Vocabulaire du Christianisme* de M. Feuillet, PUF, Coll. QS ?, 2000. *Le dictionnaire de théologie*, Cerf, 1988, nous rappelle qu'à l'époque apostolique, « dans les communautés, il y avait une multitude de dons charismatiques exercés en toute liberté. On en parle avec précision tout d'abord dans l'épître aux Romains puis dans la première aux Corinthiens ». Suit une liste « non exhaustive » de dons comme « les dons de la parole de sagesse et de la parole de connaissance [...], le don d'enseigner, etc. »

¹³¹ Terme qui n'appartient pas, à proprement parler, au vocabulaire théologique, et qui reste marqué par un caractère d'exception, ce dont témoigne le *Petit Robert* : « aptitude supérieure de l'esprit qui élève un homme au-dessus de la commune mesure et le rend capable de créations, d'inventions, d'entreprises qui paraissent extraordinaires ou surhumaines à ses semblables », art. Génie.

¹³² *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit. III, 2, p. 44. Formulation, au demeurant, plutôt énigmatique pour un lecteur « ordinaire ».

problèmes d'ordre linguistique et épistémologique s'ajoute une question d'ordre pédagogique : la dimension prescriptive et applicationniste de la consigne¹³³ ne permet guère au lecteur de s'approprier la compétence d'écriture mise en jeu. Il y a toujours loin du dire au faire. Disons que, telle quelle, cette tentative d'une écriture « spirituelle » n'est guère accompagnée méthodologiquement. Pareille déconvenue mérite cependant quelque explication et nous pouvons esquisser trois hypothèses en ce sens. La première tiendrait au fait que nous avons là une relation d'expériences d'animation qui s'appauvrissent en dehors de la pratique elle-même et du charisme de l'animateur. Selon la deuxième hypothèse, J.P. Jossua aborderait les exercices proposés dans un souci pastoral de direction spirituelle, au risque, sans aucun doute assumé, de négliger les processus d'écriture pour eux-mêmes, au profit d'une démarche théologique à visée « psychothérapeutique¹³⁴ », quand il évoque « des effets d'apaisement et de plaisir, une fonction de rythme bienfaisant qui sont d'un grand prix¹³⁵ ». La troisième remarque n'est plus hypothétique : J.P. Jossua refuse, dans ses écrits, une « tentation », celle, dit-il, « de m'engager, au-delà de mes moyens et à côté de mes objectifs, dans la création littéraire proprement dite¹³⁶ ». Reste, en tout cas, que l'on serait bien démuni, sans l'animateur lui-même, pour concevoir et mettre en œuvre des ateliers d'écriture théologique qui entrent de plein droit dans le projet du théologien mais qui supposeraient une autre orientation des procédures. On aura compris que ces démarches nous éloignent de la conception de l'écriture de C.Simon. Voyons maintenant ce que peuvent nous apporter les propositions de J.P. Jossua concernant la lecture théologique des œuvres. Pour alléger l'exposé, nous résumons les observations qui relèvent des mêmes présupposés que précédemment.

Pour une lecture théologique des œuvres

Le théologien résume ainsi son projet : « travaillant sur les lisières de la littérature, et de la théologie, j'ai fait œuvre de frontalier¹³⁷ ». De fait, il n'hésite pas à étudier des écrivains agnostiques ou athées, comme M. Blanchot, Y. Bonnefoy ou R. Char, par exemple. Ils participent, chacun à sa façon, de cet univers du « seuil » (liminaire spatial) ou de l'attente (liminaire temporel) qui caractérisent, selon lui, la « transcendance¹³⁸ » :

¹³³ Voir, en particulier, supra, p.38 les « quatre conditions » posées pour l'écriture théologique ».

¹³⁴ *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, op. cit., II, 2, p. 43

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ J.P. Jossua, *L'écoute et l'attente*, « Journal théologique », II, Cerf, 1978, préambule, p. 2.

¹³⁷ *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, op. cit., 2, IX, p. 183.

¹³⁸ Dans l'esprit de notre recherche nous préférons « l'absolu » à la « transcendance », partageant la méfiance de S. Breton pour ce dernier concept : « je me méfie de ce mot transcendance qui suggère aussi bien un actif dépassement de l'homme par lui-même qu'une réalité intérieure et suprême qui nous

le « sujet » « attend, il veille, il guette (liminaire temporel) ; il est placé sur un seuil, une frontière, des confins, une rive, devant une faille, un voile, un horizon ; il prend un départ, s'engage dans une ascension ou une plongée (liminaire spatial)¹³⁹ ». Plus précisément encore, le théologien désigne d'autres modalités de la transcendance : « attrait et effroi de l'inconnu, mouvement indéfini suscité par l'espoir à la fois essentiel et illusoire d'atteindre plénitude ou repos, absolu un moment deviné ou étreint dans le fini mais jamais possédé, attitude religieuse intense dans son désir de Dieu et incertaine quant à son terme, foi ou prière accueillant une Présence assurée et toujours dérobée¹⁴⁰ ». Nul doute que le roman simonien ne témoigne occasionnellement d'un « attrait et effroi de l'inconnu », d'un « absolu un moment deviné ou étreint dans le fini » - c'est bien précisément notre hypothèse de travail - mais peut-on thématiquer des marqueurs de transcendance en soi ? D'autre part, dans une littérature où la dérision et la moquerie dominant – et c'est le cas chez C.Simon - de tels motifs courent le risque d'être tournés en ridicule. Or, ce traitement par la dérision intéresse aussi le théologien qui devra en déchiffrer la portée et les limites. Autre difficulté, le commentaire purement subjectif d'un contenu thématique donné. Témoin (décidément, véritable rendez-vous consacré de la « modernité » !) la pièce de S. Beckett, *En attendant Godot*, réduite par notre théologien à une thématique de l'attente, dans l'exemple suivant, sans souci de ce qui la spécifie. Après avoir évoqué sa dimension « clairement satirique » et « une critique voilée de la religion », J.P. Jossua développe un point de vue très personnel sur « l'attente » dans cette pièce : « à la rigueur, si l'on faisait converger quelques indices – les uns concernant Godot, les autres suggérant un caractère religieux de l'attente - on pourrait voir dans cette œuvre une parabole de l'espoir religieux illusoire, car Godot est insignifiant et ne vient jamais. Il me semble préférable de suivre le fil qu'offre l'insistance incessante sur l'attente et sur son indétermination [...] pour comprendre qu'il s'agit ici de l'attente en soi, essentielle à l'homme, ressortant sur la toile de fond de la vacherie de l'existence, vaine mais pleine de grandeur, environnée de reliquats religieux assez dérisoires, dépassant toujours les objets sur lesquels il se fixe. Ici se trouve sa « transcendance » qui relève de notre propos, sans que le thème Godot implique le report

surplomberait en nous restant infiniment étrangère ». S. Breton, *Vers une théologie de la croix*, Pères Passionnistes, Clamart, 1979, p. 65. Précisons qu'avec l'incarnation et l'évènement pascal, l'opposition immanence/ transcendance prend un autre sens : il n'y a plus un « autre monde » et celui où nous vivons, mais celui-ci est « un monde autre », parce que « racheté », selon l'expression de G. Vahianian.

¹³⁹ Ibid., 4, III, p. 46.

¹⁴⁰ Ibid.

conscient d'une 'théologie négative'¹⁴¹ ». Un tel commentaire¹⁴² ne fait guère progresser dans la connaissance de la « transcendance » d'une écriture ; elle dissocie contenu et forme, comme s'ils avaient une existence séparée ; elle réduit le pouvoir contestataire du texte à un simple message dont chacun pourrait rendre compte à son gré, en quelque sorte. F. Nault récuse ainsi certaines lectures théologiques de Beckett qui font obstacle au texte lui-même : « 'Dieu', c'est ce qui ne se dit pas – ou ce qui ne se dit pas « Dieu » - dans le texte beckettien. Pourquoi alors chercher à lui faire dire, malgré lui, contre lui, à son corps défendant. S'il y a un secret – même si l'on sait qu'il y en a toujours (au moins) un -, si le secret de Beckett relève du *théologique*, pourquoi vouloir le percer à tout prix, le mettre au jour ? Pourquoi faudrait-il que Godot sorte de sa cachette ? Le ressort de l'écriture beckettienne ne tient-il pas précisément à ce qu'on ne cesse d'y attendre ce (ou celui) qui ne cesse de ne pas venir ? En d'autres termes, je pose la question directement : de quoi peut s'*autoriser* une lecture du texte beckettien qui cherche à trouver ce qui manifestement ne s'y dit pas ou encore ce qui s'y dissimule¹⁴³ » ? Semblablement, pour le texte simonien s'impose au théologien l'interrogation prioritaire du « comment c'est » dit, s'il ne veut pas s'exposer à pratiquer la glose indéfinie des œuvres, le confinement dans la recherche ininterrompue des inévitables thématiques de l'absolu. Pour de tels textes le message est dans l'écriture et la valeur d'une thématique ne peut être validée que saisie dans le devenir du texte, dans une transformation liée au contingent et à l'imprévisible, qui met à mal « un signifié défini, définitif et autorisé¹⁴⁴ ». Bref, il nous faut sortir de la culture du commentaire. Ce faisant, nous ne pouvons que constater le caractère irréductible de l'esthétique néo-romanesque aux tentatives d'approche précédemment décrites. Ceci dit, on ne saurait mettre en cause, sans mauvaise foi, l'esprit d'ouverture de ce théologien rénovateur de la première heure. Au reste, le corpus imposant de ses travaux constitue, du point de vue théologique, une référence obligée sur les écrivains étudiés. Mais c'est à une incompatibilité méthodologique que nous nous

¹⁴¹ Ibid., J.P.Jossua., *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, 1, IV, pp. 110-111

¹⁴² Sur la culture du « commentaire » rappelons le constat de M. Foucault : « nous sommes voués historiquement à l'histoire, à la patiente construction de discours sur les discours, à la tâche d'entendre ce qui a déjà été dit ». Et surtout le piège d'une telle pratique : « est-il fatal pour autant que nous ne connaissions d'autre usage de la parole que celui du commentaire ? Ce dernier, à vrai dire, interroge le discours sur ce qu'il dit et a voulu dire ; il cherche à faire surgir ce double fond de la parole, où elle se retrouve en une identité à elle-même qu'on suppose plus proche de sa vérité ; il s'agit, en énonçant ce qui a été dit, de redire ce qui n'a jamais été prononcé [...] ; commenter, c'est admettre par définition un excès du signifié sur le signifiant, un reste nécessairement non formulé de la pensée que le langage a laissé dans l'ombre, résidu qui en est l'essence elle-même, poussée hors de son secret ». M. Foucault, *Naissance de la clinique*, Quadrige/PUF, 1963, préface, p. XII.

¹⁴³ F.Nault, *Une théologie en déconstructions*, Cerf/médiaspaul, 2004, p. 33-34.

¹⁴⁴ U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, 1990.

heurtons pour notre projet. D'abord, l'analyse se situe essentiellement au niveau des contenus. Elle emprunte les chemins mêlés de l'histoire littéraire, de la philosophie, de la réflexion religieuse, sans que soit définie une conception de la lecture, malgré des références déclarées au « primat du texte ». Le théologien se dispense d'explicitier ses concepts et ses procédures. Sa volonté déclarée est de « tirer profit » de ses lectures pour son « travail ». Or, cette instrumentalisation de la littérature par la théologie risque fort, nous venons de le voir sur l'exemple de Beckett, de fausser l'approche du texte. Seules, aussi diverses soient-elles, les œuvres qui entrent en résonance avec les préoccupations du théologien critique méritent d'être considérées. On comprend peut-être mieux pourquoi l'œuvre de C.Simon ne peut être abordée, avec de telles réserves, et sous condition de « profit ». Cette conclusion ne peut que renforcer notre constat initial¹⁴⁵ devant le refus annoncé d'une lecture théologique d'œuvres comme celle de C.Simon.

Pareillement, les travaux des théologiens cités précédemment, qui concernent plus particulièrement le roman contemporain, pratiquent une sélection dans leurs lectures et s'adressent préférentiellement à des écrivains qui ont une estampille chrétienne ou à des écrivains agnostiques susceptibles d'être interprétés dans le sens de valeurs chrétiennement authentifiables. Manifestement, dans ce domaine, il faut bien constater une désaffection des théologiens pour les œuvres en rupture ouverte aussi bien avec l'univers conventionnel du récit qu'avec le message chrétien. Comme si se manifestait ici une sorte de point aveugle dans la lecture théologique d'écrivains qui, par trop, « dérangent l'ordre établi ». Ce déficit de lecture est d'autant plus manifeste que les exégètes se sont pleinement investis dans les lectures narratologiques des récits bibliques¹⁴⁶. On peut dire que toutes les lectures contemporaines possibles ont été mises en œuvre par les exégètes ou les théologiens. Quelles orientations ces nouvelles pratiques de lecture nous ouvrent-elles ?

¹⁴⁵ Voir supra, p.11-15.

¹⁴⁶ Supra, p. 29-30.

2.3 – quelles perspectives ?

la tradition chrétienne est une « communauté narrative », Weinrich¹⁴⁷

C'est d'abord la reconnaissance de la Bible comme littérature et du récit comme principe théologique offrant une alternative aux approches explicative et argumentative jusqu'ici pratiquées de façon dominante. Ces nouvelles lectures régies par des processus de « transformation » nécessitent une extension des compétences et suscitent de nouvelles interrogations que nous pouvons faire nôtres. En effet, selon E.Parmentier, dans l'article cité en note précédemment, « les enjeux liés à la narration sont multiples : quelle est la « vérité » d'une histoire, quelle est la part de « coopération » du lecteur, comment concilier l'évènementialité et la fiction, quelle est la part d'innovation laissée à la liberté des chrétiens contemporains pour poursuivre la narration de leur tradition ? Il est à espérer qu'une réelle démarche interdisciplinaire puisse permettre de poursuivre ces recherches, et d'en saisir les implications pour l'ensemble des disciplines théologiques ». La définition « minimaliste » que propose la théologienne repose sur la *Poétique* d'Aristote. Le récit « se contente d'un agent (humain ou non), d'un état initial, d'une série de changements orientés dans le temps, et produits par des causes jusqu'à un résultat final ». Dans ce scénario, l'agent traverse une *transformation* qui a pour effet de marquer une différence fondamentale entre l'état initial et l'état final. C'est la nature de cette transformation qui détermine l'intérêt de « l'intrigue », véritable signe de reconnaissance d'un récit ». Ainsi, « la dimension narrative fait partie de l'essence même de la 'théo-logie', du discours sur Dieu », en sorte que « le récit 'est théologie' ». L'article distingue six finalités possibles du récit en théologie, que nous énonçons succinctement dans la concision de leurs énoncés :

- « dire l'indicible » : c'est à travers la temporalité des histoires racontées que le mystère du salut devient accessible, et non dans des énoncés dogmatiques. L'expérience chrétienne se situe entre « anamnèse » (une précédence historique) et « eschatologie » (annonce des événements en cours ou à venir).
- « connaître Dieu » : la réalité de l'incarnation relève du mode narratif, dans le Nouveau Testament. Le kérygme primitif, selon Paul¹⁴⁸ se décline selon « quatre verbes à l'aoriste de narration » : « Christ est mort pour nos péchés », « il a été

¹⁴⁷ Cité par E. Parmentier in « le récit comme théologie, statut, sens et portée du récit biblique », *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, tome 81, n° 1, 2001.

¹⁴⁸ 1 Co 15, 3-8.

enseveli », « il est ressuscité le troisième jour », « il est apparu à Céphas puis aux Douze¹⁴⁹ ».

- « dire la souffrance » : tout récit est suscité par une situation de malheur et de manque
- « un langage de changement » : le sens de la Révélation n'est pas donné une fois pour toutes. Il se construit par un processus d'appropriation.
- un « signe efficace » : le récit est un acte performatif qui réalise ce qu'il raconte. Par son implication dans l'histoire le lecteur devient témoin.

Or, la poétique du récit repose, aussi, chez C.Simon, sur une « transformation », mais celle-ci engage une tout autre procédure textuelle et conduit la lecture à un point critique : le roman perd les traits traditionnels de la fonction narrative. Que deviennent les considérations sur « l'état initial » et « l'état final », lorsque nous avons affaire à un « récit descriptif¹⁵⁰ », à des romans volontairement inachevés, inachevables, qui se dérobent au déploiement de toute « intrigue », ou même qui multiplient les intrigues contradictoires, qui refusent la linéarité de l'écriture au profit de la combinaison d'ensembles quasi simultanés, qui récusent toute causalité, qui pratiquent l'effacement de l'objet décrit au profit du mouvement même de la description ? En d'autres termes, nous ne pouvons que le constater, ce nouveau type de récit s'affranchit de la logique aristotélicienne. La force subversive du texte réside dans les mille et une façons dont le narrateur déploie ses errances, rend sensible, avant tout, aux frontières, et place le lecteur dans la situation d'une synthèse toujours différée.

Cette nécessité d'une lecture radicalement nouvelle a été bien vue, sur le plan théorique, par un article du *Nouveau dictionnaire de théologie*¹⁵¹, de culture germanique, intitulé « littérature et théologie ». Il introduit, pour les lecteurs de langue française, les dernières problématiques littéraires dans le champ théologique. Dans la deuxième section de l'article¹⁵², le signataire revendique « un autre style de théologie ». La troisième section¹⁵³ aborde les problèmes de la contestation du récit. Il s'ensuit qu' « une réflexion théologique sur le récit devra réfléchir sur la théorie narrative qui sous-tend ce

¹⁴⁹ Notons, toutefois et pour le moment, que ce schème narratif défie la « logique narrative » ordinaire.

¹⁵⁰ Voir supra, p. 85. Plutôt, une multiplicité irréductible de « récits descriptifs ». De façon décisive l'écrivain se démarque « du chemin que suit habituellement le romancier et qui, partant d'un 'commencement', aboutit à une 'fin'. Le mien, il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt » Préface non paginée d'*OA*.

¹⁵¹ Peter Eicher (dir.), *Nouveau dictionnaire de théologie*, Cerf, 1996.

¹⁵² Intitulée « le conflit contemporain », sous la signature de K.J. Kuschel.

¹⁵³ Intitulée « théorie de la narration et théologie » confiée à J.P. Mautner.

développement, si elle ne veut pas aborder, avec le préjugé des conventions esthétiques traditionnelles, une littérature qui nie justement ces conventions ».

En Juin 2002 la revue *Laval théologique et philosophique* consacre un numéro¹⁵⁴ au vaste problème des rapports entre théologie et littérature. F. Nault, dans sa présentation du dossier fait référence à la « diversité » des « angles d’approche » et à « la multiplicité des cadres théoriques utilisés ». Après avoir inventorié différents « échanges » qui peuvent être proposés entre les deux disciplines de nature thématique ou anthropologique, il invite à « penser autrement » la question de leur rapport mutuel : « il s’agit d’appréhender le geste théologique comme geste d’écriture, de chercher à en tirer les conséquences épistémiques et pratiques ». C’est dans cet esprit que nous abordons la lecture de C. Simon. Nous nous orientons vers une théopoétique de ses romans en faisant droit à la lecture que le texte impose dont le théologien lecteur ne peut s’exonérer, puis en soumettant, cette expérience à un examen et à une réflexion théologiques.

Le « parcours » que nous proposons s’inscrit dans la crise du sens qui affecte aujourd’hui toute production artistique et en particulier le domaine du roman qui nous intéresse. Aussi, loin d’esquisser un itinéraire de reconnaissance, notre démarche visera à repérer d’abord les problèmes littéraires nouveaux qui se posent au lecteur non averti, car l’étude théologique doit faire siennes les questions soulevées par l’œuvre avec laquelle elle se propose d’entrer en dialogue. Fournir un cadre d’observation et de réflexion pour la lecture, tel sera donc l’objet du développement qui suit.

¹⁵⁴ *Laval théologique et philosophique*, « théologie et littérature », 58, 2 (juin 2002)

Chapitre 2 : changer de paradigme

déjà l'épaisseur des évidences est minée, la tranquillité des ignorances est secouée, déjà les alternatives ordinaires perdent leur caractère absolu, d'autres alternatives se dessinent ; déjà ce que l'autorité a occulté, ignoré, rejeté, sort de l'ombre, tandis que ce qui semblait le socle de la connaissance se fissure, E. Morin¹⁵⁵

E. Morin, s'est imposé, dans les années 75, comme le penseur de la complexité. Il constitue une référence très utile à notre réflexion préliminaire sur l'enjeu épistémologique du changement annoncé, entre autres avec la nouvelle physique. Nous aurons l'occasion, ultérieurement, de développer ce point. Mais la complexité n'est pas seulement le fait des sciences contemporaines. Depuis Cézanne, Mallarmé et leur postérité, pour ne citer que ces artistes du domaine français, s'est progressivement introduite une nouvelle vision du monde qui refuse le dualisme hérité du rationalisme des lumières et des catégories kantienne de la connaissance, au profit dans les arts, d'une indétermination de la représentation reposant sur la discontinuité des phénomènes observés et l'interdépendance entre l'objet et le sujet de l'observation. Il en résulte une situation équivoque, « moyen pour réaliser, par affirmations et négations simultanées, l'éclatement du contenu verbal du concept d'objet tel qu'il était traditionnellement pensé dans sa stabilité et son unité¹⁵⁶ ». D'où l'« ambiguïté perpétuelle de la lecture qui ne peut pas se fixer¹⁵⁷ ». En d'autres termes, « nous sommes en présence de rapports complexes qui mettent en mouvement tous les matériaux du récit et les organisent en une multiplicité de combinaisons mouvantes¹⁵⁸ ». L'histoire du roman est faite de remises en cause périodiques où s'illustrent des courants esthétiques antagonistes, qui enrichissent la tradition littéraire de leurs contrastes. Mais dans les années cinquante¹⁵⁹, avec le

¹⁵⁵ E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990, p. 26.

¹⁵⁶ H. Pevel « Résonances mallarméennes du nouveau roman », *Médiations* 7 (Printemps 64).

¹⁵⁷ M. Mouillaud, « le Nouveau Roman, tentative de roman et roman de la tentative », *Revue d'esthétique*, 17, 1964.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ D'après Denis Saint-Jacques, « c'est à partir de 1955 environ qu'on commence à parler d'une révolution romanesque, on doit donc considérer généralement qu'avant cette date, le nouveau roman n'existe pas. Cependant en 1955, des livres déjà écrits deviennent des nouveaux romans, ainsi du *Portrait d'un inconnu*, de *Molloy* ou de *Mahu* qui autrefois marginaux et isolés sont réunis au tronc commun. Dès ce moment se dégage une constatation qui réunit la critique : une nouvelle génération d'écrivains se taille une place au détriment de la littérature engagée et du roman traditionnel ». D. Saint Jacques, « le lecteur du nouveau roman », *Nouveau roman, hier, aujourd'hui* (1) UGE, 1972, p. 135. Il est peut-être discutable de rattacher au nouveau roman, à proprement parler, *Portrait d'un inconnu* de N. Sarraute, préfacé par Sartre et qui nous semble relever d'une autre esthétique. En revanche les deux romans suivants de Beckett et de Pinget ont été, de fait, très tôt assimilés à la nouvelle littérature.

courant du « nouveau roman », c'est une transformation radicale de l'univers romanesque qui cherche à s'imposer.

Une nouvelle poétique du roman

« Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés », Flaubert¹⁶⁰

On entend par poétique la « mise en évidence des choix et des principes selon lesquels un écrivain travaille à faire œuvre littéraire¹⁶¹ ». Les « nouveaux » romanciers se définissent d'abord par un refus commun du roman conventionnel, qu'ils jugent incapable de prendre en compte les mutations épistémologiques et culturelles en cours. Pour élargir et problématiser le champ du « racontable », ils contestent les structures traditionnelles du récit (intrigue, personnages, perception de l'espace et du temps), au profit d'une attention portée à sa composition et à son écriture. Sous le signe de la contestation, nous rappelons les liens de C. Simon avec les écrivains du Nouveau Roman¹⁶², puis nous explorons l'univers plus spécifique de ses romans qui comportent une forte charge de « vécu » personnel associé aux grands drames historiques du XX^{ème} siècle.

Aucun changement décisif ne s'opère dans l'histoire des idées sans entraîner des effets de mode et des excès. Nous nous proposons d'apprécier les enjeux de la mutation annoncée à l'abri des polémiques¹⁶³ pour apprécier, avec le plus de discernement possible, le phénomène du Nouveau Roman qui a contribué, entre autres, à attirer l'attention sur le concept d'écriture.

¹⁶⁰ Cité dans *Le jardin des plantes*, p.53

¹⁶¹ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970 (1963).

¹⁶² « En 1957, rendant compte à la fois de *Tropismes* de Nathalie Sarraute et de *La Jalousie* de Robbe-Grillet, comme il ne savait probablement pas quel lien établir entre deux livres qui n'avaient rien de commun à ses yeux que leur aspect incohérent, obscur et rebutant, E.Henriot s'était résolu à titrer son article : « Le nouveau roman » dans le sens de « La littérature telle qu'on l'écrit aujourd'hui ». Alain Robbe-Grillet et moi, nous avons eu l'idée d'affubler les deux mots d'une majuscule et d'en faire un drapeau pour les écrivains de la maison ». « Jérôme Lindon : entretien avec Pierre Assouline », *Lire*, févr. 1988, cité par R.M. Allemand et C. Milat, « 'nouveau roman', 'nouvelle autobiographie' » ?, in *Le Nouveau Roman en questions*, 5, une nouvelle autobiographie, 2004, Lettres modernes, icosathèque, 22.

¹⁶³ Si on peut comprendre l'irritation d'E.Lévinas à l'égard de certains courants de pensée posthumanistes, il conviendrait, semble-t-il, d'opérer quelques distinctions et de mesurer leur importance relative dans le champ culturel contemporain. Le mépris ne peut qu'aboutir à une exclusion généralisée et partisane. Nous citons pour mémoire la dénonciation univoque et péremptoire : « fin de l'humanisme, de la métaphysique – mort de l'homme, mort de Dieu (ou mort à Dieu !) - idées apocalyptiques ou slogans de la haute société intellectuelle. Comme toutes les manifestations du goût – ou des dégoûts – parisiens ces propos s'imposent avec la tyrannie du dernier cri mais se mettent à la portée de toutes les bourses et se dégradent ». Si le diagnostic a quelque pertinence, il risque de s'interdire toute découverte et de favoriser tous les amalgames. Où classer par exemple les écrivains du Nouveau Roman dans leur diversité : Simon, par exemple n'est pas Robbe-Grillet au regard de la théologie, non plus que Butor, Pinget, etc...

C.Simon entre aux éditions de Minuit, suite à l'intervention de Robbe-Grillet. Celui-ci a lu le manuscrit du *Vent* et l'a communiqué à J. Lindon, le directeur de la maison d'édition, qui l'a publié en 1957. Simon a trouvé un éditeur et un groupe d'écrivains solidaires :

nous ne nous connaissions pas et nous avons tous déjà pas mal écrit avant de nous trouver réunis aux éditions de Minuit¹⁶⁴[...] ce que nous avons en commun, c'était un même rejet du roman traditionnel et une estime réciproque . L'impression de se tenir les coudes, de ne pas être seul¹⁶⁵.

Ces refus communs reposent sur la nécessité d'un changement radical en littérature.

1.1 – un « soupçon » généralisé

s'il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque des peintres, bientôt suivis par des écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient, C. Simon¹⁶⁶

Simon résume en quatre points les revendications communes des nouveaux romanciers : on dénonce l'écrivain qui « raconte une histoire dont il connaît tous les tenants et aboutissants, omniscient et omniprésent » ; on refuse de distinguer la forme du fond, on refuse également le sens pré-établi : « il n'y a pas une sorte de texte « pensé » qui préexisterait au texte écrit » ; enfin, on s'accorde sur « la simultanéité des perceptions, la simultanéité de tout ce qu'il y a à dire, s'opposant à la linéarité de la langue¹⁶⁷ ». Nous présentons brièvement trois points de vue de romanciers sur la nécessité d'un renouvellement de la forme romanesque, autour des années 60, avant de nous intéresser plus spécifiquement au cas de C.Simon.

Robbe-Grillet s'est fait, récemment, le chroniqueur de ces années : « la vieille Europe était en ruine, et son idéologie aussi. Les philosophes de la première école de Francfort ont rendu l'humanisme responsable du génocide des juifs. Ça peut sembler un peu excessif, mais la démonstration est assez forte, c'est-à-dire que la logique de l'humanisme menait à Auschwitz. On avait l'impression que la pensée occidentale était

¹⁶⁴ C.Simon, entretien avec M. Chapsal, « Il n'y a pas d'art réaliste », *La Quinzaine littéraire*, n° 41, 15-30 déc. 1967.

¹⁶⁵ C. Simon, *Œuvres*, op. cit., p. LXIII.

¹⁶⁶ C. Simon *DS*, op. cit. , p. 26.

¹⁶⁷ C. Simon, « entretiens avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel », 17 avril 1979, in *Ecriture de la religion. Ecriture du roman*, textes réunis par C. Grivel , « Mélanges d'histoire de la littérature et de critique offerts à J. Tans, Centre culturel français de Groningue, 1979, pp. 87-88.

tout autant dévastée que les villes. Au lieu de pleurer sur ces décombres, je crois qu'on a ressenti, au contraire, une très grande euphorie. Le monde était à faire [...] : dans toute l'Europe il s'est produit une effervescence, un bouillonnement créateur. Aujourd'hui, beaucoup déplorent qu'on ait perdu cette euphorie créatrice des années 1950-1960¹⁶⁸ ». Le « nouveau roman¹⁶⁹ » a été marqué par le structuralisme et a connu son apogée avec les colloques de Cerisy, dans les années 1970¹⁷⁰. Ce phénomène typiquement français a donné lieu à de virulentes attaques de la part d'une certaine critique, bousculée, apeurée et dépassée par l'ampleur des orientations prises. Notons que le label « nouveau roman » ne correspond pas à une auto-désignation, mais à une appellation journalistique, « commode » et sommaire. Collectif d'où toute autorité ne pouvait qu'être bannie, le « nouveau roman » ne s'est réclamé d'aucun manifeste, ne s'est doté d'aucune revue spécifique. Reconnu à l'étranger, il s'est d'abord exporté dans les universités américaines, tandis que chacun des écrivains de cette nébuleuse faisait, en France, son chemin, avec plus ou moins de notoriété et d'influence.

C'est à N. Sarraute qu'il revient d'avoir publié en 1956 un recueil d'« essais sur le roman¹⁷¹ ». Elle y constatait que « les critiques continuaient à juger les romans comme si rien n'avait bougé depuis ». C'est ainsi que, devant le foisonnement infini de la vie

¹⁶⁸ A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, France-Culture, Seuil, 2005, p. 38.

¹⁶⁹ « Le nouveau roman tout de même été d'abord un mythe [...] .Un certain nombre de circonstances dues en partie au hasard ont réuni quelques écrivains et passé d'autres sous silence ». A. Robbe-Grillet, *Nouveau roman, hier, aujourd'hui* (1), UGE, 10-18, 1972, p. 125. J. Lindon, directeur des éditions de Minuit, fournit une explication plus circonstanciée et contingente : « en 1957, rendant compte à la fois de *Tropismes* de N. Sarraute et de *La jalousie* de Robbe-Grillet, comme il ne savait probablement pas quel lien établir entre deux livres qui n'avaient rien de commun à ses yeux que leur aspect incohérent, obscur et rebutant, Henriot s'était résolu à titrer son article : ' le nouveau roman', dans le sens de ' la littérature telle qu'on l'écrit aujourd'hui'. A. Robbe-Grillet et moi, nous avons eu l'idée d'affubler les deux mots d'une majuscule et d'en faire un drapeau pour les écrivains de la maison ». Entretien avec P. Assouline, Lire, février 1988, cité par R.M. Allemand et C. Milat, in « le Nouveau Roman en questions », 5, *Lettres modernes*, 2004, p. 34, note 64.

¹⁷⁰ Voir « Nouveau roman, Trente ans après », P. Lepape, *Les Nouvelles* 15-21 mars 1984. Le sous-titre est assez significatif de l'évolution : « Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, Simon...Que sont-ils devenus, les jeunes turcs du nouveau roman des années 60 ? Des classiques ! Les champions de la littérature française à l'étranger ». En fait, constate le signataire de l'article, « le Nouveau Roman, s'il a jamais existé, se porte comme un charme. Bien loin d'avoir sombré, comme on le prédisait, dans la sécheresse, la stérilité et l'abstraction de laboratoire, les écrivains réunis en 1954 sous la bannière des éditions de Minuit ont continué et continuent à tracer leur sillon, sans être le moins du monde démodés, ce qui est bien rare lorsqu'on a été, fût-ce à son corps défendant, les héros d'une mode ».

Plus proche de nous, C.Ollier constate que les vieux démons que pourfendaient les nouveaux romanciers sont toujours bien vivants dans une certaine littérature actuelle, répondant à « une sorte de doctrine, le plus souvent implicite, qui pose la croyance indéfectible de l'homme dans la continuité et la pérennité de son histoire et de son devenir, dans la qualité de ses œuvres, de ses principes de vie sociale et morale, dans la primauté et l'excellence de son règne. Et la quasi-totalité de la production littéraire d'aujourd'hui montre qu'écrivains comme critiques et lecteurs – contrairement à ce qui a pu se passer, par miracle, durant les trois décennies de l'après guerre – n'en démordent pas ». C.Ollier, entretien avec D. Vaugeois, *Revue des Sciences Humaines*, n° 283, juillet-septembre 2006.

¹⁷¹ N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Col. « Idées », 1956, p. 11

psychologique et les vastes régions encore à peine défrichées de l'inconscient¹⁷² », elle se propose « de franchir les limites étriquées où le souci de la vraisemblance tient captifs les romanciers les plus hardis et de faire reculer très loin les frontières du réel¹⁷³ ». Elle évoque « des états complexes et ténus » que l'écrivain « cherche à découvrir¹⁷⁴ ». Portant dans sa préface un regard rétrospectif sur le recueil, elle date de l'article des *Temps modernes* de février¹⁷⁵ sa propre initiative de postuler une nouvelle forme de roman : « je pense que l'intérêt principal de cet article, paru en 1950, vient de ce qu'il a marqué le moment à partir duquel une nouvelle manière de concevoir le roman devait enfin s'imposer¹⁷⁶ ».

C'est toujours au nom de la complexité que M. Butor, dans l'une de ses premières interventions, demande une nouvelle déontologie pour le romancier à l'égard de son lecteur : « il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en résulte un perpétuel malaise ; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats. La recherche de nouvelles formes romanesques, dont le pouvoir d'intégration soit plus grand, joue donc un triple rôle, par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation. Le romancier qui se refuse à ce travail ne bouleversant pas d'habitudes, n'exigeant de son lecteur aucun effort particulier, ne l'obligeant point à ce retour sur soi-même, à cette mise en question de positions depuis longtemps acquises, a certes un succès plus facile, mais il se fait le complice de ce profond malaise, de cette nuit dans laquelle nous nous débattons¹⁷⁷ ».

Robbe-Grillet dans, « une voie pour le roman futur¹⁷⁸ », constate en 1956 : « la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac » et évoque « le chemin difficile d'un nouvel art romanesque¹⁷⁹ ». En 1957, il se prononce sur

¹⁷² Ibid., p.80.

¹⁷³ Ibid., p.82.

¹⁷⁴ Ibid., p.84. Ce sera l'objectif de la « sous-conversation ».

¹⁷⁵ « L'ère du soupçon », *Les temps modernes*, février 1950

¹⁷⁶ N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, op. cit., pp. 11-12

¹⁷⁷ M. Butor, *Répertoire*, « le roman comme recherche », Minuit, 1960, p. 9

¹⁷⁸ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Essais, Minuit, 1963, recueil d'articles de 1955 à 1963, p.

15. Le caractère provocant et caricatural de ce manifeste ne trompe personne.

¹⁷⁹ Ibid. p. 23

« quelques notions périmées¹⁸⁰ », soit le « personnage », « l'histoire », « l'engagement », « la forme et le contenu ». Or, à presque cinquante ans de distance, il continue à formuler des jugements à l'emporte-pièce, en réduisant à deux types les motivations du romancier : « les deux moteurs opposés dans l'incitation à écrire des romans pourraient être, en simplifiant, quelqu'un qui se met à parler du monde parce qu'il ne le comprend pas, et quelqu'un qui comprend très bien le monde parce qu'il est intelligent, que le monde est entièrement compréhensible et qui parle pour vous l'expliquer¹⁸¹. Vous pouvez lui faire confiance, sa parole est la vérité. C'est Dieu qui parle et vous savez à chaque instant où poser les pieds dans le texte : '1797', 'Montoire' 'petite cité du Vendômois', 'exploitait une tannerie' etc¹⁸² ». Car « jamais Balzac ne se demande pourquoi et comment il a le droit de raconter [...] Il écrit avec naturel, comme les pommiers portent des pommes, il écrit sans arrêt, et les pommes tombent au pied de l'arbre, tout va bien¹⁸³ ». En d'autres termes, Robbe-Grillet dénonce « la bonne conscience de l'écrivain qui écrit sans se poser de questions sur le fait d'écrire¹⁸⁴ ». Mais ce verdict péremptoire, injuste et caricatural pour l'immense écrivain qu'a été Balzac, n'empêche pas le polémiste Robbe-Grillet de poser une bonne question. Cette suspicion généralisée dénonce l'illusion entretenue par nombre de romans complaisants envers le lecteur naïf et crédule, toujours tenté de croire que le texte reproduit par transparence une histoire déjà constituée. J. Cayrol évoquera plaisamment cette époque où « en littérature [...] l'écrivain croit encore aux dogmes stendhaliens ou balzaciens ; il sait ce qu'il trouvera derrière les portes même les plus verrouillées¹⁸⁵ ».

C.Simon reconnaît sa dette à l'égard des écrivains du nouveau roman :

je considère comme une véritable chance de m'être trouvé au contact d'un groupe d'écrivains animés de préoccupations sinon identiques, du moins qui se recoupaient souvent, et ces échanges m'ont été d'une aide précieuse sans laquelle, très certainement, mon travail et ses résultats n'auraient pas été les mêmes¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Ibid. pp. 25-44

¹⁸¹ Souci explicatif qui trouve son expression dans la tournure familière à Balzac : « voici pourquoi ». Mais quel romancier, aujourd'hui, pourrait se réclamer d'une telle conception, en dehors, ironie du sort, des auteurs de fictions à orientation commerciale ? Quel confort de pensée (dont ne dispose pas le théologien) à considérer ce « dieu » qui confère intelligence et hardiesse à un certain type de romancier...

¹⁸² A. Robbe-Grillet, *Préface à une vie d'écrivain*, op. cit., p. 25.

¹⁸³ Ibid. p. 112. C'est faire bon marché, à distance, des préoccupations littéraires de l'immense écrivain Balzac.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ J. Cayrol, « Lazare parmi nous », in *Œuvre lazaréenne*, Seuil, 2007, p. 803.

¹⁸⁶ « Simon à la question », in *C.Simon, colloque de Cerisy* dir. J. Ricardou, UGE, 10-18, 1975, p. 404.

Notons, au passage que le romancier n'a pas été marqué par l'héritage surréaliste, et ce pour deux raisons principales : d'une part, l'attachement de ces écrivains au « fond », au détriment de la forme¹⁸⁷ ; d'autre part, l'absence de contrôle de l'écriture automatique¹⁸⁸.

Il pratique une poétique de l'incertain : dans sa tentative de description du monde, il doit sans cesse affronter « l'innommable réalité » (Rf, 184). Nous illustrons ce propos par trois citations significatives : au terme de sa progression accélérée dans le restaurant parisien, l'Italien qui a maintenant sorti son revolver s'approche de sa future victime, dont la posture reste indécise,

celui qu'il devait tuer non plus assis mais debout, c'est-à-dire pas tout à fait (Pa, 75)

A la rature initiale (« non plus ») succède une rectification (« mais ») qui est elle-même invalidée (« pas tout à fait »). Ce schéma simplifié peut servir de parangon aux processus d'hésitations hésitation de surplace et d'évidement de la phrase simonienne. Pareillement, avec la présentation du « maître d'école », nous avons affaire à une mise en crise de l'identité par une succession d'interprétations qui se superposent et s'amalgament. La dernière est elle-même marquée par l'interrogation du doute :

et à ce moment, l'étudiant se dit qu'il avait plutôt l'air d'un paysan que d'un maître d'école – ou alors un de ces instituteurs de campagne, ou bien un maire de village (ou plutôt secrétaire de mairie – ou simplement appariteur ?) (Pa, 37-38).

Un dialogue esquissé entre l'« Américain » et le même « maître d'école » est soudain frappé d'hésitation et d'indécision ; de même, les circonstances et les personnages de la scène supposée sont révoqués en doute :

ou peut-être ne dit-il rien, peut-être l'autre n'avait-il rien dit non plus, peut-être rien de tout cela ne s'était-il jamais produit, peut-être y avait-il toujours eu là, de tout temps, une banque, peut-être n'avaient-ils jamais existé réellement, pas plus eux (l'Américain, le maître d'école, l'homme-fusil, et celui qui était vêtu d'un uniforme d'officier, à moins que ce ne fût de policier –il (l'homoncule, l'étudiant) ne savait pas encore très bien les distinguer (Pa, 31)

Dans une correspondance de l'écrivain, cette poétique de l'incertain est revendiquée comme principe de lecture pour les romans du *Vent* à *L'acacia*, du moins. Cela ne nous

¹⁸⁷ « Les surréalistes professaient un mépris de la forme au bénéfice d'un « fond » psychanalytico-social. Ils séparaient nettement le contenant (le plus souvent académique, tant chez les peintres, Dali, Magritte que chez les écrivains : par exemple les romans de Breton) du « contenu ». Pour moi, forme et fond ne sont qu'une seule et même chose ». Entretien M. Chapsal, *La Quinzaine littéraire*, 15-31.12. 1967.

¹⁸⁸ Il évoque, à Cerisy, « l'aventure décevante et avortée de la fameuse tentative d'écriture automatique des surréalistes, qui en dehors de ses rebondissements plus ou moins brillants et des révélations d'ordre psychanalytique qu'elle peut fournir sur son auteur, n'aboutit qu'à une suite sans fin de parenthèses qui s'ouvrent les unes après les autres sans jamais se refermer ». « La fiction mot à mot », *NRHA* (2), op.cit page 84. On peut, toutefois, considérer que les collages de M. Ernst ne sont pas étrangers à la pratique du collage chez Simon qui use de matériaux issus de la presse, de photographies, de planches encyclopédiques ou d'autres illustrations.

exonère pas, pour autant de nous interroger, ultérieurement, sur la portée d'un tel jugement qui reconnaît

la pertinence de cet intertitre, « hésitations interprétatives » que je voudrais voir retenir par tous ceux qui me lisent, car voilà bien défini, en deux mots, ma position – et non seulement dans *Le palace*, mais partout ailleurs encore depuis *Le vent* et encore comme vous le verrez, dans le roman que j'ai tout de même réussi à achever il y a quelques jours¹⁸⁹.

Il en résulte une méfiance insolente à l'égard de toute forme de « pensée » identifiée à la catégorie du « sérieux » et traitée par une ironie acerbe. Sur le vaste mur de l'hémicycle où se tient un congrès figurent « des groupes de figures allégoriques » :

on peut voir sur des fonds de pâles prairies ou de feuillages grisâtres des femmes vêtues de longues robes blanches laissant parfois un sein à découvert et des hommes demi-nus aux visages résolus ou pensifs (Cc, 51)

La troupe armée des conquistadors décimée par les épreuves, dans la forêt tropicale, préoccupe

le chef à la barbe jaune [...] souvent obligé de s'arrêter, se retournant sur sa mule, pensif, les sourcils froncés (Cc, 128).

Même spectacle, quelques siècles plus tard, où progresse une colonne de révolutionnaires mise à mal par la même expérience :

parfois un lieutenant fait halte sur le côté de la piste et les compte au fur et à mesure [...] il suit d'un œil pensif la silhouette titubante qui s'éloigne (Cc, 183).

Au moment où Rommel déploie ses divisions sur le front de l'Est, le narrateur campe

cinq ou six gentlemen assis [...] dans des fauteuils de cuir capitonné - ou peut-être déambulant de long en large, pensifs, tendus (Jp, 213).

L'évocation de personnages statufiés, figés dans des attitudes commémoratives souligne le ridicule des postures

de successives dynasties de personnages aux mêmes visages pensifs, glabres et impitoyables sculptés dans le marbre (Jp, 118).

Le comble de la dérision c'est le déni de la pensée chez des prisonniers entassés dans des wagons à bestiaux et privés de l'usage de leurs membres :

¹⁸⁹ Lettre du 9 janvier 1988, à propos d'une recherche sur *Le palace*. Le roman annoncé est *l'Acacia*. Cette indication de lecture est évidemment une piste parmi d'autres.

« AP » (A. de Peretti) apporte un commentaire éclairant à ce constat : « il est sûr que tout élément, tout fait, même confus, est une part de réalité, de vérité. Rien n'est complètement clair, rien n'est complètement vrai, rien n'est complètement faux. Et dans le faux il y a le vrai du faux, et dans le vrai, il y a le faux du vrai. Et à chaque instant, il y a cette démarche de ne pas se laisser enclorre dans un domaine. C'est l'antidogmatisme militant ». J. Ardoino et A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, DDB, 1998, p. 92. Toutefois, peut-on mettre au même niveau « réalité » et « vérité » ?

mais il n'était pas dans ses intentions de philosopher ni de se fatiguer à essayer de penser à ce que la pensée était incapable d'atteindre ou d'apprendre, car le problème consistait plus simplement à essayer de dégager sa jambe (Rf, 74)

Dans son mépris de toute forme d'intelligence rationnelle, pour relayer le sens défaillant, Simon prône un retour à la sensation, aux sens, au vécu.

1. 2 – le « vécu » du romancier : horreurs et mystification

je me suis trouvé dans l'œil du cyclone, C. Simon¹⁹⁰

Le XXème siècle aura été d'une violence inouïe. L'année 45 a marqué « le point zéro » dans le monde germanophone. Survivant de cette barbarie de la guerre, barbarie conçue et exécutée par des hommes tout à fait ordinaires, Simon affiche une défiance radicale à l'égard d'une humanité capable des pires horreurs. Il s'en prend à l'idéalisme de la culture traditionnelle et manifeste le

besoin de rejeter tout ce fatras humaniste et de se rattacher au concret¹⁹¹.

Rescapé d'un désastre militaire, et témoin des atrocités de la guerre, il assiste à « un cataclysme mental » (Pa, 190),

cette faillite démentielle et dérisoire (et sans doute logique) de la civilisation et de la culture occidentales¹⁹², « ce monde qui lui-même nous avait appris à le considérer comme civilisé » (Hb, 81).

C'est sur ce constat que se construit son univers romanesque, en rupture avec l'humanisme et la civilisation judéo-chrétienne. Il a connu, pour sa part, les « wagons à bestiaux » (Jp, 146), les trains, les camps de prisonniers et, préalablement, au cours de la débâcle, au front, l'expérience cruciale, le « traumatisme » qui ne cesse de hanter ses romans, le rendez-vous avec la mort - « je ne savais pas encore, je ne savais pas » (Bp, 81) :

on m'a, en effet, envoyé en Belgique monté sur un cheval, armé d'un mousqueton et d'un sabre, à la rencontre, en rase campagne, des blindés et des avions allemands.

¹⁹⁰ C.Simon, entretien avec A. de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération* du 18 septembre 1997.

¹⁹¹ *France-Culture*, « Le bon plaisir de C.Simon », redif.6 juillet 2005.

¹⁹² C.Simon, « Novelli ou le problème du langage », 1962, texte de la « présentation d'une exposition des peintures de G. Novelli organisée à New-York, traduit de l'Italien et présenté par B. Ferrato-Combe, *Les Temps modernes*, n° 629, nov. 2004 – février 2005. Simon a connu le peintre italien au cours des années 50 à 60. Rescapé de Dachau, celui-ci fuit la « civilisation » dans la forêt amazonienne puis se consacre à son œuvre. *Le jardin des plantes* fait plusieurs références à des tableaux précis de ce dernier ainsi qu'aux relations des deux artistes. Pour une reproduction en couleur de trois tableaux de Novelli on pourra consulter B. Ferrato-Combe, « Simon et Novelli : l'image de la lettre », planche intercalaire entre les pages 104 et 105 de l'article, in *Le jardin des plantes de C.Simon* », Cahiers de l'Université de Perpignan, N°30 – 2000.

L'affaire n'a pas traîné. Tout a volé en éclat, à peu près comme un panneau de contreplaqué sous le choc d'une poutre : en sept jours (entre le 10 et le 17 mai 40), il n'est plus resté de mon régiment que quelques débris éparpillés dans la nature. Le général qui commandait la brigade s'est suicidé. Il n'y avait plus en tout et pour tout que deux cavaliers dont moi et un officier auprès de notre colonel lorsqu'il a été tué presque à bout portant par un sniper¹⁹³.

C'est sur le mode de la dérision que le narrateur des *Géorgiques* évoque ce désastre généralisé où se croisent l'extinction progressive d'un régiment et l'extermination d'un hameau, frappé par une attaque foudroyante,

celle du feu, soudaine, violente, brève, juste le temps d'apprendre ce qu'on (les commandements réglementaires et les métaphores des poètes) leur avait caché, c'est à dire que ce que l'on appelait le feu était véritablement du feu, brûlait, que les ruines, les entassements sales de briques, de moellons hérissés de poutres encore fumantes à quoi pouvait soudain se réduire ce qui avait été une maison, une grange, l'estaminet d'un carrefour, ou encore les carcasses décharnées des camions, de motocyclettes, des autos (et de leurs conducteurs) qui achevaient de se consumer, léchées de courtes flammes, parsemant ici et là, puantes, la verte campagne en fleurs (et eux exténués, ahuris, sur leurs chevaux fourbus, les pelotons de jour en jour plus clairsemés, puis refondus, se clairsemant encore, une seconde fois refondus, puis une troisième, jusqu'à ce qu'il ne restât plus de tout le régiment que deux officiers, deux cavaliers et deux cyclistes, puis les deux officiers et les deux cavaliers, puis seulement les deux cavaliers) avaient été attaqués, désagrégés par une flamme concentrée en une fraction de seconde, secouant l'air, le paysage tout entier comme un vulgaire décor de toile, laissant après coup sa marque charbonneuse, l'uniforme couche d'un gris ferrugineux qui recouvrait indistinctement les briques, les ardoises, les morts, et de longues traînées noirâtres, aussi prosaïquement sales qu'une cheminée mal ramonée ou le fond d'une poêle à frire (Ge, 130-1).

« Revenus au stade de bêtes sauvages », « occupés » aux seuls moyens de leur survie, les cavaliers, dans leur épuisement, renoncent à toute forme de réflexion,

repoussant à plus tard tout questionnement (c'est-à-dire débattre du bien et du mal, examiner, peser les pourquoi et les comment, c'est-à-dire pourquoi et comment tout cela, ce qui les avait amenés ou plutôt fait régresser à cet état d'animaux traqués comme du simple gibier avait pu se produire) (Ge, 264).

Dès *La route des Flandres*, Georges porte le regard d'un « survivant » sur ce monde occidental qui a basculé dans l'horreur. Il fait ironiquement le procès de la culture « classique » et belle-lettriste¹⁹⁴,

cette merveilleuse culture que des siècles de pensée nous ont léguée (Rf, 222).

¹⁹³ *Chemins de la mémoire*, « l'inlassable réa(e)ncrage du vécu », op.cit. p. 8

¹⁹⁴ Simon met en cause les pseudo-cultures, mais il reste profondément attaché à la culture qu'il défend contre son ami le peintre Dubuffet : « je ne souscris pas à ses anathèmes contre une 'asphyxiante culture' ». La culture n'est asphyxiante que pour les faibles. Pour les autres, elle est, au contraire, stimulante. Proust était un homme d'une vaste culture, Picasso aussi, Dubuffet aussi... » C.Simon, *Chemins de la mémoire*, ouvr. cit., p. 17.

Face à la négation de l'homme, c'est à son père qu'il s'en prend, universitaire « humaniste », défenseur de la valeur irremplaçable des humanités classiques,

intimement persuadé qu'il n'y a pas de problème, et, en particulier celui du bonheur de l'humanité, qui ne puisse être résolu par la lecture des bons auteurs. (Rf, 222).

Au cours d'une autre conversation avec Blum, dans le camp de prisonniers, il traduit par la dérision son mépris et son dégoût pour l'autorité du savoir transmis dans les collèges, la valeur dite irremplaçable des humanités classiques :

je lui dirai que j'avais déjà lu en latin ce qui m'est arrivé, ce qui fait que je n'ai pas été trop surpris et même dans une certaine mesure rassuré de savoir que ç'avait déjà été écrit, de sorte que tout l'argent qu'il a lui aussi dépensé pour me le faire apprendre n'aura pas été non plus complètement perdu (Rf ,100).

Il reproche à ce père, fils d'un paysan analphabète, d'avoir sacralisé le langage :

cette pesante obstinée et superstitieuse crédulité - ou plutôt croyance – en l'absolue prééminence du savoir appris par procuration, de ce qui est écrit, de ces mots que son père à lui qui n'était qu'un paysan n'a jamais pu réussir à déchiffrer, leur prêtant, les chargeant donc d'une sorte de pouvoir mystérieux, magique (Rf ,36).

Il en résulte une défiance généralisée à l'égard des intellectuels, du langage, de l'autorité de l'écrit, que dénonce Georges :

je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots (Rf, 36).

C'est pourquoi l'ancien cavalier, évadé, refuse, dans un premier temps, le contact avec l'écrit et il s'adonne au dessin :

il s'asseyait quelque part et entreprenait de dessiner, copier avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure¹⁹⁵ (Ac, 376).

La situation d'après guerre posera à tout artiste, la question cruciale de son rapport au monde et, à ce titre, écrivains et peintres participent du même combat :

si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la deuxième guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent quand on parle « nouveau roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *l'ère du soupçon* ; Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tapies ou Dubuffet sont partis des graffitis, du mur ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini. Sans doute était-ce ce que je ressentais confusément

¹⁹⁵ Selon une autre version, il s'attache, pendant cette période, à de grandes œuvres : « **il lit beaucoup (tout Proust, l'œuvre complète de Balzac qu'il a trouvée reliée de cuir chez un libraire d'occasion), fait de la peinture** » (Jp, 332).

quand je faisais ces dessins très exacts : il n'y a plus de recours : essayons de revenir au primordial, à l'élémentaire, à la matière, aux choses. Exemple : Ponge¹⁹⁶.

C.Geffré, face à la barbarie nazie, fait avec amertume, le constat des carences du religieux et tout autant de la « raison » : « ce sont les pays qui ont été évangélisés depuis des siècles comme l'Allemagne, qui ont été le lieu de véritables crimes contre l'humanité. Je m'interroge alors sur l'efficacité historique du religieux par rapport aux instincts les plus primitifs de l'homme et, en même temps, je me demande quelle est la capacité de la raison humaine laissée à elle-même¹⁹⁷ ». P. Bacq rappelle, de son côté, que les plus hautes autorités du nazisme y compris Hitler étaient allées au catéchisme¹⁹⁸ ! Peut-être faudrait-il s'interroger avec J.Delumeau, sur le degré de christianisation de ces « pays » dits de « chrétienté ». Au reste, en 1950, E. Mounier publiait *Feu la chrétienté*, recueil d'articles écrits de 1937 à 1949. On peut y lire, déjà : « le monde actuel ne rencontre plus le christianisme. La parole de Dieu devient pour lui proprement *lettre morte*¹⁹⁹ ».

Autour des années soixante, J. Cayrol, l'auteur du scénario de *Nuit et Brouillard*²⁰⁰ appelle de ses vœux un « art lazarien » ou « concentrationnaire », « un Art né directement d'une telle convulsion humaine, d'une catastrophe qui a ébranlé les fondements mêmes de notre conscience²⁰¹ », « la plus grande tuerie de tous les temps²⁰² ». Comment écrire après Auschwitz ?

On peut faire l'hypothèse que l'univers romanesque de C.Simon travaillé par une secrète énigme, participe pour partie, du moins à ses débuts, de l'expérience « lazarienne » analysée par J. Cayrol²⁰³. Résistant, condamné au camp de Mauthausen, voici comment ce dernier rapporte un épisode de sa déportation : « En 1943, au fond d'un wagon de

¹⁹⁶C.Simon, « Et à quoi bon inventer ? », propos recueillis à Salses par M. Alphant, à l'occasion de la publication de *l'Acacia, Libération*, 31 août 1989. A son retour de captivité, C.Simon s'est remis au dessin : « **je copiais des feuilles, une touffe d'herbe, un caillou, le plus exactement possible** ».

¹⁹⁷C.Geffré, *Profession, théologien*, A. Michel, 1999, p.247.

¹⁹⁸J. Delumeau, « L'atout majeur du christianisme, sa capacité d'adaptation » dans R. Rémond et alii, entretiens avec Y. de Gentil-Baichis, *Chrétiens, tournez la page*, Bayard, 2002, p. 42.

¹⁹⁹E. Mounier, *Feu la chrétienté*, Coll. « Esprit », Seuil, 1950. Œuvres, tome III, p. 537.

²⁰⁰Le film emblématique d'A. Resnais

²⁰¹J. Cayrol, op cit., p. 802.

²⁰²Ibid., p. 987

²⁰³La réédition de ses œuvres devrait contribuer à une meilleure connaissance de ses romans. Dans *Histoire* cette appellation désigne la foule des hommes saisis, de façon saisissante, au cours d'un réveil quotidien blafard, « un milliard de Lazares arrachés à leurs suaires nocturnes râclant sur un milliard de pommes d'Adam angoissées leur peau de poulet » (Ht, 46). De même, les soldats « de garde » « dormant » « dans les coffres à avoine, cercueils » évoquent la figure de « Lazare sortant de sa tombe » (Jp, 109).

marchandises en route vers le camp de Mauthausen-Gusen, je perdis conscience. En vain, je demandais à mes compagnons qui j'étais, d'où je venais. J'habitais une nuit plaintive, une obscurité inhumaine, un enténébrement de ma personnalité et de la connaissance de mon passé. Pareil à un soliveau flottant sur une eau noire. Inutilement, je cherchais ce minuscule intervalle du jour et je vacillai²⁰⁴ ». « Dans une lettre, François Mauriac lui écrit, à propos de son expérience concentrationnaire : 'Jean, vous n'êtes plus de notre monde'²⁰⁵ ».

Nous nous bornerons à quelques aperçus sur ce « romanesque concentrationnaire » qui ouvre l'ère d'une « nouvelle Comédie inhumaine ». Bien que cet univers comporte une double postulation, selon Cayrol, « l'exaltation » et « la terreur », c'est cette dernière qui domine dans le commentaire. Le monde issu de la guerre a partie liée « avec la grande peur ». L'être lazaréen « est un esthète qui, dans une situation donnée, détournera la tête pour écouter brusquement le chant d'un oiseau ou le vent dans un arbre ». Pour lui, « le tout n'est pas d'exprimer la vérité d'une action ou d'un sentiment c'est plutôt de dessiner autour de telle action ou de tel sentiment une aura, de leur donner [...] une résonance comme un cristal dont on prolongerait le tintement pour le plaisir ». Autre trait, la solitude : « l'œuvre lazaréenne d'abord et avant tout sera amenée à décrire avec minutie la solitude la plus étrange que l'homme aura pu supporter ». Tout personnage lazaréen s'identifie à la foule, il vit dans l'anonymat et l'incommunicabilité. « Le doute s'insinue en lui ». Abolition de toute tendresse et amours furtifs le qualifient sur le plan sentimental. C'est un être « castré²⁰⁶ ». « Il n'y a pas d'histoire dans un romanesque lazaréen ». « Les personnages avancent par bonds emportés dans une multiplicité d'épisodes dans un éparpillement de l'action dans une sorte de corruption de la réalité ». « Le monde n'a plus figure humaine ». L'écrivain, « s'il décrit un personnage, il en fera une peinture comme celle d'une nature morte, fixe, pétrifiée. Les muscles n'y bougeront pas, les yeux seront immobiles, légèrement hagards. La bouche sera toujours ouverte, non pour la parole mais pour le cri ». Les mots-clés du manifeste de J. Cayrol peuvent contribuer, provisoirement, à définir certains traits de l'univers romanesque simonien, soit « un art né d'une catastrophe », « une interrogation effrayante », le « doute institué »,

²⁰⁴ Op. cit., « note de l'éditeur », p.8.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Nous retrouverons ultérieurement ce motif développé. Retenons l'évocation des Barcelonais « quinze ans plus tard » qui conservent encore le traumatisme des « évènements » « comme des hommes qui cacheraient quelque blessure invisible, secrète, que l'on aurait amputés de quelque chose d'essentiel dont aucun homme ne peut supporter d'être privé : « comme des eunuques, pensa-t-il

une « misère exaspérée », la « défiguration humaine », et « l'abolition de toute tendresse ». Encore faut-il ne pas ramener l'écriture simonienne à la mise en œuvre de thématiques pré-établies.

Dans cette situation extrême, la foi chrétienne de J. Cayrol lui dicte une espérance et un appel qui sont tout à fait étrangers à C.Simon : « nous attendons aujourd'hui des écrivains conquérants qui n'ont pas honte d'enjamber les cadavres ou la pourriture et dont, je suis sûr, la porte s'ouvrira sur le grand royaume de Dieu ».

Simon rejette cette perspective mais la thématique des camps est présente dans divers entretiens et dans les romans.

Déjà, dans *Le vent*, Montès

promène toute la nuit dans les rues cette dégaine de rescapé de Buchenwald (Lv, 13)

La route des Flandres rappelle avec force la réalité des camps d'extermination,

en plein milieu d'un pays où on massacrait et brûlait les juifs par centaine de mille²⁰⁷ (Rf, 220).

Le jardin des plantes reviendra avec opiniâtreté sur la radicale remise en cause d'« une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux » (Jp, 243) :

à mon avis, la grande chose ça a été Auschwitz. Tout l'humanisme apparaît comme une farce. Auschwitz est quelque chose qui fait vaciller la raison²⁰⁸.

En tant que rescapé du « camp de concentration de Dachau », Novelli fait

allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à l'évanouissement) qu'il subit (Jp, 235).

La description d'une photo « de mauvaise qualité » évoque « les visages des suppliciés » « tordus par la souffrance » et c'est avec un cynisme calculé que la description continue :

au premier plan est étendu sur le sol le corps inanimé d'un autre supplicié [...] sa tête est tournée de côté vers le photographe, une joue contre la terre (Jp, 124).

L'œuvre de C.Simon s'ancre dans un désastre historique et a partie liée avec le mouvement du « nouveau roman ». Celui-ci s'inscrit dans « une ère du soupçon » généralisé. Pour ces écrivains, c'est autour d'une interrogation sur « le fait d'écrire » que se situe le devenir du roman.

²⁰⁷ Déjà *Le Vent* évoque Montès « avec sa dégaine de rescapé de Buchenwald ».

²⁰⁸ « Visite à C.Simon : l'atelier de l'artiste », entretien avec J.C. Lebrun, *Révolution*, 29 sept 89.

L'originalité de Simon tient, dans cette écriture, à la place dévolue à son « vécu ». S'il proteste contre l'impuissance d'une culture « humaniste », face aux déchaînements de l'horreur et de la barbarie, loin de se résigner au mal, il organise sa résistance par un « retour aux choses », dans un monde « lazarien » où l'image traditionnelle de l'homme disparaît.

Toutes ces expériences sont certes, présentes dans le roman, mais c'est à la pratique d'une écriture que Simon nous convie. Témoin son insistance sur l'acte matériel d'écrire, qu'il a mis en scène à travers la figure de l'écrivain à sa table de travail devant une fenêtre ouverte²⁰⁹.

1.3 - dans l'atelier de l'artiste : une « écriture en train de se faire »

avant d'inscrire sur la table d'écriture comme le laboureur sur sa terre indocile, le sillon d'encre qui fixe une décision, la main hésite entre plusieurs directions, S. Breton²¹⁰.

Ce motif de l'ouverture sur le monde est présenté selon un jeu de variantes : dans *Histoire*, c'est l'été et la fenêtre donne sur un feuillage dense et obscur, emblème de la complexité de la réalité qui s'offre à déchiffrer. A la fin de *l'Acacia*, c'est le printemps ; l'écrivain fait face encore à « l'une des branches du grand acacia » et c'est toujours la nuit. Dans *la bataille de Pharsale*, la scène décrite s'apparente à celle du dessin de l'écrivain qui inaugure *Orion aveugle* ; elle s'ouvre aussi sur un décor urbain, mais elle s'en différencie par le détail des objets figurant sur la table. Le dessin à la plume introduit une main qui tient un stylo arrêté sur une phrase en suspens ; la feuille comporte déjà des ratures²¹¹. A portée de la main droite un paquet de cigarettes (PLAYER'S) rappelle, en anglais la pratique ludique de l'écriture. On peut voir, à droite, sur une pile de feuillets un détail de la fresque d'Arezzo (allusion à *La bataille de Pharsale*) C'est au travail en cours, pourrait-on dire, que Simon nous convie, la même main, cette fois-ci « armée du crayon continuant à aller et venir » (Pa, 62) sur la page d'écriture. Suivent les dix pages manuscrites de la préface d'*Orion aveugle*, comme si l'écrivain affichait ainsi la volonté d'explicitier pour son lecteur les modalités propres de

²⁰⁹ Lieu commun depuis Alberti qui définit le tableau comme « fenêtre ouverte ». *De la peinture*, livre I. Notons qu'ici la fenêtre ouvre aussi bien sur l'histoire que sur la nature.

²¹⁰ S. Breton, *Poétique du sensible*, Cerf, 1988, p. 38

²¹¹ Un autre dessin du romancier figure p. 176 dans le *Claude Simon* de L. Dällenbach, « les contemporains », Seuil, 1988, où l'on peut voir, légèrement en retrait du bureau, une main qui tient une plume au-dessus d'une feuille encore blanche.

son écriture graphique, l'acte unique par lequel il s'approprie physiquement la matière des lettres de l'alphabet²¹². Rappelons ces pages manuscrites surchargées d'une écriture fine avec ses ajouts, ses suppressions dans une marge de gauche qui va s'élargissant. Belle occasion de prendre conscience que Simon est sans doute l'un des derniers écrivains, à l'ère de l'ordinateur, à pratiquer « ce geste par lequel la main prend un outil (poinçon, roseau, plume), l'appuie sur une surface, y avance en pesant ou en caressant et trace des formes régulières, récurrentes, rythmées²¹³ ». On ne peut manquer de rappeler ici en même temps l'évocation du mythe de « la page blanche » cher à S. Breton, « cette page blanche devant moi, ouverte et insurveillée, dont j'ignore encore l'incipit et où je jetterai mes dés, brise l'environnement qui nous enserme et dans lequel trop souvent, nous devons nous contenter du schéma stimulus-réponse.²¹⁴ ». Précisons, toutefois, avec M. de Certeau, que « malgré la fiction de la page blanche nous écrivons toujours sur de l'écrit²¹⁵ ». Ce tracé de la main nous invite à interroger les « rapports du geste scriptural et du corps » en termes d'effort physique. Le deuxième aspect de la scription chez Barthes concerne « le moment d'une fabrication ; on ne peut le saisir que si l'on fixe mentalement l'écriture en train de se faire et non l'écriture faite²¹⁶ (c'est cette écriture-là qu'on appelle ici scription pour la distinguer de l'écriture proprement dite, ou corps stable, objectif, des formes graphiques)²¹⁷ ». Le tracé singulier de l'écriture manuelle se trouve relayé – c'est sa marque de fabrique – par de nombreuses ruptures dans la mise en page et la typographie du texte imprimé. Dans le rectangle apparemment compact de la page des *Corps conducteurs*, on peut déjà suivre une « écriture en ses pluralités graphiques » : l'atmosphère anglo-espagnole du roman est donnée par la présence, dans le texte français, d'inscriptions dans ces deux langues qui se présentent comme un champ de variables. Déjà la morphologie des lettres varie (des lettres capitales, aux lettres cursives, aux caractères italiques). Mais ce sont tous les déterminants de la lecture qui sont appelés à varier à leur tour, des supports les plus hétérogènes (banderoles, affiches, monuments, imprimés) à la présentation de l'écrit (à l'envers, en transparence,

²¹²L'engagement physique de l'artiste peut être encore suggéré par la mobilisation physique de l'Italien dessinant son plan au cours de son récit à l'étudiant, « appuyant de toutes ses forces sur le crayon traçant non pas sur mais dans la page de carnet de profonds sillons, comme si le papier, le fragile, dangereux et impalpable support de signes, d'abstractions devait être affronté et maîtrisé au prix d'un violent effort physique » (Pa, 191).

²¹³R. Barthes, *Variations sur l'écriture*, Seuil, 1994., p.25

²¹⁴S. Breton, *Poétique du sensible*, op. cit., p. 36, 37.

²¹⁵M. de Certeau, *L'invention du quotidien* 1. arts de faire, Folio-essais (146), p. 71.

²¹⁶C.Ossola dans sa préface à « Variations sur l'écriture » parle de textes « auxquels on ne peut qu'adhérer (vous ne pouvez parler 'sur' un tel texte, vous pouvez seulement parler 'en' lui, à sa manière », p. 13.

²¹⁷Barthes, *ibid.*, p. 67.

partiellement occulté, donné intégralement dans la version d'une langue étrangère au lecteur, comme le programme de la rencontre entre parlementaires et écrivains (Cc, 37-38). *Le palace* qui obéit au même principe de variation ne comporte que des inscriptions en langue espagnole mais ici l'écriture se libère parfois de son tracé rectiligne, linéaire, pour adopter le dispositif des listes en colonnes. *Le jardin des plantes* présente une typographie foisonnante et une mise en page libérée (retour à la liste, changements de cadrages du texte) qui contribue à donner au roman sa composition spécifique « en damiers », en hommage aux tableaux de Novelli. Ces subtils changements dans la facture des romans sont une mise en scène voyante de l'activité transformatrice de l'écriture. Simon s'est prêté à un entretien sur les conditions concrètes de son travail où il ne nous épargne aucun détail. Il insiste d'abord sur

le caractère tout à fait artisanal et empirique de ce labeur²¹⁸.

Toutes les modalités matérielles de l'acte d'écriture sont recensées :

une feuille de papier machine ordinaire [...] un stylo-bille ou un feutre. Le plus fin possible. Noir en général. Mais je me sers aussi de rouge, de bleu, de vert. Pour des ajouts, pour me retrouver dans toutes mes combinaisons [...]²¹⁹

Autre particularité, la marge qui accueille l'imprévu des débordements de l'écriture : ce dernier tiers de la surface de la page, en blanc, est réservé aux ajouts et aux termes qui surgissent soudain :

assez serrée, très petite. Moi-même, j'ai souvent du mal à me relire. Comme je vous l'ai dit, je laisse une assez grande marge, dans cette marge, il y a des mots ou des idées qui me sont venus. Il y a une partie, disons les deux tiers de la page, toute noire, très remplie, et il y a une partie blanche dans laquelle il y a ces mots qui me viennent et que je note, et il y a la place aussi pour ces ajouts que je fais constamment²²⁰.

Le travail de la main est plutôt rapide :

elle court assez vite parce que j'ai une écriture très très petite justement, et j'arrive même difficilement à me relire²²¹.

L'écrivain ne s'arrête pas à un premier jet, mais le processus d'écriture répond à un scénario de réécritures successives :

en général, chaque page est écrite au moins quatre fois [...] la même page est écrite deux fois à la main et puis, ensuite, elle est deux fois tapée à la machine. Et c'est sur la page tapée à la machine que je fais les dernières corrections²²².

²¹⁸ *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, op.cit. (2), p. 96.

²¹⁹ C.Simon, entretien avec A. Rollin, *Ils écrivent où ? quand ? comment ?* Mazarine, 1986, p. 323.

²²⁰ Ibid. p. 323-324.

²²¹ Ibid. , p. 327.

²²² Ibid. , p. 324,325.

L'avancée du travail est irrégulière

**l'autre jour, j'ai passé tout un après-midi sur six lignes et puis, entre onze heures du soir et minuit, j'ai écrit deux pages [...]
Et quand tout le livre est fait, je relis encore. Je fais des remaniements jusqu'à la dernière minute.**

Cette écriture s'inscrit parfois dans une longue durée. Il faudra cinq ans pour mener à terme *les Géorgiques* :

le dernier livre que j'ai écrit, *les Géorgiques*, m'a demandé cinq ans de travail²²³.

A la parution de *La route des Flandres*, en 1960, il confie dans un entretien :

J'ai médité ce roman pendant vingt ans²²⁴.

L'écriture reste un processus lent et minutieux : il faudra presque un an pour mettre en œuvre le projet de ce roman :

dans une fraction de seconde, j'ai vu *la route des Flandres*. Pas l'idée de ce livre, mais ce livre tout entier²²⁵.

Restait à l'écrire et c'est cela qui a été terrible²²⁶.

C'est grâce à un plan de montage qu'il réalise la composition du roman que nous connaissons :

j'ai travaillé presque un an sans savoir comment cela allait pouvoir se construire. Je voulais une composition simultanée et ne voyais pas comment j'allais pouvoir y parvenir.

Je suis rentré à Paris et brusquement j'ai trouvé un truc [...] les crayons de couleur. Oui, j'ai attribué à chaque personnage, à chaque thème une couleur. Et comme cela j'ai pu construire l'ensemble. Comme un tableau.²²⁷

Sous ce jour, la rature apparaît comme une modalité de l'élaboration scripturale à partir du « magma » qui précède l'écriture. C'est en quelque sorte le premier geste de l'écrivain pour sortir du chaos :

il suffirait que je vous montre une page de mes manuscrits : des ratures, des ratures et encore des ratures²²⁸.

D'où le scrupule qu'il éprouve à communiquer ses documents de travail :

je ne tiens pas tellement à ce qu'on lise le manuscrit, je ne tiens pas à ce qu'on voie les sottises que j'ai faites, c'est la dernière version qui compte, c'est ça qui est intéressant. Ce ne sont pas les ratures²²⁹.

²²³ Ibid.

²²⁴ C. Simon, entretien avec A. Bourin, *Les Nouvelles littéraires*, 1739, déjà cit. 29 déc. 1960.

²²⁵ C. Simon, entretien avec H. Juin, « les secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1960.

²²⁶ C. Simon, entretien avec M. Chapsal, *l'Express*, 10 nov. 1960. Repris dans Chapsal M., *Les Ecrivains en personne*, UGE, 10-18, 1973.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ *Libération*, août 1981, art. cit.

C'est là, d'ailleurs toute la différence d'exécution avec la peinture :

lorsqu'on écrit, on peut raturer, couper, recommencer vingt fois et finalement ça ne se voit pas. C'est ce qu'il y a de rassurant dans ce domaine. Savoir qu'à la fin, à force de s'acharner, on s'en tirera. Je pense que beaucoup plus de gens qu'on ne le croit, beaucoup de gens, seraient capables d'écrire de très bons livres. Le seul obstacle, c'est la paresse²³⁰.

L'œuvre à faire ne se laisse pas approcher comme un contenu « donné » préalablement, mais relève de l'ordre de l'évènement :

Au départ, je n'ai pas grand-chose à dire (ou si l'on préfère tout à dire : c'est pareil) et c'est seulement en écrivant, par et dans l'écriture, que ça se fait²³¹.

Et le choix d'une thématique n'est jamais prioritaire dans l'écriture de ses romans :

je n'écris pas en fonction d'une thématique quelconque (mort, sexe, castration etc.)²³².

Ce qui revient à dire que le traitement des thèmes ne relève ni de la représentation ni du témoignage :

certains thèmes qui se trouvent dans mes livres comme la guerre ou la révolution, sont liés à des situations vécues. Cela ne signifie pas que ces situations sont 'représentées' dans mes livres ou que j'en témoigne²³³.

Au reste, la littérature n'est qu'une suite de variations sur des thèmes communs et l'originalité réside tout entière dans la « manière » :

la littérature dit toujours les mêmes choses : l'amour, la mort, la fuite du temps, les espoirs, les désillusions, la peine des hommes. Ce qui compte, c'est la manière dont c'est dit. Parce que chaque fois que la manière change, ces mêmes choses deviennent 'autre chose'. La Crucifixion peinte par Grünewald ou par Le Tintoret, c'est toujours la Crucifixion et pourtant c'est radicalement différent²³⁴.

Le rôle du langage est ici déterminant tant au niveau du signifié que du signifiant, avec une prédilection pour ce dernier

chaque mot est porteur d'une charge à la fois historique, culturelle, phonétique²³⁵.

Et c'est par rapport au langage que l'homme se définit ,

le langage, irréductible compromis entre l'innommable et le nommé, l'informe et le formulé²³⁶

²²⁹ Entretien par A. Rollin, op.cit. Plusieurs brouillons ont été publiés et commentés par L. Dällenbach. Voir en particulier. L. Dällenbach, *Claude Simon*, op.cit., p. 58, 60, 183,184 et surtout le brouillon : la « nuit d'août », premier état, p. 190, et second état » p. 191. Voir encore du même critique « Dans le noir : C.Simon et la genèse de *La route des Flandres* », *Genèses du roman contemporain, incipit et entrée en écriture*, textes réunis par B. Boie et D. Ferrer, CNRS, 1993.

²³⁰ *La Quinzaine littéraire*, art.cit.(déc. 67)

²³¹ *La Quinzaine littéraire*, art.cit. (déc. 67)

²³² C.Simon, *CSC*, op.cit. , p. 413.

²³³ *Ibid.*,p 22.

²³⁴ C Simon, entretien avec J. Piatier , « Claude Simon ouvre *les Géorgiques* », *Le Monde*, 4 sept. 1981.

²³⁵ *Nouveau roman : hier, aujourd'hui* (2), op.cit. p. 81

Les données de la perception et de la mémoire sont ainsi médiatisées et réactivées en réseaux symphoniques par le déploiement des virtualités de l'écriture :

l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, « parle déjà avant nous » au moyen de ce que l'on appelle ses figures, autrement dit les tropes, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde et des choses peu à peu acquise par l'homme²³⁷.

Car,

on n'écrit – on ne dit – jamais que ce qui se passe au présent de l'écriture²³⁸.

Nous retenons du développement précédent à la fois la grande modestie du romancier et son sens aigu de la responsabilité professionnelle. La valeur du travail met l'accent sur l'aspect volontaire et conscient de la création romanesque :

je sais le travail que me coûtent mes livres et, je le répète, quiconque travaille aussi dur que moi fera quelque chose d'intéressant²³⁹.

Deux tentations antagonistes régissent le texte simonien, d'une part, le risque de dispersion lié au travail descriptif, à différents niveaux, ainsi que l'atteste, entre autres, le dispositif des parenthèses, d'autre part, le tissage des analogies qui offre un maillage très serré, des connexions en réseaux parfois difficilement pénétrables. En outre, comme Simon n'écrit jamais le même roman, le lecteur doit adapter à chaque fois sa lecture. D'autre part, il n'y a pas de mode d'emploi et l'écrivain est à chaque fois, aussi dépourvu devant l'inconnu :

j'en suis donc toujours au même point et avec les mêmes interrogations et les mêmes angoisses : parvenir à faire un livre. Et c'est toujours, quoique les problèmes soient évidemment autres, aussi difficile et dangereux.. (Mais sans cela où serait l'intérêt ?...)²⁴⁰

Cette aventure inattendue de l'écriture est pour ainsi dire confortée par le risque pris d'inventer à chaque fois des formes nouvelles :

à chaque livre je repars à zéro. J'ai l'impression qu'il va me falloir remuer des montagnes [...] Ecrire est une chose si difficile que je me sens démuni. Devant la littérature on est tout petit.²⁴¹

²³⁶ C.Simon, « Novelli ou le problème du langage », art.cit.

²³⁷ Claude Simon, *DS*, op. cit. p.27-28. Notons cette insistance à célébrer la noblesse du langage comme une conquête de l'esprit humain.

²³⁸ *Entretiens C.Simon* Rodez, Subervie édit 1972, (siglé *E.C.S.*) p. 17

²³⁹ CSC. op. cit . p. 28. Le *Discours de Stockholm* déplore, de son côté, « la dévaluation de cette notion de travail (ce travail de transformation si mal rémunéré) : l'écrivain est alors dépossédé du bénéfice de ses efforts », p. 13.

²⁴⁰ Lettre de C.Simon du 26 janvier 1969.

²⁴¹ « Claude Simon, entretien avec M. Alphant, « La route du Nobel », *Libération*, 10 déc. 1985.

Au colloque de Cerisy²⁴², l'écrivain a abondamment commenté les principes de son écriture à partir d'exemples empruntés aux *Corps Conducteurs*. Une telle démarche « explicative » aussi radicale doit être replacée dans le contexte des années 70 où le texte était traité comme la résultante d'opérations « scripturales » précises, mais elle mérite d'être rappelée ici²⁴³. Ainsi, « certaines qualités communes » associent dans le langage des éléments disparates du monde quotidien :

quoique la forêt vierge, un enfant sur le trottoir d'une grande ville et une vieille dame dans un hall d'hôtel n'aient entre eux aucune espèce de rapports dans le temps des horloges (ou du point de vue de la psychologie ou de la sociologie), il se trouve cependant que les méandres d'un fleuve *serpentent* à travers la forêt

la ficelle à l'aide de laquelle l'enfant tirait un jouet qui, déséquilibré, tombe sur le trottoir décrit, détendue, des *méandres* sur l'asphalte

le *boa* tombé des épaules de la vieille dame décrit une courbe en forme d'S sur la moquette rouge du hall de l'hôtel²⁴⁴.

S'il motive cette pratique par la théorie des « ensembles » c'est aussi et principalement à la peinture moderne qu'il renvoie : « le fleuve tropical, l'enfant sur le trottoir, la vieille dame dans le hall de l'hôtel » sont traités comme « dans un tableau »,

exactement comme certaines qualités communes (harmoniques ou complémentaires, rythme, arabesque) rassemblent dans un tableau, permettent d'y cohabiter en constituant un ensemble *pictural* cohérent, les objets ou les personnages qui y sont représentés, même si, dans la « logique » du « réel » ils paraissent absolument incroyables, comme par exemple les monstres de Jérôme Bosch, les deux yeux dans un même profil de Picasso ou une Pêche à la baleine de Paul Klee, car là aussi, ce n'est pas de la vraisemblance imitative qui importe mais une autre espèce de vraisemblance et de crédibilité, autre ment dit, la crédibilité *picturale*²⁴⁵

Penser le texte en termes de travail, c'est démystifier la création littéraire souvent considérée comme le domaine propre de quelques élites et susciter le goût d'écrire, en incitant déjà le lecteur à collaborer à la construction du texte. Non seulement l'écrivain donne à lire le travail de la production dans le produit, mais il entretient une complicité avec son lecteur, témoin ce détail descriptif en attente d'une « vérification », volontairement affiché dans le texte final :

les écussons qui ornent le col de la vareuse du fantassin portent un numéro jaune (84) sur fond vert et sont bordés d'un liseré jaune (à vérifier : couleurs des régiments d'infanterie de forteresses) (Jp, 375).

Parfois la question posée concerne l'identification de personnages, comme ce dieu égyptien :

²⁴² C. Simon, « la fiction mot à mot », *NRHA 1*, op. cit. , p. 79, 81

²⁴³ Et enrichie, bien sûr, des diverses composantes de l'écriture toujours plus riches que les tentatives d'explication qu'on (y compris l'écrivain lui-même) peut en donner.

²⁴⁴ Ibid. p. 79

²⁴⁵ Ibid., p.81

quel dieu à la haute coiffure ovale terminée en escargot sculpté en bas relief sur une colonne marbre noir petit temple à Karnac ? (Jp, 19)

Ou comme le deuxième personnage du couple des *Lettres persanes* suggéré par

deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose comme Ousbeck ou Usbeck l'autre ? agaçant (Jp, 14-15).

La scène suivante se déroule à Paris et la représentation transite du spectacle de musulmans dans la rue vers l'évocation de la scène de la « visite des mages » à la crèche :

des gens sortaient de la bouche du métro la plupart étaient vêtus de longues robes bleu ardoise brunes l'une d'un vert vif coiffés de petites toques. Très grands et filiformes. Ou peut-être était-ce l'effet de ces robes : s'élevant comme ça sans bouger tout droits vers leur paradis. C'était vendredi [...] comme un groupe de statues aux plis verticaux, puis traversaient la rue, leurs longues robes soulevées derrière eux par leurs talons. Rois. Melchior, Balthazar et le troisième dont j'ai oublié le nom (Jp, 98-99).

La description d'une « vieille photo d'archives » montrant la façade de l'Hôtel Colon de Barcelone, lors de la guerre civile espagnole, rappelle deux portraits géants dont celui de Lénine :

l'autre de je ne sais pas qui Staline peut-être moustaches mais maigre ou alors comment s'appelait le Lénine espagnol d'alors un nom comme un nom d'oiseau quelque chose comme cormoran non Comorera je crois (Jp, 29).

En fait, l'incertitude règne sur leur identification. Le premier (Lénine) reconnaissable sur la photo qui illustre les « notes » du *Palace* dans l'édition des Œuvres a été « remplacé par celui de Marx²⁴⁶ ». Ici c'est l'identité de Staline qui est mise en cause au profit d'une autre autorité tutélaire, J Comorera, un dirigeant du PSUC, branche catalane du Parti Communiste d'Espagne.

Le premier repérage chronologique de la scène de la jeune femme sortant du métro de Berlin dans un décor de ruines renvoie aux années 197.. :

Berlin est 197..(vérifier) station de métro StadtMitte au milieu des ruines d'où émergeait un voyageur environ toutes les sept ou huit minutes le silence Elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longue muraille brûlée (Jp, 17).

La deuxième occurrence d'une scène identique fournit au lecteur une première indication chronologique plus rapprochée :

²⁴⁶ Note 12, page 1353 de l'édition « La Pléiade ». Dans la pièce du *Palace* deux photographies se font face « représentant sur papier glacé l'une la tête d'un homme à barbe et chevelure de prophète biblique, le buste cependant revêtu d'un veston, le front bombé et haut, les cheveux ondulés tombant jusqu'au dessous des oreilles, l'autre, un homme souriant, au visage carré, à moustache noire, habillé d'une vareuse de tissu foncé au col de coupe militaire » (Pa, 15-16).

la scène suivante se déroule environ vingt ans après l'épisode de la mort du colonel abattu par un sniper : une jeune fille (ou une très jeune femme) vêtue de rose sort de la station de métro Stadmitte (Centre-Ville) à Berlin (Jp, 162).

Notre dernier exemple propose au lecteur un canevas pour un exercice descriptif:

au contraire des grandes villes d'Europe (Londres, Berlin, Paris...) qui, pour ainsi dire, se déchiquettent sur leur pourtour, s'effilochent, semblent éparpiller à leur périphérie des banlieues de moins en moins denses, des morceaux de villes, comme un archipel d'îlots de plus en plus dispersés s'égrenant à mesure qu'on s'éloigne du centre...

(Par exemple, à partie de la gare de l'Est, noté successivement :

Hangars – gare de marchandises – Multitudes de voies

Entrepôts – HLM

Poste d'aiguillage

Terrains vagues – Usines

Pavillons – Jardinet

Gazomètres – Lignes à haute tension Pylônes²⁴⁷ [...] (Jp, 49-50)

Cette situation d'écriture place le lecteur devant l'alternative qui se présente à tout instant à l'écrivain : soit la tentation d'instrumentaliser le langage pour des énoncés à forte teneur « monologique » - attitude qu'il récuse, bien entendu -, soit s'abandonner aux jeux imprévisibles que le langage permet. Malgré son statut d'incertitude, le référent simonien s'impose à la lecture dans une grande diversité de contextes, pour sa capacité à recréer un climat d'époque, celui de Barcelone, par exemple, pendant la guerre civile espagnole, avec

les autos et les camions passant et repassant à toute allure avec leurs inchangeables cargaisons de types dépoitrillés brandissant leurs armes hétéroclites [...] : certains avaient des casques, d'autres étaient tête nue, d'autres portaient des bonnets de police avec un pompon qui pendait sur leur front, et peut-être était-ce toujours les mêmes [...] tournant et retournant autour des pâtés de maisons (Pa, 224).

Ou encore pour suggérer l'atmosphère si particulière des rues de New York dominées par les gratte-ciel :

une brume d'un bleu pastel délicat stagne, accumulée au fond des vertigineuses tranchées qui s'ouvrent entre les parois verticales et parallèles des hautes façades, comme coupées au couteau dans une unique matière d'un brun noir. Elle enveloppe dans une transparence veloutée le flot docile des voitures semblable à quelque migration d'insectes (Jp, 225).

Ou tout simplement pour restituer des instantanés déconcertants et fugitifs d'une scène croquée sur le vif²⁴⁸ à la campagne où l'on voit deux garçons soudain « effrayés »,

fixés sur quelque chose de noir et de luisant dressé dans l'herbe de la berge là où ils étaient l'instant d'avant, le tête plate à angle droit tournée dans leur direction, l'un

²⁴⁷ Voir **Annexe 1**

²⁴⁸ Il nous paraît utile d'offrir à la lecture, de temps à autre, des fragments plus amples qui n'appellent pas forcément une analyse.

des deux garçons se baissant, sa main tâtonnant à ses pieds à la recherche d'une motte de terre qu'il lance avec fureur, criant saloperie !, et alors une lanière d'acier bruni s'étirant, ondulant, puis, l'instant d'après, comme un bâton gris foncé sortant en oblique de la rivière, la tête formant maintenant un angle obtus, le bâton rigide fendait l'eau, traînant à sa suite un V argenté sur le reflet sombre des arbres, et progressant par poussées, alternativement, d'un côté et de l'autre, la surface du courant agitée derrière lui de remous sinueux, puis atteignant la rive opposée et disparaissant, les deux garçons toujours pétrifiés, un peu haletants encore, restant machinalement appuyés l'un contre l'autre, le premier disant Mince j'ai presque mis le pied dessus Saleté T'as vu ?, lançant à toute volée une autre motte de terre par-dessus la rivière à l'endroit où le serpent a disparu, répétant Mince alors j'ai presque...Mince ! Saloperie ! Mince, tous deux se tenant là, le cœur battant, oubliant de grelotter, le plus grand bougeant enfin, disant Tu parles d'une vipère j'en ai jamais vu d'aussi..., et l'autre C'était pas une vipère les vipères ne nagent pas, et le premier Pas une vipère mince t'as pas vu sa tête non ? et l'autre C'était une couleuvre, et le premier Une couleuvre mince t'as jamais vu une vipère ? (Tt, 153-154)

Le phénomène énigmatique à la découverte duquel les deux garçons sont associés nous laissera finalement sur une identification improbable. Dans le même temps où elle exerce un véritable effet de fascination, qui ne saurait être contesté, la description interroge le réel Cette « porte ouverte » sur l'atelier de travail nous a permis de cerner d'un peu plus près l'expérience concrète de l'écrivain affronté aux réalités terre à terre de l'écriture mais déjà témoin de prometteuses ouvertures. A chaque livre émerge quelque chose de ces « valeurs » de « protestation », mais quoi encore ?

Auparavant, il convient de cerner les références culturelles de l'écrivain qui passent par le paradigme de la complexité, la phénoménologie de Merleau-Ponty, et l'expérience de la peinture.

trois déterminations décisives

Simon s'intéresse particulièrement à la révolution épistémologique accomplie par la physique moderne²⁴⁹ et à ses conséquences pour nos représentations du monde.

2.1 – le modèle scientifique

jamais la philosophie n'aurait pu concevoir cette formidable complexité de l'univers actuel, tel que nous avons pu l'observer avec les quanta, les quasars, les trous noirs, avec son origine incroyable et son devenir incertain. Jamais aucun penseur n'aurait pu imaginer qu'une bactérie soit un être d'une aussi extrême complexité. On a besoin du dialogue permanent avec la découverte, E. Morin²⁵⁰

Dans le seul domaine de la physique E.Morin relève « deux brèches », deux ruptures conceptuelles déterminantes : « la brèche micro-physique révéla l'interdépendance du sujet et de l'objet, l'insertion de l'aléa dans la connaissance, la dérèglement de la notion de matière, l'irruption de la contradiction logique dans la description empirique ; la brèche macro-physique unit en une même unité les concepts jusqu'alors absolument hétérogènes d'espace et de temps et brisa tous nos concepts dès lors qu'ils étaient emportés au-delà de la vitesse de la lumière [...] Nous ne voulions pas nous rendre compte que les amarres de notre conception du monde venaient de se briser aux deux infinis, que nous étions, dans notre bande moyenne » « non sur le sol ferme d'une île environnée par l'océan, mais sur un tapis volant²⁵¹ ».

Dans ses travaux sur C.Simon, I.Yocaris²⁵² rattache la « nouvelle vision du monde » du romancier à la mécanique quantique de N. Bohr. Il suit, dans ce domaine très spécialisé, les commentaires savants de C.Chevalley²⁵³. Dès 1925, « Bohr conclut à l'impossibilité de maintenir dans le domaine atomique 'les représentations spatio-temporelles par lesquelles on a tenté jusqu'à présent de décrire les phénomènes de la Nature'²⁵⁴ ». Il en résulte un ébranlement radical dans l'ordre de la connaissance qui change notre rapport

²⁴⁹ L'ouvrage de W. Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Idées, NRF, Gallimard, date, pour sa traduction française, de 1962. « Comment définir et affirmer le réel ? Je crois que la science moderne elle-même en est aujourd'hui à se poser cette question », Lettre du 26 janvier 1969.

²⁵⁰ E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990

²⁵¹ E. Morin, *Ibid.*, p. 27. A. de Perretti évoque « un ébranlement épistémologique considérable dans les sciences physico-chimico-mathématiques pour ensuite se répercuter aussi dans le monde des sciences humaines », J. Ardoino, A. de Perretti, *Penser l'hétérogène*, Desclée de Brouwer, 1998, p. 164.

²⁵² I. Yocaris, *L'impossible totalité, une étude de la complexité dans l'œuvre de C. Simon*, Toronto, Paratexte, 2005.

²⁵³ C. Chevalley, « Nature et loi dans la philosophie moderne », in *Notions de philosophie*, D. Kambouchner, éd. Folio-Essais, inédit, Gallimard, 1995.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

au monde. Nous retiendrons trois constats qui intéresseront la suite de notre développement,

- d'abord, une mise en cause du langage comme transparence au réel : « le langage n'est pas lui-même un reflet de l'essence des choses, son usage étant, pour parler comme aujourd'hui, *performatif* et non *représentationnaliste*²⁵⁵ »,
- ensuite l'annonce d'un nouveau code de perception du réel : « ce que nous voyons dépend du point de vue où nous nous situons (en physique, du genre d'instrument que nous utilisons) et de la manière dont nous regardons ; chaque forme de savoir dépend du référentiel choisi²⁵⁶,
- enfin une véritable mutation dans le domaine artistique : « l'art ne se présente plus comme une représentation vraie du monde, mais plutôt comme une interrogation sur la variation des manières dont le monde peut être représenté, comme si son objet n'était plus la chose de l'expérience mais la relation à cette chose²⁵⁷ ».

La préoccupation de Simon pour la dimension épistémologique de l'art rejoint le concept de « complexité » sur lequel E. Morin a longuement réfléchi : « la complexité n'est pas le mot-réponse, c'est le mot-question. Mon problème est celui de l'incontournabilité de la complexité et de la difficulté de la penser, d'une part parce que la complexité comporte de l'incertain, du contradictoire, de l'irrationalisable, d'autre part parce que notre pensée comporte nécessairement la simplification²⁵⁸ ». C'est contre cette tendance paresseuse de notre esprit que lutte Simon. Voici, par exemple, sur un mode humoristique, une singulière mise en abîme du principe de « l'indécidable » :

le nègre à tête de gladiateur sort de sa poche un objet rond et plat qu'il tient dans le creux de sa paume. De sa voix basse il passe lentement en le fixant, le maintenant à hauteur de ses yeux, puis le porte à ses lèvres et l'embrasse brusquement, deux ou trois fois. Dans le geste qu'il fait pour le remettre dans sa poche, il manque celle-ci ou en accroche l'ouverture et l'objet tombe à terre, jetant un bref éclat de lumière réfléchi. C'est un petit miroir bon marché d'environ six centimètres de diamètres. Le dis du miroir est décoré d'une photo de femme nue tirée sur un papier (ou une feuille de matière plastique) rose et brillant. Du bas de sa manche, il essuie le miroir recto verso et avant de le remettre dans sa poche lui parle et l'embrasse encore une fois. Comme sa large main cache entièrement l'objet il est impossible de savoir s'il

²⁵⁵ Ibid.p. 211.

²⁵⁶ Ibid. p. 212.

²⁵⁷ Ibid. p. 218. Voir l'épigramme du chapitre II du *Jardin des plantes* : « on a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore ». Elisha Scott, *The Pythagore Proposition* (Jp, 154).

²⁵⁸ E. Morin, « Enquête sur un nouveau paradigme » in J.P. Dupuy, *Ordres et désordres*, Seuil, (1982), 1990, p. 248.

embrasse sa propre image réfléchie ou la femme nue, et à laquelle des deux faces s'adressent ses paroles (Cc, 202-203)..

Nous sommes en présence d'un objet quantique résolument ouvert à sa propre auto-invention en fonction des interactions possibles avec tous les autres. L'interrogation phénoménologique de Merleau-Ponty va nous faciliter une première entrée dans le champ de la complexité.

2. 2 - le monde énigmatique des phénomènes

voir c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible, Merleau-Ponty²⁵⁹

Ce développement est nourri de la méditation de M. Merleau-Ponty sur les écrits de Claude Simon. La « philosophie phénoménologique ou existentielle » de Merleau-Ponty « se donne pour tâche de formuler une expérience du monde en contact avec le monde, qui précède toute pensée sur le monde²⁶⁰ ». On sait que ce dernier avait coutume d'illustrer sa méditation par des références fréquentes à des écrivains, mais le philosophe s'est reconnu plus particulièrement chez Claudel, Proust et C.Simon. Nous disposons, sur ce dernier, de trois types d'écrits de Merleau-Ponty concernant *Le Vent*, *l'Herbe*, et surtout, *La Route des Flandres* ; « Cinq notes sur C.Simon²⁶¹ » ; une correspondance à C.Simon, « réponse » à une lettre de l'écrivain²⁶² et des *Notes de cours*²⁶³.

Observons d'abord que ces documents renvoient au dernier stade de la méditation du philosophe, alors qu'il a entrepris de reformuler les concepts de « conscience », de « sujet », de « monde », en tant qu'ils relevaient initialement dans sa pensée d'une posture de maîtrise. En affirmant, contre la dichotomie intelligible-sensible, le primat de la perception, Merleau-Ponty fait référence à une expérience perceptive originaire, antéprédicative²⁶⁴ et présubjective, expérience où tout s'offre mêlé, simultané ; il décrit

²⁵⁹ Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, 1960, p. 29

²⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, op. cit., p.48.

²⁶¹ *Médiations*, 4, hiver 1961, pp. 5-10, repris dans *Esprit* n° 66, juin 1982, p. 66, puis dans *Entretiens C. Simon*, pp. 41-46.

²⁶² *Critique*, novembre 1981 (414), « Merleau-Ponty répond à Claude Simon 'écrivain et penseur' (23 mars 1961) ». Le terme de « penseur », sous la plume de Merleau-Ponty n'est pas à prendre dans une acception philosophique, discipline à laquelle Simon est étranger, mais bien au sens de « penser » « comme Cézanne ». Voir, p. 20.

²⁶³ Merleau-Ponty, *Notes de cours* (1959-61), texte établi par S. Ménasé, préfacé par C. Lefort, NRF, Gallimard, 1996. Pour compléter l'information, on pourra consulter Merleau-Ponty, *Parcours deux* (1951-1961), édit. Verdier, Lagrasse, 2000. En fait, tous ces documents nous préparent à « habiter » l'œuvre de C.Simon. Toutefois, il ne faut pas surfaire l'influence du philosophe sur l'écrivain qui reconnaissait lui-même modestement : « la *Phénoménologie de la perception* » « pose des problèmes dont la complexité me dépasse » in C.S.C, p. 422.

²⁶⁴ Entendons, en deçà de l'ordre discursif du jugement.

une conscience située et limitée par son propre point de vue qui « fait retour aux choses ».

C'est dans l'expérience artistique que l'on peut sans doute le mieux tenter d'approcher ces phénomènes, par l'analyse de « la perception du peintre » et du « poète ». Celle-ci « commence [...] dès qu'il ménage dans l'inaccessible plein des choses, certains creux, certaines fissures, des figures et des fonds, un haut et un bas, une norme et une déviation, dès que certains éléments du monde prennent valeur de dimension sur lesquelles désormais nous nous reportons tout le reste, dans le langage desquelles nous l'exprimons. Le style est chez chaque peintre le système d'équivalences qu'il se constitue pour cette œuvre de manifestation, l'indice universel de la 'déformation cohérente'²⁶⁵ par laquelle il concentre le sens encore épars dans la perception et le fait exister expressément²⁶⁶ ». Le « style » ainsi associé à la perception artistique peut se définir comme « l'emblème d'une manière d'habiter le monde, de le traiter, de l'interpréter²⁶⁷ ». Les « cinq notes²⁶⁸ » ont concrétisé, pour les premiers lecteurs de C.Simon, les relations privilégiées du romancier et du philosophe. Nous retenons deux points de ces réflexions : d'abord, l'affirmation que « vision sensorielle est vision de visionnaire ». Témoigne de celle-ci l'usage du « participe présent, « à valeur de simultanéité » : « le livre est fait dans une *vue* qui le donne, non pas perspectivement, et dans l'avènement du concept²⁶⁹, mais comme un paysage : un élément faisant 'écran' (au sens freudien) *pour* ceux qui sont derrière et les dénonçant par là, le tout dans la latence ». Ainsi, « nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cochant activement les autres, en les dénonçant dans l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible²⁷⁰ ».

Le deuxième point est celui de la reconnaissance de la valeur du travail : « Claude Simon hier soir, - quand je lui dis que lui parlant et lui écrivant ne sont pas le même, celui qui parle est celui qui a des opinions, des jugements, etc. celui qui écrit est celui qui sent et vit. Il ajoute : *et puis, il faut le réveiller, ou l'exciter, ou l'appeler* (je ne sais plus quel mot il a employé). Donc, celui qui sent et vit n'est pas immédiatement donné. Il se

²⁶⁵ « Cinq notes sur C. Simon », in ECS, op. cit. , p. 41-46

²⁶⁶ M. Merleau-Ponty, « le langage indirect et les voix du silence » *Signes*, op.cit., p. 68

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ « Cinq notes sur C. Simon », in E.C.S., op.cit., p. 41-46.

²⁶⁹ C.Simon nous le rappelle, dans la vision ordinaire, au contraire, « **les concepts s'interposent entre le regard et les objets, substituant à ceux-ci une série d'images préfabriquées** », *Les corps conducteurs*, p. 76.

²⁷⁰ *Signes*, p. 29.

développe par le travail. Sentir, vivre, la vie sensorielle est comme un trésor, mais qui ne vaut encore rien tant qu'il n'y a pas eu travail. Le travail ne consiste pas seulement, d'ailleurs, à « convertir en mots » le vécu ; il s'agit de *faire parler ce qui est senti* ».

La réponse de Merleau-Ponty²⁷¹ à C.Simon nous fait entrer, pour ainsi dire, dans le vif des échanges entre les deux hommes qui devaient être interrompus par la mort prématurée du philosophe. L'œuvre de Simon²⁷² offre à ce dernier un terrain de prédilection pour son travail où « l'émotion littéraire²⁷³ » suscite « l'interprétation » : « j'hésitais à vous interpréter : précisément parce que j'ai trouvé dans vos livres beaucoup de choses qui allaient dans le sens de mon propre travail, j'avais une sorte de scrupule à les annexer, à les incorporer à des ruminations personnelles ». En réponse aux « réflexions « désenchantées » que devait développer la lettre du romancier, Merleau-Ponty se veut rassurant : « puisque dans ces cours j'ai dit des choses qui étaient exactement dans le sens de ce que vous percevez, l'assentiment très immédiat et très chaleureux que vos livres rencontrent, et que, pour ma part, je leur ai donné, n'est pas une illusion, et sûrement vous lirez un jour, de moi ou d'un autre, une étude mûre et méditée qui vous donnera l'impression d'avoir été *lu*, d'avoir un *domaine*. C'est par égard pour votre modestie que je ne dis pas un 'monde' ». Au demeurant, Simon se singulariserait, entre autres, parmi les nouveaux romanciers par sa préoccupation du temps : « je suis frappé d'apprendre que le groupe de *Minuit* ne veut rien savoir du temps. La divergence avec vous sur ce point doit être symptôme d'autres différences, que je sens globalement sans pouvoir les préciser – notamment parce que je ne connais pas assez Robbe-Grillet²⁷⁴. A mon tour de dire : il faut que je le lise ». Enfin, Merleau-Ponty rend hommage à l'esprit d'invention permanente du romancier : « Vos impressions (c'est un autre qui a fait tout ça – ou : quel talent *j'avais* – ou je ne croyais pas avoir mis tout ça dans ces pages), je suppose qu'elles sont celles de tout écrivain qui reste assez près de sa source, qui ne s'est pas *installé* dans son œuvre ». Retenons, pour le moment, la reconnaissance de cette « œuvre » par le philosophe, dès les trois premiers romans, en tant qu'elle constitue déjà un « monde » où s'affirme une préoccupation du temps et qui manifeste l'esprit d'invention permanente du romancier.

²⁷¹ « Merleau-Ponty répond à C.Simon écrivain et penseur », lettre du 23 mars 1961, *Médiations* 4, hiver 1961-1962, p. 5-10. Repris dans *Critique* 414, novembre 1981.

²⁷² Selon toute vraisemblance, les trois premiers romans parus aux éditions de Minuit, cités précédemment.

²⁷³ « l'émotion littéraire que j'ai eue à vous lire cet hiver ».

²⁷⁴ Le propos semble, de fait, concerner uniquement Robbe-Grillet à propos duquel le philosophe évoque « l'impression d'une sorte de fétichisme des détails ».

Pour une connaissance plus approfondie des travaux de Merleau-Ponty sur le texte simonien nous disposons des *Notes de cours*. Après quelques mots d'introduction du préfacier, nous mettrons à profit quelques fragments des « notes » du philosophe suscités par les romans de C.Simon. Mais lisons, d'abord, C.Lefort : « sans pouvoir fixer la date²⁷⁵ à laquelle il prit connaissance du *Vent*, de *L'herbe* ou de *La route des Flandres*, je me souviens qu'il me fit part presque aussitôt de l'impression d'avoir fait une découverte comparable à celle que lui avait procurée la lecture de Proust. Les images introduites un peu plus tôt reviennent : celles de l'empiètement, l'emboîtement, la superposition des êtres. Toutefois, c'est un accès nouveau à la littérature qu'il voit s'ouvrir [...]. Dans le langage de C.Simon, dans son effacement le plus souvent de la ponctuation, dans l'usage de « phrases indivises », il nous fait reconnaître le souci de la non-séparation²⁷⁶ du dit et du donné à voir ou à entendre, qui va de pair avec la non-séparation du pensé et du dit ». C.Simon traité en 1960 à l'égal de Proust, voilà qui laisse augurer un bel avenir pour le romancier. Les commentaires de Merleau-Ponty auxquels nous nous référons maintenant conservent leur statut de « notes » pour un cours : il ne s'agit ni d'un ensemble rédigé ni a fortiori d'études à proprement parler. Simples esquisses de travail en cours d'élaboration qui traduisent une exceptionnelle résonance au texte simonien dont elles peuvent faciliter une première découverte. La réflexion se déploie autour de cinq thèmes : le temps, l'espace, « le magma des hommes », « le monde comme existence totale », « l'art ». Nous retiendrons de ces notes un fragment significatif²⁷⁷, choisi et commenté par le philosophe.

« Longue réflexion sur le temps, propriété de l'espace, abordé dans sa dimension sensible, comme présence. Saisi dans la simultanéité, il récuse toute chronologie ; selon des figures d'emboîtement, il tient dans sa profondeur d'autres présents, d'où la notion de présent- gigogne. Le temps est enfin considéré comme un « noyau transtemporel – Visible ou Monde ». « Le silence au 2^e degré des sabots dans la nuit – Ces 'milliers' de sabots : ces bruits ne sont plus quelque chose dans le temps, figure mais fond, gradient de temps – quelque chose de 'majestueux', 'monumental', absolument grand, ultra-chose. 'Le cheminement même du temps', 'invisible, immatériel sans commencement ni

²⁷⁵ On sait du moins que le dernier roman concerné, *la Route des Flandres*, publié en 1960 (achevé d'imprimer en date de décembre 1960) suscita l'admiration littéraire du philosophe qui devait décéder le 3 mai 1961. D'autre part, les « cinq notes » attestent une rencontre le 18 décembre 1960. Voir *ECS*, op.cit.,p.45.

²⁷⁶ Ibid., p. 82.

²⁷⁷ Pour une approche détaillée du document, voir **Annexe 2**. Nous avons respecté scrupuleusement la typographie des « notes de cours ».

fin ni repère'. Ce n'est pas un contenu, c'est le temps même, comme présence. Ce n'est pas non plus quelque chose dans l'espace (à cause de leur ressemblance, les bruits de sabots font totalité) et pas même un quelque chose collectif un grand mobile, le régiment, se déplaçant dans l'espace : les cavaliers 'se dandinant' 'progresser sans avancer' ».

«Ce bruit comme la pluie, comme la nuit est 'englobant'. Le temps est un 'élément' 'grignotement ... des milliers d'insectes rongant le monde'. Le temps devient ce qui creuse et fait faiblement bouger le monde. Amplification vers le passé et vers la nature, insectes, crustacés dans (sous)masse glacée. Est-ce présent, est-ce passé ? Temps *élément*²⁷⁸».

Résumons les principaux points utiles à notre propos.

Merleau-Ponty pointe quatre caractéristiques dominantes de l'univers romanesque de C.Simon : d'abord, une réhabilitation du sentir comme expérience perceptive originaire. A la façon de ce trouble des sens, qui rompt notre familiarité avec les choses,

comme quand on a un étourdissement ou qu'on a trop bu c'est-à-dire quand le monde visible se sépare en quelque sorte de vous perdant ce visage familier et rassurant qu'il a (parce qu'en réalité on ne le regarde pas) prenant soudain un aspect inconnu vaguement effrayant, les objets cessant de s'identifier avec les symboles verbaux par quoi nous les possédons, les faisons nous, pensant Qu'est-ce que c'est ?, pensant Mais qu'est-ce qui m'arrive qu'est-ce qui se passe ? (Ht, 177)

En deuxième lieu, il fait le procès du « langage constitué », incapable de rendre compte des phénomènes par la voie « réaliste » mais susceptible, en tant que « langage constituant » de faire sentir par approximations successives l'énigmatique réalité. Témoin ce propos d'oncle Charles à son neveu rescapé de la débâcle de mai 1940 :

entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux, de feu, de noir, de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel, ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire ... (Ht, 152) [...] « je veux dire que tout ce que tu peux faire c'est d'essayer de mettre l'un après l'autre des sons qui... (Ht, 155)

Troisième point : « l'empîement », « l'entrelacs » de l'espace-temps, la mise en

²⁷⁸Notes de cours, pp. 206-207.

simultanéité des motifs et des phénomènes, évoquée, par exemple, à partir de cartes postales adressées à la mère du romancier dotée d'

une formidable capacité d'attente, inaptitude à l'impatience, qui lui faisaient (avaient fait) accueillir l'amour ou plutôt l'embrasser, l'absorber, l'intégrer comme et sur le même plan que ces autres choses qui étaient siennes depuis toujours (ses sentiments pour sa mère, son frère et ses cousins) ou qu'elle avait faites siennes dans le courant de son existence (les amitiés qu'elle avait nouées), attendant (et conservant, les rangeant indistinctement dans le même tiroir de son secrétaire ou de sa commode) les cartes venues d'Asie ou d'Afrique de la même façon et avec la même apparente tranquillité que celles envoyées par des parents ou des amies au cours de leurs voyages ou encore les bonnes nouvellement engagées, de sorte que les images de femmes laotiennes revenant du marché et celles des villages lacustres se mêlaient avec les vues de la Mer de Glace ou de la cathédrale de Bourges pêle-mêle dans le tiroir entassées sans ordre, les années se confondant, s'intervertissant, la laconique signature calligraphiée avec un soin de comptable au revers de paysages tropicaux, de photographies de prostituées travesties en documents ethnographiques alternant avec les écritures pointues, prétentieuses ou emphatiques des estivants des excursionnistes et des visiteurs de musées « Bons souvenirs de Milan » (Ht, 20-21)

Quatrième point : certes, C.Simon est ouvertement étranger à une visée ontologique, mais il n'en maintient pas moins un questionnement de l'inconnaissable. Une « mauvaise photographie » peut ainsi déclencher une série d'interrogations sur un au-delà du motif représenté ; témoin ce « modèle nu » saisi par la photographie au moment du thé, dans l'atelier du peintre,

le bras gauche à moitié levé, le biscuit à mi-chemin entre la tasse et sa bouche, les lèvres à demi ouvertes, immobilisée dans cette pose paisible, banale, sa paisible et banale nudité tellement dépourvue de mystère qu'il en émanait cette espèce de mystère au second degré caché au-delà du visible, du palpable, cette terrifiante énigme, insoluble, vertigineuse, comme celle que pose le rocher, le nuage, l'esprit décontenancé disant : 'Oui ? Simplement des muqueuses ? – Mais quoi encore ? Rien que de la peau, des cheveux, des muqueuses ? Mais quoi encore ? Quoi encore ? Encore ? Encore ? Encore ? (Ht, 283)

Le décès du philosophe interrompt le dialogue engagé avec les premiers romans de l'écrivain et nul ne saurait présager en quel sens ces échanges auraient pu se poursuivre au moment d'ailleurs où le structuralisme français met en crise la phénoménologie qui a dominé l'après-guerre. Déjà l'intérêt porté à la médiation du langage se fait jour dans les derniers écrits du philosophe. Il reste que ce dernier a contribué à la reconnaissance du romancier. Au reste, une passion commune pouvait encore les rapprocher, la peinture de Cézanne sur lequel Merleau-Ponty a publié, en décembre 1945²⁷⁹, un article devenu célèbre²⁸⁰.

²⁷⁹ M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Fontaine*, déc. 1945.

²⁸⁰ Il y a dans *La corde raide*, publié en 1947, plusieurs allusions au peintre.

2. 3 – l’expérience de la peinture

j’ai été littéralement frappé de stupeur lorsque j’ai vu à Amsterdam, à l’occasion d’une grande exposition de l’œuvre de Dubuffet, la série des peintures dites « Routes et chemins » qui offraient exactement l’équivalent pictural de ce que j’avais essayé de faire avec des mots en décrivant ce que voit Georges au-dessous de lui (quelques cailloux, de minuscules végétaux) lorsqu’il se retrouve à quatre pattes dans le chemin à l’issue de l’embuscade dans laquelle est tombé son escadron²⁸¹.

Merleau-Ponty insiste sur « ce monde primordial que Cézanne a voulu peindre [...] La peinture de Cézanne met en suspens les habitudes et révèle le fond de la nature inhumaine sur lequel l’homme s’installe²⁸² ».

Nous nous intéressons maintenant aux relations de C.Simon avec la peinture pour laquelle il connaît une première attirance, avant qu’il n’opte définitivement pour l’écriture, mais la peinture restera son domaine de référence privilégié en matière d’art.

En 1945, C.Simon peut se réclamer d’une assez longue expérience de la peinture. La « *Chronologie établie par Alastair B. Duncan avec Claude et Réa Simon* » montre que de 1931 à 1941, C.Simon consacre une partie de son temps à la peinture :

« 1931, retour à Perpignan, il « fait de la peinture »

« 1933, il s’inscrit à l’académie d’André Lhote pour suivre des cours de peinture et s’essaie à la photographie ».

« 1937, Simon continue à peindre ».

« 1941, se lie d’amitié avec des peintres : Raoul Dufy, réfugié à Perpignan et Jean Lurçat ».

De cette expérience, Simon a souvent rendu compte de multiples façons :

j’aimais énormément la peinture²⁸³

j’aurais aimé être peintre²⁸⁴.

De son passage à l’académie d’A. Lhote, il n’a retenu que l’assujettissement à une contrainte d’école :

quand j’étais jeune, j’ai étudié la peinture chez A. Lhote qui nous cassait sans arrêt les pieds avec la section d’or²⁸⁵.

Et il déplore, comme un échec, l’abandon de la peinture :

ne pas avoir réussi à être un peintre c’est mon grand regret²⁸⁶.

²⁸¹ « C.Simon à la question », CSC op.cit. , pp. 410-1

²⁸² Merleau-Ponty, « le doute de Cézanne » art. cit. p.86, 89.

²⁸³ « Il n’y a pas d’art réaliste », entretien avec M. Chapsal, *Quinzaine littéraire*, déc. 67

²⁸⁴ Entretien avec M. Chapsal, *L’Express*, 10 novembre 1960.

²⁸⁵ *La Nouvelle Critique*, entretien cit., p.40

Pourtant, il se rend à l'évidence d'une incapacité au niveau de l'exécution :

pour peindre, il faut une sorte de don tactile que je ne possédais pas. Vous savez : Picasso a dit qu'en peinture c'était moins l'œil qui comptait que la main. Et c'est une affirmation moins paradoxale qu'il n'y paraît. Je n'avais pas « la main²⁸⁷ ».

Dans le même temps, il se découvre une aptitude pour l'écriture :

**il s'est trouvé que là ça a mieux marché²⁸⁸,
je m'exprimais avec beaucoup plus d'aisance par le moyen des mots qu'avec des couleurs²⁸⁹.**

En fait, la peinture va rester son domaine de référence privilégié. Certes, il convient de réaffirmer la spécificité des arts et la radicale différence entre peinture et écriture :

l'écriture n'est pas la peinture, le pouvoir évocateur de la figuration picturale d'un corps est tout autre que celui de la description scripturale d'un corps, la peinture est surface, simultanété, l'écriture est linéarité²⁹⁰.

Pourtant, dans la mesure où nous avons affaire, « dans les deux cas », à des formes d'expression artistique, on peut

trouver certains points communs entre écriture romanesque et peinture²⁹¹.

Simon reconnaît d'ailleurs l'influence sur ses représentations de sa culture picturale :

quand je décris un oiseau ou une feuille d'arbre, il ne faut pas que je me dissimule que je pense aussi aux peintures que j'ai vues ou aux descriptions qui en ont déjà été faites.

En outre, il met volontiers en perspective l'histoire de la peinture avec celle du « roman moderne » :

en un certain sens, la littérature a de nos jours quelque cent ans de retard sur la peinture : alors que depuis déjà longtemps celle-ci n'a plus besoin, pour être respectée, de se justifier par le prétexte de l'illustration d'un haut fait (rappelons-nous les oeuvres et plates « compositions » aux titres bibliques ou mythologiques que Corot exécutait – c'est bien le mot - pour les Salons à partir de ses admirables « petites » études), il n'y a encore que peu de temps que, grâce aux géants qui nous ont précédés (Proust, Joyce) le roman peut (mais toujours au prix de quels sarcasmes !) se présenter pour ce qu'il est, c'est-à-dire, selon la percutante formule de J. Ricardou « non plus le récit d'une aventure mais l'aventure d'un récit²⁹²».

²⁸⁶ *La Quinzaine littéraire* art.cit, déc 67. Notons qu'il a conservé un goût marqué pour le dessin et pratiqué cet art.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ « Claude Simon : j'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien par C.Paulhan, *Les Nouvelles*, 15-21 mars 1984

²⁸⁹ Claude Simon « Instantané », entretien par G. d'Aubarède, « *Les Nouvelles littéraires*, 1567, 7 nov. 1957.

²⁹⁰ *ECS*, op.cit., p. 26

²⁹¹ Ibid.

²⁹² Simon (Claude), « le métier de romancier » [extrait d'une lettre inédite de 1971], *Le Monde*, 19 oct. 1985. La référence à Ricardou renvoie à J. Ricardou, « La littérature comme critique », *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, p. 32.

Cette comparaison invite le lecteur à aborder le roman avec le même état d'esprit que la peinture moderne. Dans l'exemple suivant, des touches impressionnistes en devenir contrastent avec un fragment placé ouvertement sous le signe du cubisme, tandis qu'

apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin (Ac, 90).

Au-delà des analogies, il y a chez Simon le souci constant de référer l'activité de l'écriture à la composition picturale :

écrire, c'est avant tout composer : agencer les mots à l'intérieur de la phrase, les phrases à l'intérieur des paragraphes, les motifs à l'intérieur du texte²⁹³.

En sorte qu'il peut affirmer :

je travaille comme un peintre sur la surface de sa toile où sont présents à la fois tous les éléments, retouchant l'un par rapport à l'autre, essayant de faire en sorte que l'ensemble se compose, s'équilibre²⁹⁴.

Simon a montré une particulière prédilection pour les collages, construits à partir

d'éléments préfabriqués : des personnages, des animaux, des fleurs, etc. découpés dans des magazines ou des reproductions de tableaux²⁹⁵

Et cette activité s'avère transposable dans le domaine romanesque :

j'ai appris en les faisant, plusieurs petites choses qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans, et surtout celle-ci : c'est que si un élément (disons, par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'*avant tout autre considération* il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner *sans se demander* ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie²⁹⁶.

En fait, l'analogie est très relative, car Simon contamine les motifs en présence qui s'altèrent ainsi mutuellement. S'impose d'abord, ici, la priorité du signifiant sur le signifié. Ce caractère en quelque sorte visuel de la composition apparaît dans le « plan de montage »²⁹⁷ de *La route des Flandres*,

que j'ai établi en attribuant une couleur à chaque personnage ou à chaque thème. A un moment donné, en effet, j'avais écrit des fragments, mais ça ne de ce qu'il y avait dans chaque page et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai

²⁹³ « Claude Simon ouvre *les Géorgiques* », entretien par J. Piatier, *Le Monde*, 4 sept. 1981

²⁹⁴ C. Simon, entretien par J.M. de Montrémy, « je travaille comme un peintre », *La Croix*, 1979, repris dans *La Croix*, 18 oct. 1985.

²⁹⁵ ECS op. cit., p. 26.

²⁹⁶ Ibid.

²⁹⁷ Pour une reproduction en couleur de ce « plan », on se reportera aux pages 187 et suivantes des *Chemins de la mémoire*, op. cit.

punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que j'ai 'fabriqué' certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit. Je n'en avais absolument pas l'idée avant de commencer [...] Et chose également intéressante, il s'est trouvé que certains des meilleurs passages du bouquin ont quelquefois été ceux qui m'ont été imposés par ces nécessités de construction²⁹⁸.

Pour *Le jardin des plantes*, le romancier recourt à une autre technique : des

bandes de carton sur lesquelles étaient écrits ou résumés (comme pour *la Route des Flandres*) le contenu d'une ou plusieurs pages et qui pouvaient être changées de place, leurs extrémités coulissant entre deux fentes parallèles pratiquées dans une autre feuille de carton²⁹⁹.

Toujours à propos du même roman, Simon précise qu'

il s'agit d'un tableau et non d'une chronique [...]. De même qu'une peinture, *Le jardin des plantes* ne « raconte » pas. Ce qui importe, ce n'est pas la chose 'représentée' ou 'racontée' mais la façon dont elle l'est.³⁰⁰

Sur la procédure suivie par son écriture, on se reportera particulièrement à l'intervention du romancier à Cerisy en juillet 71³⁰¹ sur « la fiction mot à mot ». La référence à la peinture moderne, induit, en outre une nouvelle perception de notre condition :

c'est peut-être, contrairement à un certain 'humanisme', que l'homme n'est plus le centre du monde mais parmi les choses. Pendant longtemps en peinture, par des procédés d'éclairage ou de composition, l'attention du spectateur était artificiellement concentrée sur le personnage principal (ou les). Si l'on prend, par contre, un peintre comme Cézanne, toute la surface de la toile, tous les objets qui y figurent (y compris le « fond ») sont peints avec la même attention passionnée³⁰².

Cette mise à mal de l'anthropomorphisme traditionnel s'accompagne à la fois d'un refus de hiérarchisation des motifs et d'une intégration à l'œuvre d'objets que la culture excluait du champ esthétique, selon l'option pour « l'élémentaire ». Certains tableaux ont joué une fonction de stimuli pour des romans, comme *Les corps conducteurs* :

parfois ce sont des tableaux qui m'ont servi de premier ferment. En ce qui concerne *Les corps conducteurs*, j'avais été très impressionné par le grand tableau, ou plutôt assemblage, de Rauschenberg, intitulé *Charlène*, qui se trouve au musée d'Amsterdam. A New York j'ai photographié dans le quartier de la Bowery, des boutiques en ruine, aux devantures tant bien que mal obstruées par des planches, des morceaux de papier goudronné, de carton ondulé, des morceaux de portes avec encore leurs moulures, portant des inscriptions dégoulinantes tracées à la peinture rouge : c'étaient autant de Rauschenberg. Etant à New York, j'ai revu aussi l'*Orion aveugle* de Poussin [...]. Enfin, de proche en proche, c'était une quantité d'images

²⁹⁸ « Claude Simon à la question » in *Claude Simon, CSC*, op. cit., p. 428-9

²⁹⁹ *Nuit blanche*, cit. n° 74.,

³⁰⁰ Ibid.

³⁰¹ Voir, en **Annexe 3** les pages 93 à 96 de *NRHA* (2), op.cit.

³⁰² C.Simon, *Chemins de la mémoire*, op.cit., p. 21.

du continent américain, Nord et Sud , qui venaient s'agglutiner, attirées les unes par les autres³⁰³.

Pareillement,

***Triptyque* est sorti tout entier des tableaux de trois peintres : Francis Bacon, Jean Dubuffet et Paul Delvaux, chacun engendrant l'une des trois « séries » (ou « ensembles ») qui composent le roman³⁰⁴.**

Il ajoute, dans un autre entretien,

la peinture de Bacon me fascine [...]. Ce qu'il y a de passionnant chez lui, c'est l'angoisse qui sort de toutes ces ... histoires, justement³⁰⁵.

Dans le cadre d'une réflexion esthétique plus générale, Simon va jusqu'à insérer dans son propre texte des discours critiques qui intéressent l'histoire de l'art. B. Ferrato-Combe y voit un « discours sur l'art, qui est à la fois commentaire des œuvres picturales, critique de la critique d'art et réflexion plus générale sur la représentation³⁰⁶ ». Mais au delà des considérations précédentes, l'auteure de cet ouvrage met en évidence ce qu'elle appelle le « credo esthétique » de l'écrivain. En effet, la « logique de la peinture », « perçue par C.Simon comme une évidence, un a priori à la fois incontestable et indéfinissable, trouve son expression privilégiée dans la notion de « crédibilité » qu'il emploie pour signifier la cohérence interne d'une œuvre et son pouvoir d'entraîner l'adhésion du spectateur – ou du lecteur ». « Dans le discours de C.Simon, elle est étroitement associée à certaines valeurs picturales présentées comme des absolus, auxquels il adhère complètement, ainsi qu'en témoignent des termes comme « impératifs picturaux » ou « perfection picturale³⁰⁷ ». Nous retenons de cette analyse le rôle éminent de la peinture chez C.Simon, dans la définition même de sa poétique qui se trouve souvent énoncée de façon indirecte, par transfert de la peinture à l'écriture. La notion de « **crédibilité** » appliquée à la cohérence interne d'une œuvre, équivalent de la « perfection picturale », représente une valeur d'absolu reconnue explicitement par le romancier.

C.Simon considère « le roman comme un art ». Entrons maintenant dans ce qui constitue, aux yeux du romancier sa marque de fabrique :

³⁰³ « Fragments de C. Simon », entretien par D. Eribon, *Libération* du 29-30 août 1981

³⁰⁴ *La Nouvelle Critique*, déjà cit., p 40

³⁰⁵ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel », in *Ecriture de la religion, écriture du roman*, op.cit.

³⁰⁶ B. Ferrato-Combe, *Ecrire en peinture*, Claude Simon et la peinture, Ellug, Grenoble, 1998, p. 61. On pourra lire dans cette perspective le Chapitre II, « Fiction et discours sur l'art », pp. 61-93.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 25-26

je pense à la crédibilité d'un tableau de Cézanne. Elle ne vient pas du fait que ça représente trois pommes, mais du fait que ces trois pommes, du point de vue pictural, sont crédibles : leur place exacte dans le rectangle, leur couleur, leur dessin les rend picturalement crédibles. Ces pommes peintes par un autre peintre ne nous intéresseraient pas, c'est cela que j'appelle la crédibilité picturale et je pense qu'il y a une même crédibilité scripturale quand un texte s'organise³⁰⁸.

Un constat s'impose : du pictural au scriptural c'est la « crédibilité » de l'œuvre qui prime. Le structuralisme français, conçu comme une méthode issue d'une théorie du signe, met l'accent sur le statut linguistique de la littérature, l'ordre des signes organisés en « système ».

une orientation formelle

il faudrait avoir le courage d'entrer 'dans la cuisine du sens', Barthes³⁰⁹

Mais Simon est un esprit indépendant ; pas plus qu'il n'a adhéré à un mot d'ordre quelconque du groupe du « nouveau roman », il ne s'est mis durablement à l'école du structuralisme. Avant d'aborder les implications de ce courant dans son œuvre, il convient de présenter brièvement la réflexion des formalistes russes sur « le fait littéraire » que le romancier a fait sien. Elle constitue un répertoire des notions-clés indispensables à la pratique du texte simonien. Nous nous référons aux déclarations connues de l'écrivain.

3.1 - les formalistes russes

La « Chronologie » de l'édition de *La Pléiade* ne nous dit rien des circonstances ni de la période où C.Simon a découvert les thèses de ces critiques littéraires. En tout cas, pour le public français, le livre qui fait encore référence demeure, aujourd'hui, *Théorie de la littérature*³¹⁰ de Tzvetan Todorov qui a été publié en 1965.

R. Jakobson nous rappelle que le premier recueil collectif d'études sur la théorie du langage poétique date de 1916 (« Pétrograd »). Si le langage poétique a été ainsi privilégié par les « pionniers russes » de la recherche linguistique, c'est en raison de son caractère créateur. Les travaux s'échelonnent sur environ quinze ans, de 1915 à 1930.

³⁰⁸ C.Simon, *NRHA* (2), op. cit. p. 111

³⁰⁹ R. Barthes, *Essais critiques*, Seuil, 1964, p.157.

³¹⁰ T.Todorov, *Théorie de la littérature*, « Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, avec une préface de R. Jakobson. Collection Tel Quel, Le Seuil, 1965.

« Curieusement, le mouvement à ses débuts avait partie liée avec l'avant-garde artistique : le futurisme ».

Donc, les principaux concepts de « la doctrine du formalisme » se retrouvent dans la réflexion de C.Simon sur son travail de romancier. B. Eikhenbaum, dans la présentation de « la méthode formelle » insiste sur l'identification progressive de la « notion de forme » « avec la notion de littérature, avec la notion du fait littéraire³¹¹ ». Il invite à renoncer à « la corrélation traditionnelle forme/fond », à « la notion de la forme comme une enveloppe, comme un récipient sur lequel on verse le liquide (le contenu) ». En d'autres termes, « la notion de forme » « n'est plus une enveloppe, mais une intégrité dynamique et concrète qui a un contenu en elle-même, hors de toute corrélation³¹² ». Nous retiendrons trois notions capitales pour l'art poétique de C.Simon : d'abord, la promotion du « matériau » considéré comme « un élément qui participe à la construction, tout en dépendant de la dominante constructive³¹³ » de l'œuvre. Deuxième élément déterminant, le principe de « la variabilité permanente ». Enfin, la postulation « d'œuvres dont la construction est consciemment mise à nu », soit « la dénudation consciente des procédés constructifs³¹⁴ ».

Dans ses références aux formalistes, C.Simon cite régulièrement, et avec une insistance particulière, V. Chklovski, pour sa définition du « fait littéraire »³¹⁵.

Chklovski définit le fait littéraire par « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception » - par ailleurs, *métaphore* vient, comme vous le savez, du grec *metaphora* qui signifie *transport*³¹⁶.

C'est encore à Chklovski qu'il emprunte *l'ostranénie*, le procédé de défamiliarisation et de « singularisation » :

le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art*³¹⁷.

Tynianov est invoqué à propos du récit descriptif.

³¹¹ B.Eikhenbaum, « la théorie de 'la méthode formelle' », in T.Todorov, *Théorie de la littérature*, op.cit., page 48.

³¹² Ibid. , p. 44

³¹³ Ibid. p. 74

³¹⁴ Ibid. pp. 53-4.

³¹⁵ Ibid. p. 51

³¹⁶ ECS, op. cit., p. 23

³¹⁷ Todorov, op.cit. p.83. Cette conception de la « singularisation » s'apparente à la définition du « style » selon Merleau-Ponty.

dans un texte littéralement prophétique, puisqu'il a été publié en 1927, Tynianov pressent un véritable renversement de priorité entre ce qu'il était jusque-là convenu d'appeler l'action d'un roman et la description, celle-ci, dans un certain système littéraire, étant réduite à un rôle auxiliaire, ralentissant l'action (et donc, comme le pensaient Breton et Montherlant, à rejeter), alors que dans un autre système, la description pourrait bien devenir au contraire l'élément dominant, l'« action » ne servant alors que de prétexte à les accumuler³¹⁸.

Citant, dans un entretien, le même essayiste russe, Simon insiste sur le caractère radicalement novateur de cette orientation déjà à l'œuvre chez de grands écrivains et que lui-même cherche à systématiser dans ses romans les plus récents :

comme vous le voyez, il s'agit d'une subversion totale, et ceci dans tous les sens du terme : c'est Proust, chez lequel la fable est réduite à sa plus simple expression, c'est Faulkner où la fable (hélas trop souvent moralisante) est heureusement compensée par un prodigieux génie de la description.

Pour ma part, je me suis un moment demandé si on ne pouvait pas pousser encore plus loin la subversion, c'est-à-dire réaliser un roman où la description engendrerait l'action. C'est ce que j'ai essayé de faire avec *Leçon de choses* où, de la description d'une pièce en ruine, sortent trois petites fictions qui s'entremêlent³¹⁹.

C'est encore en référence à Tynianov que Simon médite sa propre pratique de l'écriture, qui ne dépend pas seulement d'un « vouloir dire » :

de plus en plus se vérifie pour moi ce qu'a écrit il y a déjà longtemps Tynianoff, c'est-à-dire que (je cite) ; « la fonction constructive , la corrélation des éléments à l'intérieur de l'œuvre réduisent 'l'intention de l'auteur' à n'être qu'un ferment, et rien de plus. La ' liberté de création' se trouve être un slogan optimiste, mais il ne correspond pas à la réalité et cède la place à la 'nécessité de création'. Et, pour ce qui me concerne, si je compare ce 'ferment' qu'étaient mes 'intentions premières' avec ce qui, finalement, grâce à cet ensemble de contraintes, s'est produit au cours de mon travail, je suis de plus en plus à même de constater à quel point ce produit élaboré mot à mot va finalement bien au-delà de mes intentions. Si on me demandait pourquoi j'écris, je pourrais répondre que c'est pour voir se produire chaque fois ce curieux miracle³²⁰ ».

Nous pouvons maintenant intégrer six notions-clés issues des travaux des formalistes russes dans notre prospection en cours du texte simonien, savoir,

- | |
|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - le procédé de la « singularisation » qui consiste à donner une « sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance », - une définition du « fait littéraire » conçu comme le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception », - la promotion du matériau - le principe de variabilité, - la dénudation du procédé - l'adoption du récit descriptif |
|---|

³¹⁸ CSC, op.cit., p. 409.

³¹⁹ C. Simon, Entretien avec D. Eribon, *Libération*, 29-30 août, 1981.

³²⁰ C. Simon « la fiction mot à mot », in *NRHA* (2), op.cit. , p. 97.

Cette orientation va nous conduire à approfondir un nouvel éventail de problèmes textuels liés au nouveau modèle dominant, le modèle structuraliste soucieux, avant tout, d'explicitier ses propres mécanismes.

3.2 - le modèle structuraliste

pour savoir à quoi ça ressemble, il vaut toujours mieux commencer par se demander comment ça marche, B. Vouilloux³²¹

C.Simon va rester dans la mouvance du courant structuraliste au cours des années 60 et 70 et il en sera durablement marqué. Ses interventions aux Colloques de Cerisy montrent, même, localement, un certain ralliement aux positions extrêmes de J. Ricardou³²². Ce faisant, l'écrivain, dont la curiosité et la culture sont exceptionnelles, se tient informé des divers travaux contemporains dans les sciences humaines, que ce soit la nouvelle critique, la linguistique littéraire ou la psychanalyse de Lacan³²³. Nous nous intéresserons à Barthes et à Ricardou qui ont pu, pour le premier, servir de référence, pour le second, directement influencer, la pratique du romancier.

Barthes (pour sa période structuraliste) nous fournit d'abord un cadre général, un ensemble d'indications significatives et un certain lexique que nous retrouverons dans les divers commentaires de l'écrivain sur son œuvre ; nous en montrerons, à l'occasion, les concordances. Quant à J.Ricardou, il constitue un maillon déterminant dans la réflexion de C.Simon sur sa pratique de l'écriture. La relation entre les deux écrivains a été, des années 60 à 80, étroite et fructueuse :

je ne connaissais même pas son existence lorsque j'ai écrit *La route des Flandres* dont il a ensuite fait l'analyse³²⁴ que l'on sait...Il m'a certainement beaucoup

³²¹ B. Vouilloux, « tentative de description d'une écriture sérielle », *Poétique* 91.

³²² Ibid., dans « la fiction mot à mot », il évoque « ce vaste système de signes qu'est un roman » (p.96). Notons que vers la même époque, on trouve, sous la plume de M. Mourier et M.C. Ropars dans un article liminaire d'*Esprit*, « lecture 1 : l'espace du texte » n° 12, déc. 1974, une expression identique : « la littérature », « c'est comme système de signes qu'elle nous intéresse ». Dans « Claude Simon à la question » le romancier se réfère explicitement à J. Ricardou pour définir l'opération de lecture : « Jean Ricardou a très justement fait observer que, contrairement au cliché répandu, on ne « voit » rien quand on lit (sauf des caractères imprimés ou calligraphiés). Comme il a dit, il n'y a pas vision, mais intellection, ce qui est tout autre chose » (p. 408). Or, contradictoirement, dans la préface d'*Orion aveugle* (1970), il renvoie à une autre interprétation : « peut-être ai-je besoin de voir les mots, comme épinglés, présents, et dans l'impossibilité de m'échapper ». Non paginé.

³²³ En réponse à la question posée d'une possible rupture avec les divers discours contemporains, il répond : « personnellement, je ne me sens pas tellement coupé, même si je suis loin de tout approuver, des discours qui, comme vous le dites, émergent de l'époque où j'écris. Ceux des formalistes russes, par exemple (car, une 'époque', ce n'est tout de même pas cinq ou dix ans ...et d'ailleurs Chklovski et Jakobson sont toujours vivants), d'Harold Rosenberg, d'Umberto Eco, de Levi-Strauss, de Genette, de Ricardou, de Barthes (ou du moins un certain Barthes) et, pour ce que j'en saisis, de Lacan », *La Nouvelle Critique*, entretien cité, p. 33.

³²⁴ J. Ricardou, « Un ordre dans la débâcle », in *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, 1967, pp. 44-55.

apporté en formulant des choses que je ne sentais que d'une façon confuse et je crois (ou du moins j'espère) lui avoir moi-même un petit peu apporté aussi³²⁵.

On peut résumer en trois points les convergences de C.Simon avec le structuralisme littéraire.

Le premier trait, c'est une dénonciation de l'aveuglement « réaliste »³²⁶ : « l'artiste réaliste ne place nullement la 'réalité' à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif dont on ne saisit jamais, à perte de vue qu'une enfilade de copies³²⁷ ».

Simon s'est souvent exprimé sur le sujet :

Balzac non plus n'est pas « réaliste », en ce sens que le réalisme ça n'existe pas. Même quelqu'un qui veut copier platement un cheval ne « reproduit » pas un cheval ; il produit toujours l'image déformée d'un cheval. [...] Sur ce point, le mot absolument génial de Magritte (et qu'on devrait faire inscrire au fronton de toutes les universités, de tous les musées) résume tout : « Ceci n'est pas une pipe³²⁸ ».

Pour J. Ricardou, « la manœuvre réaliste » « s'appuie sur un postulat général » : « en chaque circonstance, l'œuvre a pour raison de traduire un *donné préalable*, notamment la « vie même » ou une subjectivité, d'un mot : un sens institué³²⁹ ». Outre la « confusion têtue entre objet même et signifié³³⁰ », cette attitude repose sur « deux doctrines complémentaires : expression, représentation. Pour l'une, c'est une substance intérieure que l'on exprime ; pour l'autre, c'est une entité extérieure que l'on représente. A l'expression du Moi correspond la représentation du Monde. L'essentiel demeure : le texte n'est que le reflet d'un donné préalable³³¹ ». Expression-représentation renverraient respectivement aux esthétiques romantique et réaliste qui privilégient le Sujet et le Monde comme préalables à l'écriture. Ce sont les termes mêmes de Ricardou que Simon reprend, au cours d'un entretien :

vous savez, on ne sortira jamais de cette équivoque du réalisme tant qu'on ne se sera pas débarrassé une fois pour toutes du mythe expression/représentation, tant que l'on continuera à croire qu'il y a diachronie dans l'acte d'écrire, c'est-à-dire d'abord un sens *institué*, puis ce même sens *exprimé* au moyen de l'écriture³³².

Le critique de *La route des Flandres* illustre ainsi son propos : « libéré de la tyrannie d'un sens institué qui se serait servi de lui, le langage de *La route des Flandres* obtient

³²⁵ *La Nouvelle Critique*, entretien cit., p. 33

³²⁶ Simon s'en prend à « la supercherie réaliste », *ECS*, op.cit., p. 25.

³²⁷ R. Barthes, *SZ*, « Tel Quel », Seuil, 1970, p. 173.

³²⁸ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et C.Grivel » in *Ecriture de la religion, écriture du roman*, entretien cit. p 87-107.

³²⁹ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op.cit. p. 24. Voir supra, p.34-35, une formulation très proche de Merleau-Ponty qui oppose « langage constitué »/ « langage constituant ».

³³⁰ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Coll. « Tel Quel », Seuil, 1971, p. 18.

³³¹ *Ibid.*, p. 261

³³² *La Nouvelle Critique*, entretien cité, p. 33. Nous soulignons.

des sens en formation. Ayant désorganisé les certitudes un peu courtes, il se reconstruit, en dessous, par tâtonnantes hypothèses.³³³ ».

Ce brouillage de la représentation et ce sera notre deuxième trait, passe par l'exercice problématique de la description. Simon place ce dispositif au cœur de sa pratique :

le grand problème est celui de la description des gens, des choses, des actions³³⁴.

Ce récit descriptif va fonder un nouveau contrat de lecture. Nous empruntons à Barthes et à Ricardou leur analyse respective du fonctionnement de la description. C'est à partir d'une approche concrète que Barthes cherche à en cerner la problématique: « Je suis dans ma chambre, je vois ma chambre ; mais déjà, est-ce que voir ma chambre, ce n'est pas me la parler ? Et même s'il n'en est pas ainsi, de ce que je vois, qu'est-ce que je vais dire ? Un lit ? Une fenêtre ? Une couleur ? Déjà je découpe furieusement ce continu qui est devant moi. De plus, ces simples mots sont eux-mêmes des valeurs, ils ont un passé, des entours, leur sens naît peut-être moins de leur rapport à l'objet qu'ils signifient que de leur rapport à d'autres mots, à la fois voisins et différents : et c'est précisément dans cette zone de sur-signification, de signification seconde, que va se loger et se développer la littérature³³⁵ ». Il y a quatre constats dans ces remarques : d'abord l'appréhension subjective de l'objet, puis une nécessaire activité de découpage dans le continuum apparent de la perception, puis une sédimentation culturelle et historique propre au langage, enfin, l'établissement de rapports privilégiés entre les mots eux-mêmes, créant cette « signification seconde » qu'est la littérature.

Parmi les articles recueillis dans les *Ecrits critiques*, Barthes souligne, en outre, la « nature proprement optique du matériel romanesque³³⁶ ». La littérature dite « objective » (entendons essentiellement celle de Robbe-Grillet, selon Barthes) se serait mise « à l'école du cinéma³³⁷ », mais Claude Simon n'est pas en reste, qui reconnaît à son tour être influencé dans ses propres écrits par le cinéma :

pour moi comme pour tous , le cinéma a enrichi la vision que nous avons des choses (angles et distances de « prises de vue », panoramiques, plans fixes, travellings, gros

³³³ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* op.cit. p. 54

³³⁴ *Chemins de la mémoire*, op.cit. p. 9. Dans *Entretiens C. Simon*, p. 18, Simon avait évoqué la « description d'objets, de lieux, de personnages ou d'évènements »

³³⁵ R. Barthes, *Essais critiques*, op.cit. p. 164

³³⁶ *Ibid.* p. 63

³³⁷ Avec C. Audry on peut formuler autrement cette influence : « il fallait qu'existât le cinéma, pour que les écrivains fussent en mesure de raconter ces histoires qui ne deviendront pas des films », « la caméra d'A. Robbe-Grillet », *Revue des Lettres modernes*, n° 3, 38 (été 1958).

plans). Et naturellement cette nouvelle façon de voir se retrouve dans ce que j'écris³³⁸.

Il annonce même un projet ambitieux pour le cinéma :

à l'instar du Bunuel de l'âge d'or et de Godard à ses débuts, j'ai l'intention, comme ce fut le cas dans le domaine du roman, de creuser mon propre sillon et de découvrir une technique personnelle sur le plan de l'expression cinématographique³³⁹.

Il manifeste deux fois son intérêt pour l'adaptation cinématographique d'un de ses romans, *La route des Flandres*. D'abord, un projet qui ne verra pas le jour :

l'automne dernier, j'ai (à la demande de l'I.N.A. qui voudrait produire des films sortant du niveau bassement commercial) déposé une demande d'avance sur recettes pour tourner une adaptation de *La route des Flandres*. L'avance (de soixante dix millions d'anciens francs) a aussitôt été accordée par la commission. Reste à trouver un producteur. Ce qui ne semble pas facile...³⁴⁰

Ensuite, un découpage cinématographique de « l'épisode des quatre cavaliers qui cheminent sur la route où l'un des deux officiers va être tué » (Jp,366-371) sur lequel s'interrompt *Le jardin des plantes*.

Quant à la photographie, il n'est pas besoin d'insister sur les nombreuses références à cette technique dans les romans de C.Simon, ni, non plus, sur sa pratique personnelle de cet art qui a donné lieu à deux publications, *Album d'un amateur*³⁴¹ et *Photographies*³⁴², deux ouvrages où texte et photographie articulent des rapports interactifs de signification. A travers la photographie c'est le temps que Simon interroge :

grâce à elle on fixe l'instantané, cette coupe dans le temps. Je ne vois pas tellement les choses en mouvement mais plutôt une succession d'images fixes³⁴³.

Mais l'abondance des référents photographiques ou cinématographiques dans ces œuvres n'autorise pas à assimiler les techniques du nouveau roman à de purs procédés photographiques ou cinématographiques. Contre une certaine tendance à « confondre roman et cinéma », Ricardou rappelle le fonctionnement spécifique de chacun d'eux. La perception d'une image cinématographique (ou photographique) nous met en présence d'une profusion de détails simultanés qui constituent une « synthèse immédiate³⁴⁴ ». Au contraire, l'image descriptive dépend de « l'aspect successif de l'agencement » des signes sur la page qui ne peut aboutir qu'à une « synthèse différée ». Pour J.

³³⁸ « Problèmes du récit » dans *Cahiers du cinéma*, Film et roman, Noël 1966, p. 15.

³³⁹ « Lettre à Dubuffet » du 8.1. 78,

³⁴⁰ *La Nouvelle Critique*, entretien cit., p. 42

³⁴¹ C.Simon, *Album d'un amateur*, édité. Rommerskirchen, 1988.L.Dällenbach élève au « niveau professionnel » la qualité des photos publiées dans ce recueil.

³⁴² C.Simon, *Photographies*, 1937-1970 (107 photos et texte de l'auteur, Préface de Denis Roche), Edit. Maeght, 1992.

³⁴³ « Problèmes du récit », in *Cahiers du cinéma*, op.cit. p. 15.

³⁴⁴ *Problèmes du nouveau roman*, op.cit. p. 70.

Ricardou, « le texte n'est pas un espace neutre où viennent s'assembler des sens inaltérables ; c'est un milieu de transformation, une machine à changer les sens ³⁴⁵ ». Face à un « arbre du réel », « c'est une somme de caractères qui m'atteint d'un seul coup ³⁴⁶ ». « Si je tente la description de l'arbre, il me faut très vite reconnaître que je pénètre dans un tout autre domaine. Au fourmillement simultané de formes, mouvements, dispositions, couleurs, s'oppose la nécessité de la *file indienne* ». « Or, découpant selon ses aptitudes langagières des éléments dans les ensembles perceptifs, les ordonnant selon des compositions nécessairement autres, obtenant ainsi des arbres dont nulle forêt ne connaît les racines, la description est une machine à désorienter ma vision. 'L'arbre des livres' parce qu'il est différent des arbres, les questionne au plus profond. C'est par son *écart essentiel* que la littérature interroge le monde, et comme nous le révèle ³⁴⁷ ». En lecteur averti de Proust, Simon apporte sa contribution :

si vous me demandez comment, selon moi, elle travaille, comment s'exerce sa dynamique, je vous donnerai (entre mille) l'exemple de celle du poisson dans son plat posé sur la table du restaurant du Grand Hôtel de Balbec. Cette description travaille tellement que j'ai fait, sur ce travail, toute une conférence. Je me bornerai à vous signaler celle de ses activités qui tout de suite saute aux yeux. Vous savez qu'un autre russe, Chklovski a défini le fait littéraire comme 'le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception'. Or, qu'est-ce qui se passe ? C'est qu'en (ou plutôt par) une phrase de dix lignes, ce poisson est littéralement arraché de son contexte dans le monde quotidien (les fourchettes, les couteaux qui sont à côté du plat sur la table – Proust le dit expressément) pour se trouver 'contemporain' (autre mot employé par Proust) des époques primitives, des commencements de la vie, habitant des « profondeurs marines » et au centre, non d'une table de restaurant, mais d'un faisceau de concepts : nature, plan, architecture, cathédrale, etc ³⁴⁸.

La grande innovation introduite ici c'est le transfert de la sensation au cœur même du langage.

Ce faisant, le lecteur enrichit de ce fait sa culture et se rend apte à élargir sa vision des choses :

notre vision, même si nous cherchons à nous en dégager le plus possible est influencée par tout ce que nous avons vu et lu ; nous sommes à la fois formés par le monde des textes et par le monde lui-même ; nous percevons d'une façon à la fois directe et médiatisée ³⁴⁹.

³⁴⁵ *Pour une théorie du nouveau roman*, op.cit., p. 28

³⁴⁶ Ibid. p.18

³⁴⁷ Ibid. pp. 19-20.

³⁴⁸ *La Nouvelle Critique*, entretien cit., p. 35. Nous ne résistons pas au plaisir de citer une histoire amusante, racontée par E. Pound, au début de son *A.B.C de la lecture*, Gallimard, 1966, pp. 11-12 Cité par F. Hallyn, « la torpille : aspect de la description chez du Bartas », in *du Bartas, poète encyclopédique du XV^{ème}*. Voir **Annexe 4**

³⁴⁹ *Ecriture de la religion, écriture du roman*, op.cit.

En définitive, c'est l'écriture qui construit une symphonie sensorielle :

si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars. [...] L'un après l'autre les mots éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions. Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. Et si, plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune de ces explosions, ou traverser rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre, on s'arrête et on examine ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent ³⁵⁰.

Le principe de base du fonctionnement de ces analogies reste « l'opposition établie par Jakobson entre la métaphore, figure de la similarité et la métonymie, figure de la contiguïté³⁵¹ ». On sait quel parti Barthes a su tirer de ces deux figures fondamentales. Il n'entre pas dans notre propos ici d'évaluer la hardiesse d'une telle extrapolation. Ce qui importe c'est d'en vérifier la valeur explicative et opératoire pour un texte donné. C.Simon ira jusqu'à adopter le principe de la « figure généralisée » proposée par M. Deguy,

ce vaste ensemble de figures métaphoriques dans et par quoi se dit le monde³⁵².

M. Deguy poursuit : « la condition de l'homme parlant serait essentiellement métaphorique : déporté de toute saisie apocalyptique de son être, c'est-à-dire de l'immédiateté de son identité, il est hors de soi, séparé de soi d'une distance que mesure le comme [...]. Etre chassé de l'Eden, non-lieu de la coïncidence 'primitive', c'est en être séparé par le comme [...] Etre déchu c'est être victime d'une métaphore, être frappé de connaissance symbolique³⁵³ ».

Plus généralement et ce sera notre troisième trait, le structuralisme se donne comme la mise en œuvre d'opérations réglées en vue d'une « composition ». L'objectif est de mettre au jour une « intelligibilité » qui restait invisible dans « l'objet naturel ». Pour ce, « l'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose³⁵⁴ ». L'exemple de *Mobile* de M. Butor offre à Barthes une illustration de ces principes : « l'œuvre reproduit un modèle intérieur édifié par agencement méticuleux de parties : ce modèle est très

³⁵⁰ « Préface d'*Orion aveugle* », non paginé, siglé POA.

³⁵¹ R. Barthes, *Essais critiques*, op.cit., p. 244, note 3.

³⁵² *NRHA* (2) p. 82. Dans un entretien, il reprend la même idée : « Je me suis après coup rendu compte que certains de mes romans n'étaient qu'une vaste combinaison de métaphores engendrées par les diverses connotations d'un mot » : *La Nouvelle Critique*, déjà citée, p. 41

³⁵³ M. Deguy, « Claude. Simon et la représentation », *Critique* (187), déc. 1962.

³⁵⁴ R. Barthes, *Essais critiques*, op.cit., p. 214

exactement une maquette [...] la maquette n'est pas à proprement parler une structure toute faite, que l'œuvre aurait à charge de transformer en évènement ; elle est plutôt une structure qui se cherche à partir de morceaux d'évènements, morceaux que l'on essaye de rapprocher, d'éloigner, d'agencer sans altérer leur figure matérielle ; c'est pourquoi la maquette participe à cet art du bricolage auquel Claude Lévi-Strauss a donné sa dignité structurale (dans *La pensée sauvage*³⁵⁵) ». Cette notion sera reprise par C. Simon pour qualifier son activité d'écrivain :

il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le Cercle de Prague ; c'est celui de bricolage³⁵⁶.

« L'activité structuraliste comporte deux opérations typiques : découpage et agencement³⁵⁷ ». Dans les années 70, à Cerisy, C.Simon utilise quasiment mot pour mot ce vocabulaire, pour présenter son travail d'écrivain :

quelquefois les deux opérations (c'est-à-dire : 1) invention des éléments) 2) organisation des éléments dans un ensemble centré) s'effectuent en deux phases successives³⁵⁸.

D'où l'importance, dans cette nouvelle esthétique, de la « composition ». C'est à élaborer une « composition » que les artistes comme « Mondrian, Boulez ou Butor » travaillent, « lorsqu'ils agencent un certain objet », « à travers la manifestation réglée de certaines unités et de certaines associations de ces unités³⁵⁹ ». Cette notion est souvent reprise par C.Simon pour décrire son « travail », lorsqu'il évoque, par exemple :

les contraintes de la composition (de celle d'une phrase à celle de tout l'ouvrage³⁶⁰).

La tâche définitive de l'écrivain consiste à « assembler » les choses vues

en une sorte de mécanique ou de système non pas bien sûr optique mais scriptural³⁶¹.

Il manque à ce rapide inventaire la formulation du credo structuraliste selon lequel « **la technique est l'être même de toute création**³⁶² ». Simon s'en tiendra, toujours, dans ses

³⁵⁵ C.Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 31. Précisons que « les récits de C.Simon attaquent la structure de chaque objet, en provoquant des contaminations des uns et des autres : à mailles plus fines ils se situent à un niveau plus élémentaire du récit. Chaque objet est pénétré par un autre ; éventré, il donne de la bande, chavire, nourrit de sa substance l'autre dans lequel il se métamorphose. ». M. Mouillaud, « Le nouveau roman, tentative de roman et roman de la tentative », *Revue d'esthétique*, art. cit.

³⁵⁶ *NRHA* (2), op. cit. p. 96. Où l'on peut constater, en passant, la grande curiosité culturelle de Cl. Simon.

³⁵⁷ R. Barthes, *Essais critiques*, op.cit. p. 216

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 262

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 215

³⁶⁰ *Ecriture de la religion, écriture du roman* op.cit., p .97.

³⁶¹ *NRHA* (2) ,op.cit. p. 86

³⁶² R. Barthes, *Essais critiques*, op.cit, p. 216

divers commentaires, à cette dimension technique de sa pratique. Voilà reconnue une « littérature heuristique (qui (se) cherche) »³⁶³ :

à partir du moment où le roman ne repose plus sur une ‘ fable’ plus ou moins rechercher d’autres principes (ou d’autres structures) pour sa composition et son élaboration.[...] Un champ de recherches (basé en fait sur une combinatoire) est pratiquement illimité³⁶⁴.

Nous n’avons pas retenu les tentatives de théorisation du « texte » qui n’intéressent guère la pratique de l’écriture chez C.Simon. Celui-ci, dans un entretien avec des universitaires en vient à concéder la part d’improvisation empirique qui entre dans la « fabrication » de ses écrits :

pas de demande théorique. Je l’ai dit mon travail est très artisanal. Pour moi, littérature cela veut dire avant tout écriture. Et l’écriture, cela me fait toujours penser à ce qu’on appelle le bricolage: on fait comme on peut, on ajoute des choses, on en retranche, on essaie d’ajuster tant bien que mal. Aucune théorisation ni demande de théorisation³⁶⁵.

On peut retenir, toutefois, une conception générale assez proche des déclarations de C. Simon : « partout où une activité de signifiante est mise en scène selon des règles de combinaison, de transformation et de déplacement, il y a du Texte³⁶⁶ ». Nous proposons un exemple de description où se lit la dynamique d’une telle écriture :

l’une d’elles touchait presque la maison et l’été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d’un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d’un mouvement propre (et derrière on pouvait percevoir se communiquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l’obscur fouillis de branches) comme si l’arbre tout entier se réveillait s’ébrouait se secouait puis tout s’apaisait et elles reprenaient leur immobilité, les premières que frappaient directement les rayons de l’ampoule se détachant avec précision en avant des rameaux plus lointains de plus en plus faiblement éclairés de moins en moins distincts entrevus puis seulement devinés puis complètement invisibles quoiqu’on pût les sentir nombreux s’entrecroisant se succédant se superposant dans les épaisseurs d’obscurité d’où parvenaient de faibles froissements de faibles cris d’oiseaux endormis tressaillant s’agitant gémissant dans leur sommeil. (Ht, 9-10).

³⁶³ Ibid, p. 262

³⁶⁴ CSC, op.cit. p. 412. Pour illustrer ce « travail de la fiction mot à mot » nous donnons, en **Annexe 4**, un fragment de l’intervention de C. Simon au Colloque de Cerisy de juillet 1971, NRHA (2), p. 78-81, passim.

³⁶⁵ *Écriture de la religion, écriture du roman*, op. cit. Dans son discours inaugural au Collège de France, Barthes avait établi, en 1978, un rapport d’équivalence entre « littérature, écriture ou texte ». R. Barthes, *Leçon*, Seuil, Coll. Points (205), 1978, p. 16.

³⁶⁶ R. Barthes, « le texte de la théorie à la recherche », *Communications*, 19, 1972.

Cet incipit est intéressant à au moins trois titres : d'abord par l'indécision où il place d'emblée le lecteur, ensuite en tant que métaphore d'une écriture qui se cherche (exemple d'un paragraphe savamment construit, à partir d'échos et de résonances internes), enfin comme exemple du foisonnement de cette écriture en expansion dans le livre et dans d'autres romans, comme nous allons le voir.

D'emblée, le lecteur est confronté à une situation dont il ne connaît pas encore le référent par l'emploi initial d'un déictique sans anaphorique (« l'une d'elles ») ; par ailleurs le motif de la table de travail a été escamoté au profit du cadre de la « fenêtre ouverte ». Le texte va émerger des « ténèbres » selon une arborescence qui met en abîme le texte entier et dont nous allons analyser quelques ramifications. Le prétexte est déjà futile : un nocturne, « un obscur fouillis de branches » et, de plus, il s'agit d'un souvenir (« l'été, quand je travaillais »). On ne peut rêver d'une mise en scène plus dépouillée. Au reste, « tout au départ est, en fait, inénarrable (ou indescriptible), par exemple une simple feuille d'arbre³⁶⁷ ». Selon le principe de l'auto-génération, in statu nascendi, « on va voir ce qui va venir³⁶⁸ ». Le résultat c'est une phrase-paragraphe, présentant un alinéa sans majuscule et s'achevant sans point final. La description se fait en fonction de la source de lumière (la lampe du bureau) qui dénature le végétal « d'un vert cru irréel » et délimite un premier plan dans l'espace proche de la nuit, « fond de ténèbres » ou « épaisseurs d'obscurité ». Ces deux dernières notations font contraste : d'une part un terme à connotations biblique, liturgique ou mystique, d'autre part une pure donnée sensorielle. La deuxième occurrence de la source de lumière, « les rayons de l'ampoule » suggère, cette fois à partir du premier plan, une certaine profondeur de champ où le regard progressivement se perd (« de moins en moins distincts entrevus puis seulement devinés puis complètement invisibles »). Le champ ainsi prospecté rappelle le « vague » souvenir d'un microcosme de ramures qui s'offrent au regard, dans les ténèbres, animé de minuscules mouvements, eux-mêmes accompagnés de murmures se précisant peu à peu jusqu'à devenir des « cris d'oiseaux ». Les notations strictement sensorielles renvoient, en alternance, à la vue (« voir » « les rameaux ») ; à l'ouïe (« percevoir » « une [...] rumeur ») ; à une sorte de synesthésie (« sentir » les rameaux) ; pour la toute dernière touche sonore, le phénomène perçu devient lui-même agent, effaçant toute référence à l'énonciation « parvenaient de faibles cris d'oiseaux » et suggérant, en finale un mouvement associé (« tressaillant s'agitant gémissant »). Comme on a pu le constater les

³⁶⁷ *Chemins de la mémoire*, op.cit, p.9

³⁶⁸ « Attaques et stimuli », entretien inédit (1987), in Dällenbach, *Claude Simon*, op. cit. p. 171.

verbes de perception sont de plus en plus atténués ; les deux premiers sont accompagnés d'un auxiliaire modal (« je pouvais la voir », « on pouvait percevoir ») qui rend la représentation indirecte, comme relevant du possible. Notons, à cet égard, que le texte est traversé ici par une double voix (« je », « on », sans doute le lecteur associé). C'est d'ailleurs l'ensemble de l'énoncé qui est soumis à diverses modalisations : atténuation (« ou du moins »), intermittences (« par moments »), soudaineté (« soudain »), gradations (« de plus en plus », « de moins en moins »), avec la concession (« quoiqu'on pût ») se révèle déjà un trait d'ironie à l'égard du lecteur dans cette substitution d'un subjonctif imparfait (incongru mais grammaticalement correct) au passé défini des récits traditionnels³⁶⁹. Enfin le système comparatif si caractéristique de C.Simon vise ici à faire pressentir la présence finale des oiseaux dans l'arbre : les deux premiers comparants (« semblables », « comme ») renvoient explicitement aux « plumes et aux « aigrettes », les deux derniers (« comme, « comme si »), suggèrent l'animation subtile des branches. Il faudrait aussi noter l'art de la découverte progressive de l'arbre, dont la désignation est différée d'abord par une anaphore (usage d'un pronom initial *sans référent désigné*) « l'une d'elles » repris une deuxième fois par un deuxième pronom (« la ») toujours indistinct, puis « derniers rameaux, de branches puis de « l'arbre tout entier » puis « rameaux plus lointains ». Il y aurait lieu de souligner les groupements ternaires comme « se réveillait, s'ébrouait, se secouait » ; « s'entrecroisant se succédant se superposant », « tressaillant s'agitant gémissant ; des sonorités en écho dans « faibles froissement de faibles cris d'oiseaux endormis ». Le motif ne peut être isolé ; il se dérobe sans cesse se démultiplie, le sens est indéfiniment ouvert, l'écriture est sans cesse relancée : le pronom qui a servi à identifier les rameaux de l'acacia repris au début du paragraphe suivant va désigner maintenant « les vieilles » réunies « autour de grand-mère », souvenir d'une « caricature orléaniste » qui représentait l'arbre généalogique de la famille royale » (Ht,10). A la fin de cette première section du livre réapparaît le motif de l'arbre, « dessiné par la fumée d'une long navire », encore suggéré par « une palpitation d'ailes de mouchoirs » (Ht, 36, 37). Au terme du roman, le fragment est associé cette fois aux voix des vieilles dames,

les rameaux les plus proches éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes (Ht, 394).

Le motif réapparaît à la fin de l'*Acacia* :

³⁶⁹ Nous retrouverons cet emploi dans l'incipit du *Palace* qui sera étudié infra, p.143-144..

un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres... (Ac.,380).

Le motif de l'arbre et de la fenêtre revient à la fin du *Jardin des plantes* représentant une variante du motif précédent,

en contre-jour, les montants et les croisillons de la fenêtre se détachent en gris foncé sur l'extérieur lumineux au devant duquel la ferronnerie de fonte du balcon ripolinée de noir déroule ses volutes décoratives. Derrière leurs formes ornementales (spirales, végétaux stylisés) apparaissent les feuillages épais et vert tendre des platanes qui ombragent la place. Un léger vent les anime de mouvements contraires que l'on peut ainsi décrire : 1) l'incessante et menue palpitation pour ainsi dire individuelle de chaque feuille, 2) les lents balancements des grosses branches et de leurs masses de feuillage qui s'inclinent, reviennent en arrière, en même temps que leurs extrémités plus souples sont encore entraînées, courbées en sens contraire, 3) les remous du vent atteignent à des moments différents les divers arbres et les diverses branches, l'ensemble mouvant étant agité de courants opposés (Jp, 371).

Le thème de l'écrivain à sa table de travail, face à la fenêtre ouverte sur un décor urbain, cette fois, est repris dans *La bataille de Pharsale* (Bp, 256-9). Si la scène décrite s'apparente à celle du dessin qui inaugure *Orion aveugle*, elle s'en différencie dans le détail.

Les diverses questions précédemment soulevées par l'écriture du roman nous ont fait mesurer l'ampleur de la mutation esthétique engagée. Toutefois, il n'y a, chez Simon, aucune « théorie » narrative constituée et la matière romanesque s'élabore à partir de quelques principes simples qu'il faut, à chaque fois, réinventer.

Résumons-nous :

1) l'écriture du roman obéit à un double processus :

- sur le plan formel, le texte, régi par la superstructure du récit descriptif obéit à une double activité : la fragmentation et la composition qu'organisent les jeux de la métaphore et de la métonymie. Simon tempère, peu à peu ces positions de principe par la pratique déclarée du « bricolage » qui fait la part belle à l'improvisation : « on fait comme on peut ».

- sur le plan de la signification, le texte s'étagé sur deux niveaux, celui d'un référent toujours problématique, celui d'une donation imprévisible de sens en fonction du « prodigieux pouvoir » de création du langage.

2) la littérature ainsi conçue « interroge le monde » et l'écriture devient un lieu de découverte. En somme, « on écrit avant de savoir ce qu'il y a à dire et comment et pour le savoir si possible ». D'ailleurs la description n'est jamais neutre. Elle fournit au lecteur matière à s'interroger sur un au-delà du sensible.

Il résulte des constats précédents que le rôle dévolu au lecteur va être déterminant. Il s'illustre déjà dans l'utilisation par le romancier de la citation qui impose ses variations à la lecture. Voyons en quoi elle peut nous aider à entrer déjà dans les transformations permanentes du texte.

3.3 - la citation, curseur de variabilité pour la lecture

Le texte simonien a la réputation d'offrir à la lecture un maillage très serré de connexions en réseaux parfois difficilement pénétrables. C'est le romancier lui-même qui en fait l'aveu. Convité à lire en public un « passage » du *Palace*, il a dû lui-même modifier son propre texte :

en Finlande, au congrès d'écrivains de Lahti, j'ai été conduit, ainsi que certains romanciers d'entre nous, à faire une lecture publique d'un passage d'un de mes romans. J'ai donc lu quelques pages du *Palace*, mais cela m'a paru impossible sans supprimer les parenthèses, de telle sorte que ce n'était plus le même texte³⁷⁰.

Ces problèmes d'oralisation qui intéressent ici la syntaxe de la phrase soulèvent une question d'ordre plus général : comment citer un tel texte sans l'altérer ? Par définition,

³⁷⁰CSC, op.cit, p. 215

« la citation est l'emprunt qu'un écrit fait à un autre discours³⁷¹ ». Elle suppose une double opération, l'extraction d'une unité textuelle d'extension variable, du simple syntagme à des unités d'amplitude modulable, pour son insertion dans un nouveau contexte. A. Compagnon a évoqué avec force l'appropriation agressive de la citation qui résulte d'une intervention quasi chirurgicale : « je m'introduis entre les lignes muni d'un coin, d'un pied de biche ou d'un poinçon qui fait éclater la page ; je déchire les fibres du papier, je souille et dégrade un objet : je le fais mien³⁷² ». Il ajoute que l'écrit « moderne » résiste à une telle mutilation : « le texte contemporain – c'est l'un de ses succès le plus indéniable – rend impraticable un tel mode de lecture : il est à tout prendre ou à laisser [...]. Il est impossible de le citer³⁷³ ». G. Roubichou, spécialiste de la phrase simonienne reconnaît aussi la difficulté de « chaque tentative de citation » : « souvent en citant C.Simon on s'expose au risque, à partir d'une phrase, d'être entraîné à citer tout le récit – comme avec ces tissus où, si l'on tire un fil, il arrive qu'on défasse tout le vêtement³⁷⁴ ». La portée d'un tel constat doit être largement relativisée en fonction des contextes et surtout de l'évolution même de la phrase simonienne. L'exemple précédent du romancier nous inviterait plutôt à transiger avec le texte qui participe de cet intervalle où la segmentation et la composition interagissent dans une tension active³⁷⁵. Nous voudrions même faire l'hypothèse que la pratique de citations peut faciliter une meilleure compréhension du texte dans le « bricolage » ainsi opéré. Nous distinguerons, dans un ordre de complexité croissante quatre types de citations possibles :

- une unité textuelle d'amplitude variable dotée d'une certaine autonomie et qu'on peut traiter comme un isolat, un îlot, dans le continuum du texte. Témoin cette méditation sur la condition humaine symbolisée par la forêt amazonienne :

le vrai danger dans cet enfer vert, c'est la solitude : cette dérégulation totale de l'homme au milieu d'un univers où les plus anciens cauchemars du monde et les délires les plus fiévreux sont soudain (Cc, 135-136).

- les segmentations risquent toujours de nous égarer dans la mesure où elles nous font oublier la co-détermination des éléments du texte. La délimitation de ces micro-textes est

³⁷¹ P. Aron, D.Saint-Jacques, A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, PUF, 2002, article cité. L'importance culturelle de la citation doit être soulignée. On se souvient qu'au moyen âge elle devient, sous l'influence d'Origène, la référence obligée du commentateur et le livre des sentences de Pierre Lombard s'est imposé comme un recueil de citations pendant toute la période scolastique.

³⁷² A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 20

³⁷³ Ibid.,p.22.Observons toutefois que la notion de contemporanéité n'équivaut pas forcément à la postmodernité.

³⁷⁴ CSC, op.cit. p. 195.

³⁷⁵ Dès les premières pages des *Corps Conducteurs* le texte se place sous le signe des opérations chirurgicales.

vite rendue incertaine car ces fragments isolables restent encore indexés au texte, en amont et en aval. La notice suivante relève a priori d'un savoir strictement encyclopédique :

c'est au XIXème que l'on commence à s'occuper de la langue cyclopéenne parlée par les formidables monuments oubliés des civilisations d'Amérique. On avait ici et là dans les premières années du siècle, commencé à écarter à la hache et au pic l'envahissante forêt vierge autour des géants endormis, et c'est avec un regard neuf que l'on put examiner et dessiner ces temples pyramidaux. Le plus énorme de ces bâtiments se signale par 366 grandes niches et 12 petites qui devaient vraisemblablement abriter des idoles. Ces monuments ne sont pas des tombeaux (Cc, 188-189).

Cette notice dispose donc en principe d'une autonomie de fait, mais pour un lecteur attentif, elle est étroitement intégrée en amont par la mention de l'avion (Cc, 188) qui permet ce survol du monument au-dessus de la forêt amazonienne, tandis qu'en aval le même fragment fournit un comparant à la reprise de la description des « hauts buildings » de la ville ; « comme les marches de pyramides géantes, ils dressent dans la brume décolorée leurs entassements géométriques » Cc, 189).

- on peut trouver dans *Le palace* des exemples de phrases baroques où les éléments successifs s'accumulent et se juxtaposent par le biais d'une ponctuation indéfiniment ouvrante, quand la phrase se distend et se ramifie selon des jeux de parenthèses et de tirets internes. On pourra lire les pages 16 à 20 où la phrase commence par un alinéa et une lettre minuscule : « sur le panneau à gauche de la fenêtre³⁷⁶ ». Cette ponctuation aberrante est portée à son comble dans la phrase suivante (pages 20 à 28) qui multiplie à souhait les séparateurs (deux points, tirets, parenthèses) dont la finalité est de créer des paliers de décrochage de la logique textuelle. *Les corps conducteurs* offrent un exemple choisi avec cette symphonie des nuages vus d'avion, série poétique fondée sur le jeu des formes qui ne cessent de se métamorphoser dans des « ballets de particules³⁷⁷ » où tout prélèvement d'un fragment correspond à une immobilisation de fait dans un processus en cours.

- dans l'exemple suivant le narrateur semble faciliter au lecteur le prélèvement de fragments par le feuilletage du texte. Le romancier s'entretient avec un journaliste sur une certaine « réunion de cabinet » au sommet, entre Churchill, Raynaud et Gamelin au moment même de l'invasion de la France par les troupes allemandes. A la question du

³⁷⁶ Voir **Annexe 5**

³⁷⁷ « les particules dites par habitude « élémentaires » sont en fait des interconnexions ». F. Euvé, *Penser la création comme jeu*, Cerf, CF (219), 2000, p. 27. Voir troisième partie pour la description des nuages.

journaliste : « mais comment imaginer tout ça ? », le romancier-narrateur s'obstine ironiquement à tenter une description des faits :

- **L'ensemble ? vous voulez dire se faire une idée de tout ce qui se passait au même moment ? Attendez, attendez...Oui : comment imaginer ? (1)**
- **c'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer (2)**
- **Oui, on peut chercher à imaginer ça (3)**
- **Non, je me trompe, attendez (4)**
- **non, je me trompe encore (5)**
- **non, attendez, attendez : ça vaut la peine d'essayer d'imaginer, de se figurer au même moment la brigade se traînant dans la nuit (6)**

Le texte s'organise autour de ces commentaires ; l'annonce du thème (1) est suivi d'un éventail de variations sur un fond d'incertitudes et d'erreurs (2 à 5) :

- (1) **par exemple, cette réunion de ce cabinet, et, en même temps, la brigade cavalerie battant en retraite dans la nuit, loin encore en Belgique, et en même temps cette ruée de ...Attendez, attendez !...Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes**
- (2) **alors disons : d'une part cinq ou six (ou dix ou douze : je ne sais pas) de ces messieurs graves, compassés, parmi lesquels quelques authentiques lords, et tous habillés à Savile Row – sauf peut-être l'otage travailliste qu'on a fait entrer au dernier moment -, et réunis dans une salle – ou plutôt quelque chose comme un bureau ou plutôt un fumoir : le saint des saints de quelque club très fermé aux membres triés sur le volet...**
- (3) **les panneaux de chêne clair, le plafond lui aussi lambrissé de chêne clair, les portes matelassées de cuir hermétiquement fermées, gardées au dehors par un appariteur – ou plus probablement par un ou plusieurs agents des services secrets – et aux murs (je veux dire sur les panneaux en chêne) peut-être deux ou trois tableaux, un paysage de Constable peut-être ou une petite scène de genre ou légèrement grivoise de Hoggarth ...**
- (4) **plus probablement une bataille, avec un ciel noir et des rangées d'uniformes rouges...**
- (5) **une marine, sûrement quelque historique combat naval , un de ceux que leur flotte a toujours gagnés : un navire démâté donnant de la bande, un abordage, des vagues vertes, de l'écume grise, de la fumée, les langues de feu des canons aux rangées de sabords et l'invincible drapeau rouge écartelé de bleu flottant haut à une grande vergue, le tout (le tableau) éclairé par une de ces lampes abritées d'un cylindre en cuivre comme on en met au-dessus de ces cadres style Empire « England expects everybody to do his duty » ou quelque chose comme ça (on dit que ce n'était pas exactement les termes du message, mais que le vocabulaire restreint des signaux à bras – ou à pavillons – de l'époque ne permettait pas les nuances ; alors, on a simplifié , et c'est resté comme ça dans l'Histoire) – et peut-être dans un coin, un plateau d'argent avec des verres et deux flacons de cristal taillé auxquels aucun des cinq ou six personnages n'a touché...(Jp, 212-213).**
- (6) **les tanks des huns fonçant sur la route en tirant au hasard dans toutes les directions, dix mille soldats français réveillés par le tapage et levant les bras, l'imperturbable ou plutôt l'invincible [...] homme à la lippe et au cigare (Jp, 213).**

La logique annoncée en (1) ne parvient pas à s'imposer et c'est un texte disséminé qui nous est offert. Nous n'allons pas entrer dans le détail mais il faut au moins observer en

(2) l'allusion à une autre réunion sans doute en Angleterre où figure Churchill ; en (3) une dérive vers la description d'une pièce (laquelle ?) ; une variation sur le motif d'un tableau qui figure au mur ; une marine qui célèbre une victoire navale des britanniques ; l'attaque allemande tandis que Churchill tient une autre réunion dans son ambassade à Paris. Une telle dissémination interdit tout prélèvement dans un processus de glissements successifs (il y a trois réunions mêlées et la description s'attarde sur des motifs secondaires, les tableaux du décor). La pratique de la citation fait donc violence au texte. Pourtant, si elle suspend arbitrairement les processus en cours de l'écriture, et donc tend à réduire le segment choisi à un pur échantillon, destiné à valider la logique d'un commentaire, du moins les bords de la citation attestent encore la fracture et l'hétérogénéité du texte est sauvegardée à la reprise de la lecture. Si l'on veut prendre le texte au sérieux on est sans cesse confronté à des problèmes d'écriture.

Chapitre 3 : quelle réception littéraire ?

je suis frappé que vous parliez d'un lecteur qui « se débat ». Le malheureux ! La lecture, c'est avant tout un plaisir. Si ce pauvre lecteur n'en éprouve pas en me lisant, que n'abandonne-t-il ce pensum pour des livres où il n'aura pas à se « débattre ». Dieu sait qu'il n'en manque pas aux vitrines des librairies !...³⁷⁸

Ce nouveau développement s'intéresse à la réception des romans de C.Simon, autour du prix Nobel puis il procède à un examen critique de l'idéologie structuraliste qui a marqué de façon décisive le romancier des années 70 ; enfin, il tente de cerner les particularités du roman simonien.

L'accueil des romans de C. Simon

« une certaine « critique » qui lit tant bien que mal les bouquins, n'y comprend pas grand-chose, ne veut cependant pas passer pour rétrograde et s'écrie : « Ah, comme c'est bien ! Mais que c'est difficile !... Le mot clef est lâché. Avec ça, vous êtes sûr de ne jamais dépasser les trois mille exemplaires. Et encore avec de la chance³⁷⁹. »

Au moment de l'attribution du Prix Nobel de littérature à C.Simon, l'audience française de son œuvre reste encore bien discrète. Certes, il bénéficie déjà d'une « importante caution universitaire venue surtout d'Amérique », mais « on pourrait avancer qu'il n'aura fallu pas moins que le prix Nobel en 1985 pour imposer définitivement Claude Simon dans l'histoire littéraire³⁸⁰ ». Arrêtons-nous à deux citations contrastées du communiqué de presse de l'Académie suédoise, retenues par deux quotidiens français. Nous lisons dans *Le monde*³⁸¹ : « Simon exprime une vision tragique de l'existence, une image de la solitude humaine traduisant la soumission des hommes à leurs passions destructrices et à leurs impulsions égoïstes, déguisées en vaines recherches de communion et d'intimité ». *Le matin*³⁸² a retenu, de son côté, la dernière phrase, qui laisse entrevoir une lueur d'espoir : « on peut considérer son art romanesque comme une sorte de représentation de quelque chose qui vit en nous, que nous le voulions ou non, que nous le comprenions ou non, que nous le croyions ou non, source d'espoir en dépit de toute la cruauté et de l'absurdité qui semblent par ailleurs caractériser notre condition ». Regard désespéré sur la condition humaine laissant toutefois entrevoir une possible ouverture, telle est la problématique à laquelle va être confrontée notre lecture.

³⁷⁸ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et Ch.Grivel », op.cit.

³⁷⁹ *La Nouvelle Critique*, entretien C. Simon

³⁸⁰ Claud DuVerlie, « naissance de C.Simon, consécration et légitimation d'une œuvre littéraire », *L'Esprit créateur*, hiver 1987, Vol. XXVII, n° 4.

³⁸¹ En date du 18 octobre 1985.

³⁸² Ibid.

C'est seulement à partir des années 90, en France qu'il va être reconnu pleinement et par l'éducation nationale (*La route des Flandres* est inscrit au programme de l'agrégation en 1998) et par l'université qui lui consacre désormais de très nombreuses thèses. Parallèlement, on peut mesurer le chemin parcouru par un lectorat croissant jusqu'à son entrée dans la « bibliothèque de *La Pléiade* », en 2006. Nous voudrions nous arrêter à l'annonce du prix Nobel, le 17 octobre 1985.

1. 1 – surprises et incompréhensions autour d'un prix Nobel

comme la littérature n'est tout de même pas une affaire de laboratoire où désintégrer le langage et la psychologie humaine, il faut prévenir des auteurs comme M. Simon qu'ils finiront par rester seuls devant leur papier imprimé et même un jour leurs manuscrits impubliables – le lecteur s'étant détourné de leurs complications inutiles, E. Henriot³⁸³.

Tandis que l'évènement du Nobel mobilisait soudain le pouvoir politique (distinction oblige), la majeure partie de « la presse à grande diffusion » manifestait son embarras et son incompréhension bornée. Reconnu, principalement depuis *La route des Flandres*, par une certaine critique (articles ou entretiens publiés dans *l'Express*, *les Lettres françaises*, *Les nouvelles littéraires*, *Le Monde*) et par certains de ses pairs, C.Simon reste un inconnu en France. Nous avons pourtant constaté sa reconnaissance précoce par Merleau-Ponty. De même, en 1963, lors d'un débat sur le roman³⁸⁴ dirigé par M. Foucault, J. P. Faye distingue plusieurs « familles » d'écrivains. La première est celle qui aboutirait à notre romancier : « Il y a toute une famille qui commence (une famille où, bien entendu, chacun est distinct et sans parenté avec l'autre) avec Henry James ; qui renaît avec Proust ; qui recommence avec Joyce ; puis avec leurs grands épigones, Faulkner – si l'on peut l'appeler ainsi, ou plutôt une sorte de troisième vague, si vous voulez, Faulkner et Woolf ; et enfin peut-être une quatrième vague qui serait Claude Simon. Là, justement, existe quelque chose en commun. Il y a ce récit du flux, du mouvant, du souterrain en même temps, du courant souterrain ». Cette filiation permet au moins de suggérer pour Simon une légitimation reconnue par la référence à Proust et aux grands romanciers anglo-américains. Mais, il faut le répéter, le romancier se heurte encore à des résistances nombreuses (critiques « académiques », malentendus entretenus, dans les media, par des journalistes non qualifiés, conformisme d'un lectorat

³⁸³E.Henriot, « la vie littéraire », romans, *Le Monde*, 22 octobre 1958. Il est significatif qu'un critique littéraire patenté d'un grand journal puisse tenir de tels propos à propos de *l'Herbe*. Ce jugement arrogant et prétentieux rend assez bien compte, à travers ses outrances, des préjugés d'une certaine critique traditionnelle et malveillante. En revanche, le critique en question dit avoir « apprécié » *Gulliver*, un roman que Simon a tenu à ne pas rééditer, en raison de sa facture conventionnelle.

³⁸⁴ « *Tel Quel* », « Une littérature nouvelle ? » Décade de Cerisy (septembre 1963), p. 15.

potentiel peu enclin à changer ses habitudes, maintenu, en partie, dans cet état, par des « littératures » commerciales à grand succès).

Pour saluer l'évènement, le pouvoir politique s'est manifesté par des communiqués de presse : « M. François Mitterrand a adressé, du Brésil, un télégramme de félicitations à Claude Simon : 'le prix Nobel qui vous a été attribué récompense, loin des modes et des complaisances, l'une des créations romanesques les plus singulières de ce temps, l'une des écritures les plus exigeantes et les plus inventives'. Pour sa part, M. Jack Lang, ministre de la Culture, a écrit au lauréat : 'cette distinction reconnaît la place originale que vous tenez au sein des Lettres françaises. Elle consacre une œuvre considérable qui mêle rigueur formelle, érudition, fantaisie³⁸⁵ ». De son côté, le Ministre de l'Éducation Nationale, M. J.P. Chevènement, invitait les professeurs de français à faire lire et commenter aux élèves, le mardi 10 décembre, jour de remise du prix, un extrait de *L'Herbe*. Les recommandations pédagogiques s'achèvent par cette dernière phrase, savoureuse, qui témoigne de la volonté récupératrice de l'institution et manifeste une incompréhension flagrante de l'œuvre citée – de quoi (dé)former de futurs lecteurs (non)avertis ! - : « les élèves y découvriront comment la maîtrise de la langue travaille à la force de la pensée (sic) ». Le romancier ne sera pas dupe, d'ailleurs, de cette mobilisation officielle et occasionnelle. C'est un homme blessé qui prend la parole le 10 décembre, dans son discours de réception ; par delà une légitime « fierté », liée à l'évènement, il défend le dur combat pour une « littérature vivante » :

au-delà de ma personne l'attention se trouve ainsi attirée sur le pays qui, pour le meilleur et pour le pire, est le mien et où il n'est pas mauvais que l'on sache que, malgré ce pire, existe comme une obstinée protestation, dénigrée, moquée, parfois même hypocritement persécutée, une certaine vie de l'esprit qui, en soi, sans autre but ni raison que d'être, fait encore de ce pays un des lieux où survivent, indifférentes à l'inertie ou parfois même à l'hostilité des divers pouvoirs, quelques-unes des valeurs les plus menacées d'aujourd'hui³⁸⁶.

Evoquant de façon amusée l'improvisation des media, devant l'obligation de faire face à un évènement aussi inattendu, il s'adresse ainsi aux jurés de Stockholm :

les media de mon pays couraient fébrilement à la recherche de renseignements sur cet auteur pratiquement inconnu, la presse à grande diffusion publiant, à défaut d'analyses critiques de mes ouvrages, les nouvelles les plus fantaisistes sur mes

³⁸⁵ *Le Monde* du 19 novembre 1985.

³⁸⁶ *Ds*, op cit. p. 8

activités d'écrivain ou ma vie – quand ce n'a pas été pour déplorer votre décision comme une catastrophe nationale pour la France³⁸⁷.

Sur la platitude consternante des informations fournies par la presse quotidienne, effeuillons quelques titres, pour les journées des 18 et 19 octobre 1985. *Le Matin*, *Libération* renvoient au « nouveau roman », étiquette effectivement bien « commode » qui colle à la peau de C Simon et qui sert, le cas échéant, à catégoriser paresseusement des écrivains inclassables³⁸⁸. *Le Quotidien* évoque « le mage du nouveau roman » ! La palme revient à *France-Soir* qui titre, sur son bandeau de première page, à proximité de « Tiercé samedi » et « Big Bingo, dix millions de centimes sur la 6^e roue de la chance » : « le prix Nobel de littérature à un vigneron français : Claude Simon » (sic). *Le Monde*, *Libération* et *La Croix* ont tout de même fourni à leurs lecteurs une information de base sur l'évènement. Voici, par exemple, un extrait du texte de présentation tiré de la une de *La Croix* : C.Simon « n'a jamais été [...] un écrivain à la mode cher aux medias. Son prestige à l'étranger, son rôle majeur auprès des jeunes écrivains comme référence littéraire et sa consécration dans les milieux universitaires en avaient – jusqu'à aujourd'hui – fait un monument peut-être trop redoutable pour les journalistes ou les amateurs de littérature-spectacle ». Malgré sa brièveté, cette annonce rend assez bien compte de la situation faite à C.Simon, dans le champ littéraire de l'époque : une audience incontestable à l'étranger – témoins les très nombreuses traductions de ses œuvres, plus de quarante à ce jour -, une influence déterminante chez certains jeunes lecteurs devenus écrivains, et pas seulement aux éditions de Minuit, enfin, une œuvre en voie de reconnaissance dans les universités françaises. Consécration internationale, reconnaissance des universités, il manque à cette œuvre la « légitimité » du lecteur « ordinaire ». Le nouveau régime des valeurs dont se réclame C.Simon, en dehors de toute préoccupation élitiste et belle-lettriste, c'est précisément et sans concession, le choix éthique de l'innovation pour son lecteur. Interrogé plusieurs fois sur les difficultés que pouvaient présenter ses romans pour « l'homme de la rue », il rappelle le précédent de la peinture :

écoutez, si Van Gogh et Picasso s'étaient demandé si l'homme de la rue allait pouvoir contempler leur peinture sans difficulté ! je crois qu'un écrivain n'a pas à se poser ces sortes de questions. Si on cherche à se mettre à la portée du public, on est cuit ! [...] Je pense qu'on me suivra d'une façon efficace seulement si je ne me

³⁸⁷ Ibid. p. 9.

³⁸⁸ L'exclamation de Sollers, en 1969, dans un courrier à C. Simon, à propos de *La bataille de Pharsale*, atteste bien ce type de malentendus : « votre livre est *magnifique*. Comment se fait-il que je n'ai lu, en passant que des *conneries* dans la presse à votre sujet ? ». Cité par M. Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Seuil, 2011.

préoccupe pas qu'on me suive. Se préoccuper de l'accessibilité, c'est de la folie, c'est fichu³⁸⁹.

La modélisation des esprits est telle qu'il convient de changer les habitudes de lecture :

tout artiste novateur, dès qu'il sort des sentiers battus, dès qu'il sort des codes habituels, qu'il fabrique quelque chose qui ne ressemble pas aux modèles du musée, au déjà connu, au « réel » médiatisé par des œuvres est aussitôt accusé de confusion. Pour le grand public cela ne représente rien, les gens habitués à voir et à lire selon un certain nombre de codes sont perdus³⁹⁰.

Le fait qu'aujourd'hui un public cultivé s'intéresse à certains romans de C.Simon indique que cette œuvre n'est pas uniformément difficile. D'abord le romancier a évolué, sans doute dans le sens d'une lisibilité plus grande - c'est le cas pour *Le jardin des plantes* et *Le tramway* notamment. Ensuite, ses romans présentent une offre d'une exceptionnelle variété et donc la possibilité d'un choix d'œuvres diversifiées³⁹¹. Reste, à chaque fois, l'inévitable interrogation sur le degré de validité de la lecture proposée.

1. 2 – lisibilité et innovation

Comment va ce professeur des mains duquel tombent mes livres³⁹² ?

La réception d'un texte est un phénomène culturel. Au cours de la deuxième moitié du XII^{ème} siècle, la lecture scolastique inaugure une nouvelle ère culturelle qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours : la page se transforme de « partition » pour l'oralisation du message, individuelle ou collective, en une surface organisée, destinée à l'inventaire des concepts et des choses. La lecture monastique s'achève, où l'on faisait entendre « la voix des pages³⁹³ ». Avec la lecture scolastique c'est l'organisation architecturale de la page écrite qui intéresse désormais : « la division en chapitres, la numérotation logique des chapitres et versets, la nouvelle table des matières de l'ensemble du livre, les résumés du début des chapitres qui annoncent les sous-titres, les introductions dans lesquelles

³⁸⁹C. Simon : « comment il conçoit le roman en 1960 » : entretien avec M. Chapsal , *L'Express*, 10 novembre 1960.

³⁹⁰ Entretien avec J.V. Apeldoorn et C. Grivel, in *Ecriture de la religion, écriture du roman*, op.cit.

³⁹¹ Sur le plan universitaire, *l'Association des lecteurs de C. Simon*, fondée en 2003, « ouverte à toute personne intéressée par l'œuvre simonienne » a pour objectif de « faire circuler les informations et de permettre les échanges ». Elle publie les *Cahiers Claude Simon* dont la première livraison date de 2005. Le numéro 2, *Claude Simon maintenant* est paru en 2006.

³⁹² Lettre du 9 décembre 1988.

³⁹³ Pour plus de précisions sur ces pratiques, on pourra consulter I.Illich, *Du lisible au visible*, « sur l'art de lire de Hugues de S.Victor », Cerf, 1991. Les élèves de Hugues de S. Victor sont les derniers représentants de cette lecture monastique pratiquée en latin avec l'exercice de la mémoire dans la psalmodie - « marmottement », « marmonnement » - des versets avec balancement du corps.

l'auteur explique comment il entend bâtir son raisonnement, sont autant d'expressions d'une volonté nouvelle de mise en ordre³⁹⁴ ». C'est, selon J. Ricardou, cet « ordre établi » d'une lecture « logique » et normalisée que vient bousculer le texte « moderne ». Au-delà du caractère exclusif et péremptoire de l'annonce, il faut bien reconnaître que la réception de ces œuvres exige le passage du témoin à un nouveau type de lecteur : « eh bien, oui, quelque chose est changé, désormais dans la lecture, et cela à cause du texte 'moderne'. Ce qui se termine, c'est la lecture passive : la réception d'un sens si clairement fabriqué par le texte qu'il n'y a plus qu'à le reproduire par un acte dont on nous a appris à l'école les mécanismes. Ce qui commence c'est la lecture active : la production de sens et de contradictions de sens, à partir de relations à construire dans le texte³⁹⁵ ».

Pour J. Ricardou, il y aurait deux obstacles majeurs à la lecture d'un texte : d'abord, l'ignorance élémentaire de l'alphabet (premier analphabétisme), ensuite la perception d'un sens obvie, transparent sous les mots, dans l'indifférence aux « signes » eux-mêmes qui composent le message (« second analphabétisme³⁹⁶ »). Simon a remarquablement illustré la perception de ce double processus. Dans le premier cas, à un stade tout négatif, on perçoit des signes mais pas encore du sens. C'est ce qui advient à la sentinelle analphabète, face au laisser-passer que lui tend l'étudiant. Elle ne voyait qu'un

fragile, dangereux et impalpable support de signes, d'abstractions [...] tandis que les yeux contemplaient sans même faire le simulacre de les lire les caractères alignés, le rectangle blanc énigmatique (Pa, 191-192).

Même réaction du « caporal »

s'approchant machinalement, mais quand il vit la feuille, se gardant bien de s'en saisir (sans doute ne savait-il pas lire lui non plus, mais ne voulait pas le laisser voir devant la sentinelle ») (Pa, 192).

Parfois, c'est le manque d'attention à la page imprimée qui aboutit momentanément, à une éclipse du sens : l'étudiant « tournant bruyamment la page de journal », tout en poursuivant le dialogue en cours avec le « maître d'école » est soudain confronté à des

caractères imprimés et vides de sens qui s'alignaient devant ses yeux (Pa, 207).

Passé l'obstacle de l'alphabet, la toute première modalité de la lecture consiste à faire du sens. C'est la lecture « réflexe » des manchettes de journaux engagés, des affiches et des

³⁹⁴ Ibid. p. 125-126

³⁹⁵ *Esprit*, « lecture I : l'espace du texte », coord. M. Mourier et MC Ropars, « Table ronde », n°12, déc. 1974, p. 788.

³⁹⁶ « La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes dont elle est faite ». J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op.cit., p. 20. Sur les limites de cette lecture réductrice voir infra p.

banderoles de propagande, diffusant les messages stéréotypés de la révolution. Pour R.Barthes, « la forme bâtarde de la culture de masse est la répétition honteuse : on répète les contenus, les schèmes idéologiques, le gommage des contradictions, mais on varie les formes superficielles : toujours des livres, des émissions, des films nouveaux, des faits divers, mais toujours le même sens³⁹⁷ ». Dans *Le palace*, les titres de la presse déjà lus et relus « un peu partout un millier de fois » génèrent une véritable « nausée » à la seule perspective d'une nouvelle lecture :

et alors (comme ces malades auxquels l'idée seule non pas même d'un plat, mais de manger, mâcher, déglutir est insupportable) son cœur se soulevant, s'insurgeant, envahi par une espèce de nausée tandis qu'il lui semblait voir se mélanger les titres aux grosses lettres :

QUIEN HA MUERTO QUIEN A ASESINADO QUIEN

HA FIRMADO EL CRIMEN (Pa, 162).

C'est cette lecture réflexe à laquelle le texte simonien fait précisément barrage. A l'horizon de la complexité et dans le prolongement de la « révolution linguistique », la « lisibilité » des œuvres littéraires pose donc une question très actuelle pour leur réception et l'étude théologique ne peut se dispenser de ce débat.

Nous nous intéressons d'abord à la lisibilité, dans un contexte où l'accent s'est déplacé de l'auteur vers le lecteur. Cet intérêt porté à la sphère du lecteur constitue assurément un événement. L'ouvrage de H.R. Jauss³⁹⁸, qui prend ainsi « en considération » le récepteur de l'œuvre, ne sera publié, dans sa traduction française, qu'en 1978. Selon « l'esthétique de la réception », l'acte de lecture repose sur une « relation dialogique » entre le texte et le lecteur. Il appartient à ce dernier seul d'actualiser et d'accomplir le texte littéraire. Jauss met en rapport « lisibilité » et « horizon d'attente » : par rapport à son « premier public » une œuvre littéraire peut susciter quatre réactions : « elle répond à son attente », « la dépasse, la déçoit ou la contredit ». L'attitude manifestée par le lecteur « fournit évidemment un critère pour le jugement de sa valeur esthétique ». Il ajoute : « lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'œuvre se rapproche du domaine de l'art 'culinaire', du simple divertissement. Celui-ci se définit, selon l'esthétique de la réception, précisément, par le fait qu'il n'exige aucun changement d'horizon, mais comble au contraire parfaitement l'attente suscitée par les orientations

³⁹⁷ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, p. 68.

³⁹⁸ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, 1978 (1972)

du goût régnant³⁹⁹». Le texte répond à un sens pré-établi. L'œuvre offre alors à son lecteur une « lisibilité » illusoire, celle du « texte classique (lisible), réaliste » selon Barthes. La gestion de ce texte répond à un double processus : « *l'auteur* est toujours censé aller du signifié au signifiant, du contenu à la forme, du projet au texte, de la passion à l'expression ; et, en face, *le critique* refait le chemin inverse, remonte des signifiants au signifié ». Ce type de texte « est implicitement un art de Pleine Littérature : littérature qui est pleine : comme une armoire ménagère où les sens sont rangés, empilés, économisés (dans ce texte jamais rien de perdu : le sens récupère tout)⁴⁰⁰ ». En d'autres termes, le régime de la lisibilité dispense le lecteur de l'activité de découverte. On se souvient, sans doute de cette réflexion de M. Blanchot⁴⁰¹ : « avant d'être lu par personne, le livre non littéraire a toujours été déjà lu par tous et c'est cette lecture préalable qui lui assure une ferme existence ». Mais peut-on dire pour autant, conformément à l'« évidence » énoncée précédemment par Jauss, que l'œuvre d'art authentique se mesurerait à sa capacité à décevoir son premier lecteur, à bousculer ses habitus mentaux ? U. Eco nous rappelle opportunément que « la valeur esthétique ne se confond pas nécessairement avec la nouveauté des techniques⁴⁰² ». Elle doit entraîner le lecteur dans une dynamique créatrice, susceptible de « renouveler sa perception de la réalité ». S'il est vrai que « dans le rapport qui existe entre le texte et la réalité, le texte se réfère non pas à la réalité elle-même, mais à des modalisations de celle-ci⁴⁰³ », c'est bien à ce niveau épistémologique que se joue la réception de l'œuvre nouvelle. Ces réflexions s'inscrivent dans la perspective de « l'œuvre ouverte », définie par U. Eco, qui se caractérise par une « invitation à faire l'œuvre avec l'auteur⁴⁰⁴ ». « Dans la réception d'un message structuré de façon ouverte, l'attente implique moins une prévision de l'attendu qu'une attente de l'imprévu⁴⁰⁵ ». Ainsi le texte produit-il chez le lecteur la compétence qui lui manquait au départ. Simon rapporte un passage de Proust, lequel a remarquablement rendu compte de ce phénomène :

³⁹⁹ Ibid. p. 58-59

⁴⁰⁰ R. Barthes, *S/Z*, op. cit. p.10. S.Breton (*Vers une théologie de la Croix*, 1979, édit. Pères passionistes, Clamart, 1979, p. 145) a rendu compte de cet état d'esprit par un attachement paresseux au passé : « le passé a le prestige des choses consacrées. Il bénéficie de l'illusion du nécessaire. Il a la consistance d'une tradition. La peur de penser, de s'engager dans l'inédit, nous plonge dans le *tout fait*, nous convainc trop vite de l'obligation de nous arrêter quelque part, nous invite à la paresse des solutions préalables ».

⁴⁰¹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Coll. « Idées », Gallimard, 1955, p. 258

⁴⁰² U. Eco, *L'œuvre ouverte*, « Points » Seuil, 1965 (1962), p. 165.

⁴⁰³ W. Iser, « La fiction en effet », *Poétique* (39), sept. 1979.

⁴⁰⁴ U. Eco op.cit., p. 35.

⁴⁰⁵ Ibid. p. 105.

Toute nouveauté en art, en littérature, « affole » le lecteur qui ne trouve en général son plaisir que dans la répétition des mêmes formes. Se rappeler l'analyse que fait Proust de ses propres réactions en écoutant la sonate de Vinteuil. Il se rend compte, peu à peu, que les passages qui, à la première audition, l'ont le plus séduit, étaient ceux qui lui rappelaient du « déjà entendu », tandis qu'après plusieurs auditions ce sont les passages qui l'avaient d'abord choqué (parce que cela ne ressemblait à rien de connu, était absolument neuf) qui, alors, enchantent⁴⁰⁶.

Fort de ce constat, on peut considérer que le rapport du lecteur à ce qu'il lit est évolutif. L'illisibilité serait un phénomène relatif mais comportant toujours une rupture. Relatif d'abord dans la mesure où « les grandes œuvres » n'ont jamais fini d'étendre notre capacité de lecture. En fait, ce processus échappe à l'artiste et ne peut être bien perçu que dans « *la grande temporalité* », ce qu'avait bien vu M. Bakhtine : « une œuvre fait éclater les frontières de son temps, elle vit dans les siècles, autrement dit dans *la grande temporalité*, et ce faisant, il n'est pas rare que cette vie (et c'est toujours vrai pour une grande œuvre) soit plus intense et plus pleine qu'au temps de sa contemporanéité [...] Dans le processus de sa vie posthume, l'œuvre s'enrichit de significations nouvelles, d'un sens nouveau ; l'œuvre semble se dépasser elle-même, dépasser ce qu'elle était à l'époque où elle était créée⁴⁰⁷ ». Cette perspective relativise la capacité de réception des œuvres par leurs contemporains et donc ramène à de justes proportions la lecture que nous entreprenons. C. Simon n'a d'ailleurs pas manqué de souligner ce lent processus de découverte des œuvres « vraiment novatrices » qui comporte toujours, plus ou moins, une part de « malentendus » :

Il n'y a en fait aucun public pour l'œuvre vraiment novatrice et si tout de même elle en trouve un, c'est toujours au départ, dans un malentendu (c'est-à-dire par ses parties qui sont les moins neuves et qui rappellent quelque chose de déjà vu ou de déjà lu⁴⁰⁸.

La possibilité de déplacer le seuil de la lisibilité, qui ne va pas sans rupture, répond à une ouverture toujours plus grande à la polyphonie du monde. Si le texte réputé illisible représente d'abord un « scandale », il n'en reste pas moins susceptible d'aviver ce que Simon a appelé « une certaine vie de l'esprit⁴⁰⁹ ». C'est cette ambition qu'il revendique pour son lecteur et que J.F. Lyotard considère comme une « tâche décisive » : « rendre l'humanité apte à s'adapter à des moyens de sentir, de comprendre et de faire très complexes qui excèdent ce qu'elle demande. Elle implique au minimum la résistance au

⁴⁰⁶ C. Simon, *Chemins de mémoire*, op.cit., p.14-15

⁴⁰⁷ M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, NRF, Bibliothèque des idées, 1984 (1979), p. 344, 345 (passim).

⁴⁰⁸ *La Nouvelle Critique*, entretien cit.

⁴⁰⁹ *DS*, op. cit. p. 8

simplisme, aux slogans simplificateurs, aux demandes de clarté et facilité, aux désirs de restaurer des valeurs sûres⁴¹⁰ ».

Selon D.Ferraris, il convient de ne pas « désamorcer le pouvoir d'ébranlement des idées reçues que recèlent ces créations littéraires » de la 'modernité' pour ne pas en « stériliser la dimension contestataire et déstabilisante⁴¹¹ ». Si on ne peut procéder à l'étude de telles œuvres sans une certaine maîtrise des nouvelles méthodes de lecture des textes modernes, en revanche c'est le texte seul qui oriente les choix méthodologiques et les interprétations. Le signataire de l'article précédent propose une réflexion élargie sur l'enjeu de la réception sociale des œuvres poétiques. Ce propos illustre bien le conflit toujours actuel entre d'une part, « la pensée toute faite » qui tend à entretenir des stéréotypes en flattant la paresse d'esprit de nos contemporains dans les actes les plus quotidiens de la « consommation » et, d'autre part, la réflexion critique. Voici comment D. Ferraris commente la portée respective des deux adjectifs latins de son titre, *legendus*, *legibilis* : « la communauté ne peut reconnaître la lisibilité d'un produit qu'en affirmant en même temps son utilité et, mieux, sa nécessité. C'est à peu près ce que disait l'adjectif *legendus* où se confondent le possible, le loisible et l'inévitable, signes de la concorde entre l'individu et la collectivité. Plus tard, dans un latin douteux de grammairien, apparut un autre qualificatif à la désinence hésitante : *legibilis*. On peut y voir le signe allusif de ce qui est sans doute un privilège de l'élaboration poétique et de sa production : parler pour ne rien dire (rien qui soit acquis par avance) ; parler toujours en plusieurs lieux à la fois, pour être lu à côté par quelqu'un qui se risquera au dérapage sémantique sans garde-fou, sans obligation et sans garantie du gouvernement de la cité ». Reste le problème, pour chacun, de l'accueil de la nouveauté en littérature, en faisant reculer le seuil de compréhension des œuvres et en élargissant l'horizon d'attente de sa lecture. Reste, auparavant, à définir le corpus l'étude.

⁴¹⁰ J.F. Lyotard, *Le post-moderne expliqué aux enfants*. Correspondance 1982-85, Edit. Galilée, 1988, Coll. LP essais (4183), p. 120-121.

⁴¹¹ D. Ferraris « Quaestio de legibilibus aut legendis scriptis », *Poétique*, n° 43, septembre 1980.

1.3 - Quel corpus d'étude ?

C'est l'ensemble des romans parus aux éditions de Minuit ⁴¹², une œuvre désormais close qui constitue notre édition de référence, du *Vent* (1957) au *Tramway* (2001), soit quinze volumes qui couvrent 44 ans et plus de 3800 pages. Cet ensemble défie toute classification, car les romans, malgré la diversité de leur composition, interagissent entre eux et se laissent traverser les uns les autres:

chaque bouquin, l'un après l'autre, a été différent, a été amené par quelque chose qui était dans le livre précédent et qui l'a éclairé⁴¹³.

Nous regroupons dans un premier ensemble, les cinq premiers romans, du *Vent* à *Histoire*, soit 1449 pages, le dernier roman cité⁴¹⁴ marquant nettement la transition vers la seconde période des romans dits « formalistes⁴¹⁵ », soit 904 pages, pour quatre ouvrages, de *La bataille de Pharsale* à *Leçon de choses*. La dernière période, sans minimiser les chefs-d'œuvre précédents, représente les grandes œuvres de l'accomplissement, soit 1470 pages, des *Géorgiques* au *Tramway*. En fait, l'expérience romanesque⁴¹⁶ de C.Simon traverse au moins quatre générations, celle des formalistes russes, celle de la phénoménologie de Merleau-Ponty, celle du structuralisme, celle enfin de l'abandon des dogmes sans qu'il ait pour autant renoncé aux acquis progressifs de sa propre poétique. La récente parution d'un choix d'« œuvres » dans la « bibliothèque de *La Pléiade*⁴¹⁷ » a l'avantage de présenter un corpus réduit, accompagné de notes, choisi par le romancier lui-même, soucieux de proposer « une introduction et une

⁴¹² Un seul ouvrage de cette liste échappe à la désignation générique de « roman », c'est *L'invitation*, Minuit 1987. Dans la mesure où il s'agit d'une fiction, qui plus est en relation avec des événements « vécus » et qui fait l'objet de reprises dans *Le jardin des plantes*, nous ne saurions nous priver de cette relecture, le cas échéant. Quant à la plaquette *La chevelure de Bérénice*, initialement intitulée *Femmes*, commandée pour accompagner vingt trois peintures de Miro, elle relève de la même écriture que les romans et peut donc s'intégrer à la liste précédente. La tendance actuelle à se référer aux romans antérieurs que l'écrivain a désavoués et qu'il a toujours refusé de rééditer ne nous permet pas déterminante pour notre projet de lecture.

⁴¹³ *NRHA* (2), op.cit., p.106.

⁴¹⁴ « C'est seulement en écrivant *Histoire* que j'ai commencé à avoir une conscience plus nette des pouvoirs et de la dynamique interne de l'écriture », *ECS*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁵ « Avec la dernière partie de *La bataille de Pharsale* et *Les corps conducteurs*, c'est encore une autre rupture. », *NRHA* (2), op.cit.,p.116. Ne majorons pas à l'excès l'importance de ces changements, car de l'avis même du romancier « il n'y a jamais eu exactement rupture, mais une évolution progressive ». *Nouvelle critique*, entretien cit.

⁴¹⁶ Conformément à notre option, nous ne prenons pas en compte les tout premiers romans de facture diverse où le romancier visiblement se cherche et qu'il a désavoués. Nous nous réservons, toutefois, si nécessaire, de nous référer à *la Corde raide*, vaste répertoire des thèmes de l'œuvre romanesque. N'oublions pas, toutefois, le jugement sévère du romancier sur ce roman : « il m'agace par un ton d'assurance et de provocation qui tient aux circonstances dans lesquelles il a été écrit et à l'âge que j'avais alors ». *ECS*, op. cit., p. 17.

⁴¹⁷ C.Simon, *Œuvres*, op.cit., 2006.

incitation à la lecture » de ses romans. Voici comment A. Duncan présente cette édition : « quand on m’a contacté, Claude Simon avait déjà fait son choix. Mis à part les premiers romans qu’il prisait peu, toutes les époques de son travail sont présentes : le cycle des romans de la mémoire restituante, y compris ce chef-d’œuvre qu’est *La route des Flandres* ; l’important roman de transition, *La bataille de Pharsale* ; la période dite formaliste représentée par *Triptyque* ; et le roman à base de vécu dont nous avons ce magnifique fleuron, *Le jardin des plantes*. Deux facteurs ont pu jouer dans le choix de Simon. D’abord peut-être le désir de mettre en avant des romans qu’on avait un peu négligés, *Le vent ou le palace*. Alors que *L’acacia* ou *Le tramway* étaient déjà célèbres et célébrés. Et puis, parmi les romans que Simon n’a pas choisis, on trouve *L’acacia*, *Les géorgiques*, *Histoire* et *L’herbe*. Tous ces romans traitent plus ou moins de sujets se rapportant à son histoire familiale. Il se méfiait donc de tout ce qui pourrait tirer son œuvre dans ce sens. L’essentiel pour lui était le travail sur l’écriture⁴¹⁸ ».

C’est bien ce dernier critère qui déterminera notre choix. Or, lorsqu’il étudiait⁴¹⁹ *L’herbe*, G. Roubichou préconisait une lecture diachronique⁴²⁰ de ces textes. La même année, l’écrivain reprenait le motif des emboîtements successifs, dans un entretien à *France Culture* : « un roman en engendre un autre » :

un livre engendre celui qui le suit (erreurs prises en conscience au cours de la lecture des épreuves, du fait même des critiques)⁴²¹.

Nous avons choisi de travailler sur un échantillonnage réduit, tout en prenant en compte l’évolution de l’œuvre. Nous proposons l’étude d’un triptyque romanesque⁴²², constitué selon un critère externe, soit l’appartenance à chacune des trois périodes de l’œuvre : *Le palace*, *Les corps conducteurs* et *Le jardin des plantes*. Ces trois romans nous serviront donc de référence. Parus respectivement en 1962, 1971 et 1997, ils balisent plus de trente années de production romanesque et représentent successivement 230 pages pour le premier, 226 pour le second, et 378 pour le troisième. La fiction s’ancre pour le premier (*Le Palace*) dans une ville de Catalogne, non nommément désignée, mais parfaitement identifiable pour le lecteur, identifiée, d’ailleurs, dans *Le jardin des plantes*, la ville de

⁴¹⁸ C.Simon, Dossier, A Duncan, « la preuve que l’homme peut imposer un sens », propos recueillis par J. Savigneau, *Le monde des livres* du 17.2.2006.

⁴¹⁹ G. Roubichou, *Lecture de l’Herbe de Claude Simon*, Lausanne, l’âge d’homme, 1976.

⁴²⁰ Ibid. « l’approche la plus féconde serait de tenter de retrouver dans la lecture le mouvement qui a été celui de la genèse (succession dans la publication), seul moyen de bien « sentir » cette prolifération d’une œuvre à l’autre », p. 27, note 22.

⁴²¹ « Entretiens Claude Simon », *France Culture*, 12-16 avril 1976.

⁴²² Sans nous interdire, à l’occasion, de renvoyer à d’autres romans du même écrivain.

Barcelone. Le second roman évoque le continent amérindien et la vaste métropole de New York. Quant au *Jardin des plantes*, qui fait référence explicite à un lieu-dit de Paris et à une place familière à l'écrivain, la place Monge, « il amalgame », selon la prière d'insérer, « des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde ».

Si les trois romans offrent une grande diversité, ils ne manquent pas de concordances que nous aurons l'occasion de souligner. Trois remarques nous paraissent ici nécessaires.

D'abord, l'irréductible singularité des trois romans est liée à leur situation particulière dans l'évolution de la production romanesque de l'écrivain, à leur présentation respective et à la tonalité spécifique qui se dégage de la fiction traitée.

La matière du *Palace* renvoie, en toile de fond, à des événements historiques précis, l'échec de « la Révolution », à Barcelone⁴²³, en 1936. Sa phrase encore baroque⁴²⁴ le distingue des deux autres romans qui constituent d'ailleurs, chacun, une expérience d'écriture spécifique. Ses cinq chapitres numérotés et titrés, parodiquement, sur un fond de tragédie en cinq actes, obéissent au principe d'une composition en chiasme (abcba) autour d'un événement central, l'enterrement du « conseiller » liquidé⁴²⁵. Le narrateur, l'ex-étudiant revenu sur les lieux « quinze ans plus tard » s'interroge sur sa propre identité : « Ça : moi ? Ça » (Pa, 21). Le texte des *Corps conducteurs*, se présente d'un seul bloc, sans paragraphes, sans chapitres⁴²⁶. Autre particularité, c'est le continent amérindien qui constitue la trame de la fiction où s'entrecroisent six séries thématiques⁴²⁷. Le titre du roman est emprunté à la physique. La notion de conduction - les corps conducteurs sont « ceux qui laissent passer le courant électrique, la chaleur⁴²⁸ » - renvoie à la manière dont une série de motifs du récit entre en relation avec les autres,

⁴²³ La ville n'est pas désignée comme telle, pour servir d'archétype littéraire. Si l'on peut reconnaître certains lieux, le romancier s'est plu à brouiller les pistes (les noms de rues sont celles de Valence, par exemple) et son dessein reste avant tout littéraire.

⁴²⁴ « il y avait dans mes anciens textes un certain baroquisme, un certain effet de luxuriance donné par la phrase longue, les incidentes, les parenthèses, etc. », *La Nouvelle critique*, entretien cit. p. 39.

⁴²⁵ *Le jardin des plantes* décrit une situation analogue avec l'enterrement de Rommel, sommé par Hitler de prendre le poison mortel, mais qui aura droit à des funérailles officielles (Jp, 209-210).

⁴²⁶ Singularité qu'il partage avec *Leçon de choses* et *Triptyque* « Pourquoi suis-je passé des phrases longues aux phrases courtes ? Je ne peux naturellement pas me psychanalyser. Mais l'une (je dis : l'une) des raisons a certainement été le choc que j'ai ressenti, il y a dix ans, en découvrant New York : la saisissante beauté, les saisissantes cadences, à vous couper le souffle, de cet ensemble architectural de hautes verticales, ces cassures ces plans nets : le contraire des courbes, des tourbillons et des volutes arborescentes du baroque », *La Nouvelle Critique*, entretien cit. p. 39-40.

⁴²⁷ L'homme malade, Orion aveugle, le passager de l'avion, le congrès sud américain sur littérature et révolution, la forêt tropicale, un couple d'amants.

⁴²⁸ *Le Petit Robert*.

selon des chaînes analogiques. Dit autrement, c'est au modèle mathématique de la « théorie des ensembles » que l'écrivain recourt encore pour expliquer ses procédures d'écriture : « on passe de l'un à l'autre par le moyen d'un de leurs éléments communs⁴²⁹ ». Ce roman est l'expansion d'une fiction, *Orion aveugle*, dont la préface est devenue célèbre pour l'exposition de son art poétique⁴³⁰. Accompagné de vingt illustrations données comme stimuli de l'écriture, ce volume reproduit le tableau de N. Poussin « *Paysage avec Orion aveugle* », dont l'écrivain revisite le mythe. A la complexité de la textualisation typique du « style » simonien s'oppose une phrase courte, au présent, faisant largement usage du verbe « être ». *Le jardin des plantes* réintroduit le sujet sans renoncer à des préoccupations formalistes : le texte s'affranchit du rectangle imprimé et ordonné par la ligne d'écriture sur fond blanc. Il se présente comme un vaste collage (une composition en « damier⁴³¹ ») d'une vingtaine de motifs discontinus qui renvoient à différentes périodes de la vie du romancier : souvenirs d'enfance, avec le rituel scolaire rigide du collège Stanislas à Paris, un épisode de trafic d'armes entre Sète et Barcelone dans le contexte de la guerre civile espagnole, le désastre de 40, les carnets de Rommel, le Paris de l'occupation, la maladie de l'écrivain, les voyages autour de la planète, les rencontres d'artistes, la référence à des écrivains favoris et un certain colloque de Cerisy. Simon y expérimente de nouvelles architectures dans la présentation de fragments morcelés, décalés ou encadrés dans des espaces géométriques, en hommage à son ami le peintre Novelli. Œuvre éclatée, *Le jardin des plantes* nous invite à une lecture en perspective, intertextuelle, d'autres romans comme *La route des Flandres*, *Le palace*, *L'invitation*, voire, *Leçon de choses* dont tel ou tel épisode a été repris, remanié ou ajouté⁴³². L'écrivain y introduit, en outre des déterminations historiques et

⁴²⁹ C. Simon, entretien avec D.Eribon, *Libération* du 29-30 août 1981. Ajoutons ce constat de l'écrivain : « j'avais même pensé un moment à donner pour titre aux *Corps Conducteurs* 'Propriétés de quelques figures, géométriques ou non' », *CSC*, op. cit., p. 412

⁴³⁰ Voir supra, p.1.

⁴³¹ Esquisse de nouvelles architectures, masses géométriques de textes qui se partagent l'espace de la page.

⁴³² Pour ce qui est du traitement de certains motifs qu'on peut rattacher au contexte historique de *La Route des Flandres*, voir p.21,23,24,25,28,34-35,41,42-43,60-61,64-65,71-72,75-84,86-88,95-101, 107,108-110,126,,128-129,131,133,138,139-140,143-144,145,146-147,148,149,151,152,159-160,160-161,12,166-167-170,171,173,173-174,175,177-178,180-181,184,184-185,186-188,195-196, 196-199, 200,201,202,203,204-205,207, 208-209,209-217,221-223,227,231,232-233,235,245-248,248-249,253-255,259-264,269-284,288-289,291-292,293,2296,297-298,301,310-311,311,330,322-345,351-352,353-354,354-358,362,366-374,375-376,377-378.

En contrepoint de la fiction du *Palace* le narrateur introduit ici des déterminations historico-géographiques (29-30) référées à une énonciation à la première personne), mais l'épisode du « cargo norvégien », qui fait l'objet de la description (p.38-40,45-49,57-59,11-117,148) est absent du *Palace*.

Le récit de « *L'invitation* » des quinze notoriétés au Kazakhstan développe, à travers une énonciation à la première personne, quelques épisodes du récit de 1987 (12-18 ,26,52-53,136-137,326-329).

Enfin l'épisode du fusil-mitrailleur (182, 201) pourrait renvoyer à *Leçon de choses*.

géographiques en affichant des dates, en désignant les lieux de l'action, en recourant aux archives de l'armée ou à divers témoignages (Churchill, Rommel, un témoin oculaire officier de l'armée française pour *La route des Flandres*, notamment).

Deuxième point, cette singularité de chacun des romans n'empêche pas, cependant, de les considérer comme partie intégrante du grand texte simonien qui répond aux contraintes du récit descriptif, ce que l'écrivain lui-même confiait, déjà, dans une correspondance, à G. Roubichou :

depuis *L'herbe* tous mes bouquins ne forment en réalité qu'un seul texte dont chacun constitue une étape. Toutes proportions gardées, bien sûr, entre Joyce-le-géant et moi, je crois que si l'on voulait donner un titre à l'ensemble, le meilleur serait en effet le fameux et toujours provisoire *Work in Progress*⁴³³...

Les procédures mises en jeu restent constantes. Dès l'incipit le roman prend en défaut le lecteur dans ses attentes par une transgression des canons mimétiques : ainsi, le vol et l'envol d'un pigeon dans *Le palace* induisent d'emblée un questionnement sur nos modalités d'appréhension du réel ; l'artefact des « jambes de femmes » « sectionnées » « à l'aine » « dans une vitrine, suggèrent d'emblée une esthétique de la fragmentation généralisée dans *Les corps conducteurs* ; une mise en page particulière comportant au moins deux pistes de lecture dans *Le jardin des plantes* introduit le lecteur au déchiffrement d'une « aire scripturale⁴³⁴ ». Trois orientations initiales indiquant qu'un seuil de lecture doit être franchi. C'est d'ailleurs tout au long du texte qu'avec insistance (d'aucuns ont pu parler de « ressassement »), le romancier explicite son cheminement créateur. Chaque roman, chaque ensemble, chaque phrase contient ainsi, in nuce, le principe de fonctionnement de l'œuvre entière, de sorte qu'il est possible de conclure sur « l'ensemble » à partir d'un seul « détail » :

de même que dans un tableau l'organisation de l'ensemble des éléments d'un roman ne diffère pas - sauf, bien sûr, par l'ampleur -, de l'organisation des éléments à l'intérieur d'un détail, d'une page ou d'une phrase⁴³⁵.

Une nuance, toutefois, qui nous intéresse ici : alors que « les principes de composition » de chacun des « livres » restent constants, C.Simon reconnaît que son « écriture » a évolué :

l'idée que le roman doit être un jeu de miroirs internes n'a pas varié, c'est l'écriture qui a changé⁴³⁶.

⁴³³ G. Roubichou, op.cit. p. 28, note 24.

⁴³⁴ Concept forgé par J. Peytard.

⁴³⁵ *NRHA* (2), op.cit., p. 92.

Et il cite en exemple de ce changement d'écriture, précisément, *Les corps conducteurs* :

pourquoi suis-je passé des phrases longues aux phrases courtes ? Je ne peux naturellement pas me psychanalyser. Mais l'une (je dis : l'une) des raisons a certainement été le choc que j'ai ressenti, il y a dix ans, en découvrant New York : la saisissante beauté, les saisissantes cadences, à vous couper le souffle, de cet ensemble architectural de hautes verticales, ces cassures, ces plans nets : le contraire des courbes, des tourbillons et des volutes arborescentes du baroque. Et pourtant je vous assure que c'est une architecture qui a aussi son lyrisme⁴³⁷.

Cet éclairage, qui vaut pour le roman cité, dénote un radical changement syntaxique dans la l'écriture simonienne qui devient en quelque sorte moins exubérante, sans renoncer pour autant au lyrisme :

il y avait dans mes anciens textes un certain baroquisme, un certain effet de luxuriance donné par la phrase longue, les incidentes, les parenthèses, etc..[...] Cependant, je ne crois pas que le lyrisme disparaît pour autant de mes livres récents [...]. J'ai changé. Le monde autour de moi a changé⁴³⁸.

On peut considérer *Le palace*, dans notre corpus, comme un témoin de l'influence baroque, présente dans les romans de la première période. Le bâtiment lui-même du « palace », qui donne son titre au roman, symbolise avec dérision cette esthétique, semblable à

un de ces chars de carnaval abandonné dans une remise après la fête boursoufflé et burlesque, avec ses astragales de guirlandes, de rubans et de serpentins, défraichis (Pa, 213).

Plus allusive encore cette métamorphose d'un « nu » féminin entrevu dans la nuit, derrière le rideau qui se ferme, pour évoquer soudain l'artiste en « équilibriste » exercé, dans la construction d'un univers baroque :

une sorte de construction, d'architecture, un de ces baroques échafaudages d'objets disparates superposés (une canne, un entonnoir, un plateau, un pot de fleurs avec la plante et toutes ses feuilles, deux ballons) qui semblent tenir sans pesanteur sur le doigt de l'équilibriste (Pa, 174).

Les deux autres romans représentent deux autres figures de l'artiste, le virtuose de l'expérience sérielle pour *Les corps conducteurs*, le romancier du vécu pour *Le jardin des plantes* (notamment dans l'art consommé de la mise en page et la reprise de certains thèmes de romans antérieurs).

Troisième point, dans ce corpus *Les corps conducteurs* occupent la position centrale qui est la sienne dans l'œuvre : du *Vent* à la fin des *Corps conducteurs* on compte 1940 pages

⁴³⁶ Ibid. p. 108

⁴³⁷ *La Nouvelle Critique*, entretien cit. p. 39-40.

⁴³⁸ Ibid. p.39

sur un corpus global de 3800 pages. Nous serons conduit progressivement à interroger le mythe d'Orion aveugle marchant dans la lumière du soleil levant. Rappelons, enfin, le paradoxe que constitue cette œuvre, présentée comme strictement formaliste et donc passible, avant tout, d'une lecture « fonctionnelle », mais qui va s'avérer d'une très grande richesse pour les problèmes qu'elle pose d'un point de vue théologique.

Le corpus une fois défini, nous engageons une réflexion critique sur les options structuralistes de l'écrivain, mais auparavant s'impose une mise au point sur les modalités de la prise en compte, dans notre texte de l'instance narrative. Nous ne souhaitons pas entrer dans les subtiles analyses narratologiques qu'appellerait un tel sujet d'étude et qui n'ont pas leur place ici. Simplement, et d'une façon pratique, il importe de poser la question de l'énonciation dans ces romans : comment s'opère la référence à l'ensemble pluriel des voix narratrices qui à chaque fois varient d'un roman à l'autre et au sein d'un même roman ? Par commodité, nous choisissons de subsumer cette diversité sous une signature commune. Ainsi, nous voulons considérer qu'à travers le dédoublement de « l'étudiant » dans *Le palace*, les multiples perspectives de « l'œil » de « l'observateur » anonyme dans *Les corps conducteurs*, les « je » multiples du *Jardin des plantes*, repris par la lettre « S », une instance s'impose, inoubliable, par son « style » propre, que nous désignerons par commodité comme le(s) narrateur(s), le romancier, l'écrivain ou tout simplement C.Simon. Ce faisant, nous prenons soin de rappeler que ce dernier, dans un entretien, invitait à ne pas le confondre avec ses narrateurs :

s'il y a très évidemment des rapports entre moi-même et mes narrateurs, je ne suis cependant pas mes narrateurs⁴³⁹.

La disparition de « l'auteur », en tant que « garant » de l'œuvre, peut suggérer une double orientation qui nous paraît prolonger opportunément ces propos. Ou bien, avec B. Sichère, nous pouvons concéder que « ce sujet produit dans et par l'acte littéraire ne saurait à la limite être signifié que par un nom propre, si l'on entend par là non pas le nom de l'individu d'état civil mais le nom même de l'écriture comme expérience risquée⁴⁴⁰ ». Ou bien, avec S. Breton si « la signature d'un singulier » n'atteste pas, pour autant, une maîtrise « absolue » de cette écriture nous pouvons opter pour l'usage des « indéfinis », comme « tous », « aucun », « personne ». Ils « font saillir ce qui, n'étant rien de ce que nous nommons, a la possibilité de prendre tous les noms. Plus exactement,

⁴³⁹ CSC, p. 415. Voir supra, p. 60, la distinction de Merleau-Ponty entre Simon « parlant » et Simon « écrivant ».

⁴⁴⁰ B. Sichère, *Le Dieu des écrivains*, L'infini, NRF, Gallimard, p. 17.

ce « néant » le rend passible de tous les masques. Chacun de ces masques n'est que le lieu de son passage⁴⁴¹ ».

C'est précisément une réflexion critique sur la nature de cette « écriture » que nous voudrions maintenant engager.

une réflexion critique

la littérature est faite avec des mots, certes, mais elle n'est pas vouée aux mots et se fait avec autre chose encore qui n'est pas une chose. P.Jousset⁴⁴²

Avant de procéder à l'examen des options néo-romanesques auxquelles C.Simon souscrit, avec plus ou moins de docilité, nous souhaiterions pointer une antinomie dans les déclarations de l'écrivain. D'une part, sa revendication du « non-sens » du monde, reprise toutefois avec un certain sens de la nuance, paraît peu compatible avec son culte de l'incertitude et du doute. L'attitude de Montaigne dont il a pu se réclamer ne permet guère, en effet, de s'installer dans une telle assertion⁴⁴³. En 1960, il confiait à H. Juin son option pour

une constante et perpétuelle contestation. Il me semble que c'est là d'ailleurs le Que sais-je ? de Montaigne c'est-à-dire la démarche créatrice de l'esprit elle-même (arts ou sciences).

D'autre part, son positivisme méthodologique tend à orienter le lecteur préférablement vers les options formalistes de sa pratique. S'il lui est arrivé, dans les années 70, d'assimiler le texte à « une sorte de mécanique ou de système [...] scriptural », il n'a jamais systématisé ce vocabulaire. Il reste que dans l'explicitation de ses procédures, il voit dans l'œuvre un « objet textuel » dont le lecteur doit apprendre à dégager la fonctionnalité. Il se réfère, le plus souvent, à un modèle « scientifique » et cherche à établir des « lois⁴⁴⁴ » qui régissent la fabrique du texte, il évoque « un jeu » « de réactions en chaîne signifiants-signifiés⁴⁴⁵ » ; usant de la mathématique comme de l'écriture même du monde, il propose de « réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités⁴⁴⁶ ». A ce positivisme technique, Simon associe

⁴⁴¹ S. Breton, « Mystiques », choix de textes présentés par M. de Certeau, *Cultures et Foi*.

⁴⁴² Ph. Jousset, « Impairs de Verlaine », *Poétique*, 143, sept. 2005, p. 284.

⁴⁴³ Car « c'est encore un sens que le constat du non-sens », comme le constatait R. Debray, « Lettre à Claude Simon sur le roman moderne » dans *Eloges*, Gallimard, p. 75

⁴⁴⁴ Par exemple, « cette loi (accord et dépendance entre les morphologies des signifiants) ». Reste que le concept de « loi » ne repose que sur quelques régularités observées empiriquement.

⁴⁴⁵ CSC, op.cit., p.404

⁴⁴⁶ NRHA (2), op. cit., p. 80.

un credo « profondément matérialiste⁴⁴⁷ » qui s'accompagne d'une admiration fervente pour les choses et l'univers, célébré dans

cette majesté pour ainsi dire cosmique de la matière livrée à ses seules lois (Tr, 125).

Dans les années soixante, C.Simon salue *La jalousie*⁴⁴⁸ de Robbe-Grillet comme un spécimen de roman matérialiste :

c'est la première et jusqu'à maintenant la seule tentative d'une littérature purement matérialiste [...]... cet effort prodigieux pour se débarrasser des miasmes, des mythes qui nous encombrant. Je ne sais pas s'il a entièrement raison, tout est discutable, mais en tout cas c'est prodigieux⁴⁴⁹.

En fait, le jugement est tempéré et le concept vaut, plutôt ici pour la dénonciation des relents d'une pensée idéaliste et conformiste. Qu'en reste-t-il en toute rigueur ? A l'âge de la « complexité », il est bon de rappeler avec E.Morin que « la mutilation simplificatrice s'exprime là où règne un maître mot qui unifie et explique tout⁴⁵⁰ », tels les concepts de Matière et d'Esprit. Notons, toutefois, que C.Simon est bien conscient de l'écart radical qui sépare ses déclarations sur sa propre pratique et ses romans eux-mêmes. Il insiste même sur le caractère contingent de ces prises de parole par rapport à son écriture :

le discours de l'écrivain sur sa propre pratique peut avoir un certain intérêt, mais ce qui importe ce sont avant tout ses livres, son écriture. C'est du moins ce que je pense, et je croyais qu'il en était de même pour ceux qui lisent à la fois mes livres et les entretiens ou interviews que j'ai pu donner. Il semblerait que ce ne soit pas le cas. Vos questions émanent pour la plupart de ce que j'ai pu dire à telle ou telle occasion, à des époques différentes, et non pas de la lecture (et des interrogations qu'elle peut susciter) de mes livres.

La fonction donc et le statut du discours de l'écrivain sur son propre travail sont pour moi secondaires, même si ce discours peut en partie éclairer des choix ou des rejets apparus au fur et à mesure qu'une œuvre se construit.⁴⁵¹

Il nous appartient, maintenant, d'exercer notre droit de critique sur les limites de l'idéologie structuraliste.

⁴⁴⁷ B.H.Lévy, « Conversation avec C.Simon », in *Les aventures de la liberté. Une histoire subjective des intellectuels*, Grasset, 1991, p. 20.

⁴⁴⁸ A. Robbe-Grillet, *La jalousie*, Minit, 1957.

⁴⁴⁹ M. Chapsal, entretien avec C.Simon, *L'Express*, 10. 11. 1960.

⁴⁵⁰ E. Morin, « Messie, mais non » in *Colloque de Cerisy, Autour d'E. Morin*, 1990. On ne s'étonnera pas que le sociologue dénonce ici dans son exposé « l'idéologie épistémologique-structuraliste » qui « a nié toute réalité et tout sens aux notions d'homme, de sujet, d'individu, de devenir, d'être, d'existant ».

⁴⁵¹ « Entretien avec Claude Simon » par Ch. Michel et R. Robert, in *Scherzo*, n° 3, 1998.

2.1 - un type de roman repoussoir

mon affaire est de peindre des voleurs de chevaux, non de rappeler qu'il est mal de voler les chevaux. C'est l'affaire de magistrats, Tourguenieff⁴⁵²

Robbe-Grillet expose⁴⁵³ une théorie du roman assez simpliste, reposant sur la distinction entre des romanciers qui détiendraient la vérité ou une vérité préalable qu'ils se chargeraient de révéler aux hommes et d'autres, conscients de leur incapacité à comprendre le monde. Ainsi, les nouveaux romanciers (ou assimilés) auraient la particularité (le privilège ?) de prendre au sérieux « l'ère du soupçon », et donc d'œuvrer dans l'incertitude et le doute. Plaisante interprétation où les romans de Balzac sont ici confondus avec les Ecritures ! Car la question théologique effleurée par Robbe-Grillet (sans doute le « Dieu » qu'il évoque est-il encore, dans son esprit, celui d'une certaine tradition chrétienne) pose de façon caricaturale le problème de la révélation⁴⁵⁴. Que vient faire le Dieu chrétien dans ce contexte agnostique ? Rappelons que le mythe d'un dieu tout-puissant a été dénoncé par Sartre à propos d'un roman de F. Mauriac, *La fin de la nuit*. C'est, sans doute, en raison de la qualité de romancier « catholique » de ce dernier que Sartre a identifié l'art de Mauriac au « point de vue de Dieu » : « il prend le point de vue de Dieu sur ses personnages : Dieu voit le dedans et le dehors, le fond des âmes et les corps, tout l'univers à la fois⁴⁵⁵ ». Désormais, pendant une cinquantaine d'années, la plupart des manuels scolaires vont distinguer deux visions du narrateur dans le roman : la vision limitée, la vision illimitée. Dans ce dernier cas, le narrateur « domine histoire et personnages. Sa connaissance de l'une et des autres est illimitée et omnisciente. Tel un Dieu, il 'sonde les reins et les cœurs' de créatures qui n'ont pas de secret pour lui⁴⁵⁶ ». Tout en désignant Dieu avec une majuscule, J.P. Goldenstein emploie l'article indéfini et se garde ainsi de faire une référence explicite au Dieu des chrétiens. Simon, de son côté, récuse « le mythe du romancier dieu » :

il n'existe pas de style neutre ou, comme on l'a prétendu, d'écriture 'blanche' ce qui revient d'une façon assez naïve à entretenir le mythe d'un romancier dieu présenté comme un observateur impassible au regard détaché (Jp, 273).

⁴⁵² Cité par F. Laplantine, *Le social et le sensible*, introduction à une anthropologie modale, Tétraèdre 2005.

⁴⁵³ Supra, p.50-51

⁴⁵⁴ Supra, p.50

⁴⁵⁵ J.P. Sartre, « M. F. Mauriac et le liberté », *Situations 1*, Gallimard, 1947, pp. 45-46.

⁴⁵⁶ J.P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, A. de Boeck-Duculot, Bruxelles, 1980.

Il apparaît ici plus mesuré que Robbe-Grillet.⁴⁵⁷ C'est pourtant bien à la même idéologie qu'il se réfère, pour combattre, sans discrimination, le « roman conventionnel ». Tout se passe en effet comme s'il n'existait, en dehors du nouveau roman, qu'un type de roman, celui que dénoncent les nouveaux romanciers. Il présente au lecteur

un temps linéaire, une démonstration, un message⁴⁵⁸.

L'histoire du genre, en France, relèverait, selon Simon, d'une singulière filiation :

si l'on y réfléchit, le roman (tout au moins en France) qui continue la tradition des fabliaux du Moyen Age, de la comédie de mœurs du XVII^e et du conte philosophique du XVIII^e n'est, en somme qu'une version développée de la parabole, de la fable, c'est-à-dire qu'au moyen d'une histoire inventée (fictive) mettant en scène des personnages symboliques ou allégoriques (l'homme : loup ou agneau, lion ou âne, chêne ou roseau, etc.), un auteur illustre une maxime, une morale ou une théorie pré-conçue⁴⁵⁹.

Par un singulier tour de passe-passe, le roman, issu d'une telle tradition, recomposée pour les besoins de la démonstration, s'organiserait autour d'« une histoire à prétentions exemplaires »,

où l'intrigue est toujours plus ou moins au service d'une démonstration quelconque (le fameux « tableau de mœurs » ou la non moins fameuse « analyse psychologique »)⁴⁶⁰.

Dès lors, tout roman dit « conventionnel »,

que l'auteur l'ait voulu ou non, prend inévitablement le caractère d'une démonstration de thèse. Sociologique, psychologique, ou, le plus souvent, les deux à la fois. Le dénouement est considéré comme le couronnement logique de l'œuvre⁴⁶¹.

Pour alimenter toutes les polémiques, ce type de roman dévalué finit sa trajectoire dans le réalisme socialiste :

concernant l'usage immédiat, utilitaire et moralisant de la littérature, de la peinture ou de la musique, un policier stalinien du nom de Jdanov a donné, dans les années trente, des instructions détaillées, impérieusement reprises plus tard en France sous emballage parisien par Jean-Paul Sartre⁴⁶².

Dans le même ordre d'idée, Simon s'en prend indistinctement, semble-t-il, au mythe de l'inspiration censé priver l'écrivain de son pouvoir créateur, qui

⁴⁵⁷ Témoin l'intervention de ce dernier qui s'estime toujours un peu investi d'un droit de parole sur le « nouveau roman » et qui n'a pas hésité à interpeller Simon, à Cerisy, lequel avait cité les « Correspondances » de Baudelaire.

⁴⁵⁸ C. Simon, entretien avec Chapsal (M.), « il n'y a pas d'art réaliste », *Quinzaine littéraire*, n° 41 déjà cité.

⁴⁵⁹ C. Simon, entretien par Claire Paulhan, *Les Nouvelles*, 15-21. 3. 1984. Le rapprochement est un peu rapide si l'on veut bien accepter que certaines critiques de la guerre chez Simon utilisent les procédés d'une naïveté feinte de Voltaire dans *Candide*, notamment.

⁴⁶⁰, op.cit., pp. 21-22

⁴⁶¹ « Le métier de romancier », lettre au *Monde* (« inédite »), 1971. Extraits publiés dans le quotidien du 19.10.85.

⁴⁶² « Littérature : tradition et révolution », *La Quinzaine littéraire*, 27, 1-15 mai 1967.

fait de lui-même un simple intermédiaire, et porte-parole dont se servirait on ne sait quelle puissance surnaturelle [...] une sorte de machine à décoder et à délivrer en clair des messages qui lui sont dictés depuis un mystérieux au-delà⁴⁶³.

L'écrivain appartiendrait à cette « caste d'élus » et ce type d'oeuvres relèverait du domaine de « la grâce ». Cette nouvelle polémique s'ancre, semble-t-il, dans la dénonciation du récit biblique considéré sous l'angle de la parabole ou de la fable. Selon cette interprétation, l'écrivain obéirait au modèle didactique précédemment dénoncé. Simon revient à Sartre comme à sa cible privilégiée :

dépositaire ou détenteur privilégié par l'effet de cette grâce d'un savoir ('Qu'avez-vous à dire ?' demandait Sartre – en d'autres termes : 'Quel savoir possédez-vous'), dépositaire donc avant même d'écrire d'une connaissance refusée au commun des mortels, l'écrivain se voit assigner la mission de les en instruire, et le roman va tout naturellement prendre la forme imagée sous laquelle est délivré l'enseignement religieux, celle de la parabole, de la fable⁴⁶⁴.

Soutenir l'idée d'une « dictée divine », d'une « vérité » surnaturelle conçue comme absolue et donc échappant à tout questionnement relève d'une conception magique et aliénante. A quelles références Simon adosse-t-il son propos ? D'abord, ce type d'« inspiration⁴⁶⁵ », vaguement romantique, ne relève pas expressément du christianisme. L'origine du mythe, comme chacun sait, remonte à Platon pour qui « le poète, en effet, est chose légère, chose ailée, chose sainte et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui⁴⁶⁶ ». Qui pourrait, ensuite, imaginer, en l'état actuel des sciences bibliques, une conception aussi obsolète de la révélation comme une « inspiration-tuyau, sans participation consciente d'un talent littéraire⁴⁶⁷ » ? D'autre part, la poétique biblique, pour ce qui regarde déjà la nomination de Dieu, répond à une polyphonie tout à fait étonnante et créatrice. En outre, le matériau biblique que travaille l'exégète est soumis aux contingences historiques et s'est composé souvent à l'aide de compilations que les exégètes sont parvenus le plus souvent à démêler. Ce travail de restitution du texte s'apparente même, par certains aspects, au modeste travail du romancier qui

⁴⁶³ C.Simon Ds, op. cit. p. 14.

⁴⁶⁴ Ibid. Nous préférons la définition de S.Breton qui n'assigne à « la fable » « aucun dessein d'enseignement ou de moralité. Elle dit pour dire et, dans cette mesure, n'obéit qu'à sa nécessité qui est aussi sa liberté ». S. Breton « Les Mystiques » in *Culture et Foi*. Peut-on rendre un meilleur témoignage à l'écriture de C.Simon lui-même ?

⁴⁶⁵ Tout est affaire de vocabulaire. M. Deguy auquel Simon aime à se référer ne craint pas de redonner vie à ce concept : « il me semble que le terme d'inspiration peut servir encore à signaler ce tressaillement au devant de ce qui vient par surprise dans une circonstance ». M. Deguy, *L'énergie du désespoir, ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, PUF, 1998, p. 116.

⁴⁶⁶ Platon, *Œuvres complètes*, tome 1, « Ion », Gallimard, *La Pléiade*, p. 62.

⁴⁶⁷ Expression de F. Boespflug au cours d'un Séminaire de DEA.

compose lui-même son œuvre à partir de fragments. De plus, on ne voit pas très bien ce que « l'enseignement religieux » a à voir dans ce débat qui concerne, avant tout, un romancier agnostique. Enfin, assimiler aussi hâtivement le récit biblique à un écrit moralisateur, à travers la parabole ou la fable, c'est ignorer le statut de ces récits qui manient paradoxe et hyperbole, en défiant le simple « bon » sens. Sur la « liberté poétique » de la parabole, on pourra relire ces lignes de F. Euvé, en commentaire à E. Jünger : « à la différence du caractère contraignant du concept qui cherche à établir un rapport causal, le rapprochement des termes dans la parabole semble arbitraire. Comparer le Royaume des cieux à la pousse d'une semence ne s'impose pas. Il y a bien une liberté dans la composition parabolique, qui peut évoquer celle de l'artiste ou celle de l'enfant devant son jeu de construction, plus que le comportement du technicien devant le plan qu'il doit réaliser ». Il en résulte que « la parabole déroute, elle met la réalité en crise [...]. Elle porte au langage quelque chose de neuf qui n'avait pas été exprimé auparavant⁴⁶⁸ ». Sur « la théorie de l'inspiration-dictée », aujourd'hui obsolète, elle supposerait une double instrumentalisation du « scribe » humain affecté à la transcription du message divin puis à son interprétation littéraliste et fondamentaliste.

L'analyse précédente nous permet de formuler un double constat. C. Simon est engagé dans un combat esthétique exigeant, au nom duquel il est conduit à prendre parfois des paris risqués.. A la suite de Barthes et de Robbe-Grillet il se rallie au dogme de la « non-signification » du monde, bilan d'une génération désabusée et dans leur sillage, il rejoint une certaine techno-science contemporaine. Ajoutons que son tempérament de polémiste l'expose à des prises de position parfois abruptes. Pour promouvoir la révolution romanesque dans laquelle il est engagé, il identifie, une bonne fois pour toutes, le roman traditionnel au roman à thèse. Cette analyse, réductrice et redondante, concerne aussi bien ses entretiens privés que son discours officiel dit « de Stockholm » où il rappelle que

dans les bibliothèques de gare⁴⁶⁹ ou ailleurs on continue, et on continuera encore longtemps, à vendre et à acheter par milliers d'aimables ou de terrifiants récits d'aventures à conclusions optimistes ou désespérées, et aux titres annonceurs de vérités révélées comme par exemple *La condition humaine*, *L'Espoir* ou *Les chemins de la liberté*⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ F. Euvé, *Penser la création comme jeu*, op. cit. 184, 183, passim.

⁴⁶⁹ Il est, pour le moins, plaisant de constater que nous avons acquis *l'Acacia*, à sa publication, lors d'un voyage, dans une « bibliothèque de gare » !

⁴⁷⁰ C. Simon, *DS*, op. cit. p.15

L'injustice est flagrante pour Malraux⁴⁷¹. Quant à Sartre, il est aussi le romancier de *La Nausée* et des *Mots*. Il est difficile, on en conviendra, de réduire ces chefs-d'œuvre à des romans « conventionnels. Ces quelques inconséquences, qui n'ont rien pour surprendre, si elles sont replacées dans leur contexte, ne doivent pas induire, à leur tour, un comportement de méfiance à l'égard d'un écrivain dont nous souhaitons découvrir, par ailleurs les promesses. Il serait imprudent, en effet, de faire de C.Simon un adepte de l'idéologie « structuraliste », même s'il n'a jamais voulu approfondir ce qui « dépasse » le seul « cheminement » de son écriture. On serait bien embarrassé de proposer une lecture cohérente de la complexité du texte simonien, qui constitue, aujourd'hui, l'essentiel de la tâche critique, à partir du seul modèle structuraliste. L'impression dense et tenace, qui demeure, à l'issue d'une première lecture, c'est celle d'un pouvoir évocateur du récit, la présence d'un monde en surabondance qui toujours excède ce qu'on peut en dire. Si ces résonances internes répondent aux exigences d'une organisation textuelle maîtrisée et accomplie, elles échappent à la « théorie⁴⁷² ». C'est pourtant au seul niveau de « l'explication » que Simon entend rendre compte de son travail pour ses lecteurs, mais il doit admettre que sa pratique de l'écriture comporte aussi des zones d'ombre.

2. 2 - les limites de l'explication

c'est difficile à expliquer (Jp, 270).

Au cours d'une intervention à Cerisy, Simon rappelait l'objet de son travail :
je cherche seulement ici à expliquer ce que j'ai tenté de faire⁴⁷³.

Pareillement, dans un entretien, il suggère à ses lecteurs une démarche analogue :

je ne vois aucun inconvénient à ce qu'on cherche comment ce que je fais est construit. Moi-même, j'essaie de comprendre comment fonctionnent les textes qui me donnent du plaisir. C'est une façon de l'accroître. Par exemple, ceux de Proust⁴⁷⁴.

Ainsi, que certaines procédures mises au jour par la critique aient pu ne pas être mises en œuvre « consciemment » par l'écrivain, on aurait pu s'en douter. L'analyse du texte

⁴⁷¹ Rappelons, toutefois, qu'en maintes occasions, Simon a su rendre justice à Malraux : « comme l'a très bien dit Malraux, il n'y a pas de style neutre ». C. Simon, entretien avec JM de Montrémy, *La Croix* du 18.10.1985.

⁴⁷² Sur sa désaffection croissante à l'égard des mots d'ordre, quand bien même ils émaneraient des tenants de la « modernité », nous renvoyons à ce qu'il déclarait au journaliste, dans l'entretien précédent : « si j'ai participé au mouvement du nouveau roman (Dieu sait quelle idée s'en fait le grand public... et certains critiques) c'est un peu à la façon dont M. Jourdain faisait de la prose » .

⁴⁷³ « la fiction mot à mot », in *NRHA* (2), op. cit. p 91.

⁴⁷⁴ Jo Van Apeldoorn et C. Grivel, *Ecriture de la religion, écriture du roman*, op.cit.

de *Femmes* par G. Raillard, à Cerisy, montre que l'œuvre excède les positions de principe énoncées :

s'il a bien exposé des dispositifs que j'avais très consciemment mis en place, il en a décelé d'autres sur lesquels ce texte s'appuie peut-être [...] mais qui se sont alors mis en place (comme il en a été de la position très exactement médiane de l'embuscade dans *la route des Flandres*) à mon insu, ce qui ne veut pas dire « mystérieusement », mais, je pense, par l'effet de mécanismes très certains, même s'ils me restent obscurs, déclanchés par mon travail⁴⁷⁵.

L'écrivain n'en maintient pas moins ses positions de principe sur « les mécanismes » de son écriture imputables à son seul « travail », « certains » mais « obscurs ». Cela ne l'empêche pas

de reconnaître lui-même les limites de l'explication :

c'est mon matériau, c'est-à-dire l'écriture, qui va me proposer à tout instant divers chemins que je ne soupçonnais pas avant de me mettre au travail, et entre lesquels je vais avoir à choisir.

- en fonction de quoi ?

c'est difficile à dire. Je suppose en fonction de normes qui me dépassent⁴⁷⁶.

D'ailleurs, il ne prétend pas fournir explication à tout, surtout lorsqu'il s'agit d'un point essentiel de sa poétique :

continu et discontinu, fragment et totalité sont des questions terriblement complexes à analyser⁴⁷⁷.

Pareillement, interrogé par A. Fabre-Luce, « du point de vue de la génération du texte », il répond :

mais vous me demandez d'analyser un travail qui pour moi est assez obscur⁴⁷⁸.

Dans un entretien sur « les différents niveaux de textualité », il désigne

un problème que [je] n'ai pas complètement résolu, celui de l'information dans un texte littéraire.

Incité par son interlocuteur à préciser le contenu de cette dernière expression, selon « le qui, quoi, quand, comment ? », il reprend :

cela constitue un problème. C'est très difficile à faire intervenir dans un texte littéraire⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ *Colloque Simon Cerisy*, op.cit. p. 429.

⁴⁷⁶ C. Simon, entretien avec M. Chapsal, *la Quinzaine littéraire* (décembre 1967).

⁴⁷⁷ C. Simon, entretien avec D.Eribon, « fragments de Claude Simon », *Libération* (août 1981)

⁴⁷⁸ *NRHA* (2), op.cit., pp. 114-5

⁴⁷⁹ C. Simon, entretien avec Jo Van Apeldoorn et Ch. Grivel, op. cit.

Aussi bien, lorsque le même « questionneur⁴⁸⁰ » met à mal la théorie de la « production du texte », l'écrivain ne peut que conforter son interlocuteur. Celui-ci résume les objections que l'on peut faire, d'ailleurs, à toute tentative systématique pour rationaliser l'activité créatrice: « tout éliminer ce qui ne serait pas production du texte est évidemment une gageure, puisqu'il y a forcément quelque part, comment dire, adjonction, induction d'informations 'propres' de la part de l'auteur, par conséquent difficulté pour le lecteur, de les comprendre, de les repérer. Grandes lettres ou petites lettres, citations marquées ou pas marquées, d'une façon ou de l'autre, on sort de la composition-tâche, de la fiction de composition-tâche. Il me semble qu'on touche là des choses cruciales ». C.Simon se borne à renchérir :

et très difficiles à résoudre⁴⁸¹.

L'utilisation de la « dénudation du procédé » est généralisée dans *Les corps conducteurs*, comme le plan des différentes lignes du métro newyorkais dont la description commentée relate les cheminements du narrateur :

l'ensemble du système dessine des parallèles, parfois légèrement infléchies, qui dans la partie sud de la ville, se ramifient et s'entrelacent en courbes et en boucles compliquées (Cc, 161).

Autre « problème » soulevé par un autre interlocuteur de l'entretien, « la musique du texte » :

vous posez là une question très importante, peut-être capitale : l'écriture et la musique (ce qui amènerait aux nombres, aux mathématiques...). Personnellement, je dirais qu'il est impossible d'écrire si on n'est pas dans un certain tempo. Oui, c'est simplement impossible. Il y a là non pas une mystère (je suis contre l'idée même de mystère) mais quelque chose qui n'est pas encore bien éclairci⁴⁸².

La réponse, ici, reste assez proche du positivisme ricardolien - le « pas encore » postule toujours l'espoir, un jour, d'une élucidation achevée. Nous verrons ultérieurement que nous ne visons pas tant l'élucidation des problèmes littéraires qu'une interrogation sur les mystères de l'œuvre.

En revanche, la réflexion suivante rend bien compte de la tâche ingrate de l'écriture, conçue comme une remise en question. Le romancier évoque modestement

une pratique tâtonnante et malaisée au cours de laquelle les connaissances que j'ai pu acquérir sont essentiellement empiriques, de sorte qu'il ne s'agit par conséquent pas d'un « savoir » mais bien plutôt de constats, péniblement dressés, le plus souvent

⁴⁸⁰ On ne distingue pas entre les deux questionneurs.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² *La Nouvelle Critique*, entretien cité, p. 39

sous forme d'interrogations et pouvant – devant même – toujours être remis en question⁴⁸³.

Il faudrait ajouter que la description elle-même n'est jamais neutre et qu'elle révèle à chaque fois le parti pris du narrateur. Dans l'entretien avec J.V. Apeldoorn et C. Grivel, Simon résume en quelque sorte tous ses propos :

vous posez des questions, je réponds, mais au fond, je suis moi-même dans le tâtonnement⁴⁸⁴.

Il faut donc admettre qu'il y a des lacunes dans « l'explication » elle-même liées à un certain degré de difficulté (« difficile à dire », « très difficile »), d'obscurité (« quelque chose qui n'est pas encore bien éclairci », « un travail assez obscur »), à la complexité (« question terriblement complexe ») qui aboutissent à la reconnaissance, par le romancier, de « normes qui [le] dépassent ».

2. 3 – un dissident du structuralisme

Simon n'avait-il pas enfreint les principes de base d'un certain mouvement littéraire ? (Jp, 355)⁴⁸⁵

On ne peut se contenter de considérations relatives à des modes de fabrication. Reste un questionnement fondamental lié à l'exercice de l'écriture. Simon, certes, a pu être influencé par la vague du structuralisme mais il n'obéit au fond à aucune consigne systématique. Nous l'avons vu, précédemment, émettre certaines réserves à l'égard de Robbe-Grillet⁴⁸⁶. Plus déterminant, quand Ricardou proclame, selon une procédure roussellienne, que « la matière romanesque se trouve entièrement *inventée* par l'exercice de la description⁴⁸⁷ », Simon reprend :

qu'est-ce que je peux écrire, en dehors de ce que j'ai connu, senti, subi, imaginé ? Même l'imaginaire est autobiographique⁴⁸⁸.

D'autre part, tout en rendant hommage au même Ricardou, une année avant la rupture, il apporte une correction utile concernant la prétendue homogénéité du groupe des nouveaux romanciers :

je crois qu'au lieu de s'attacher à seulement souligner tout ce que nous avons en commun, il aurait été encore plus intéressant de montrer comment à partir de ce fond commun nous étions tous partis dans des directions différentes. Le

⁴⁸³ CSC, op.cit. p. 406.

⁴⁸⁴ J. Van Apeldoorn et Ch. Grivel, entretien cité

⁴⁸⁵ A propos de la publication par Simon de la lettre du colonel C..., ex-colonel au 8^e Dragons, attestant la vérédiction des faits rapportés par le narrateur.

⁴⁸⁶ Supra, p.109.

⁴⁸⁷ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op.cit., p. 73

⁴⁸⁸ V. Apeldoorn et Ch. Grivel, Entretien déjà cité, p. 106.

rassemblement sous l'étiquette de « groupe » fausse tout le problème, à mon avis, et fait régner la confusion⁴⁸⁹.

Il faut donc renoncer à expliquer l'écriture de C.Simon exclusivement par l'exercice de « mécanismes structuraux, selon « un modèle naïvement extrapolé de ses conditions de fonctionnement », d'après P. Ricoeur, élaboré « autour des recherches sur l'information⁴⁹⁰, de l'aveu même de R. Barthes. Nous insisterons donc sur les « tâtonnements » de cette écriture qui répond à une pratique « empirique ». Il reprend en 1993 ce qu'il disait déjà en 1967 :

**je me laisse de plus en plus aller à ce que l'écriture m'apporte [...]. Je prends ce qui vient⁴⁹¹,
j'écris tout bêtement comme je peux⁴⁹².**

Et Simon, une fois de plus, défie les classements. Rappelons-nous Cerisy, en juillet 1971, où il a osé se réclamer des « Correspondances » de Baudelaire dont il vante « l'admirable formulation » :

dans un tableau, le dessin d'un membre, d'une draperie, de la courbe d'une assiette est fonction de la composition d'ensemble où, selon l'admirable formulation de Baudelaire :

**Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent⁴⁹³**

Il n'est pas surprenant que cette référence ait soulevé, dans la salle, des récriminations que Robbe-Grillet résume assez bien : « dans tout ce que dit Baudelaire, il y a quelque chose qui nous gêne terriblement, parce que son idée de symbole renvoie à une nature, à une essence divine qui serait par derrière. Ce qui n'existe pas du tout dans votre travail, Simon, heureusement⁴⁹⁴ ». Où l'aveuglement idéologique disqualifie purement et simplement l'orientation proposée par l'écrivain : exemple typique d'une obstination structuraliste radicale qui, pour conjurer tout risque de « transcendance », jette le soupçon sur un des piliers de l'art poétique de C.Simon.

⁴⁸⁹ Ibid., p.88. En 1990, Dällenbach affirme que « Simon se trouve enfin libéré du carcan formalo-productiviste qui avait fini par le faire mal voir et frapper les études simoniennes de stérilité ».

⁴⁹⁰ R. Barthes, *Ecrits critiques*, ouvr. cit. p. 218.

⁴⁹¹ M. Chapsal, « Entretien avec Claude. Simon : Il n'y a pas d'art réaliste, *La Quinzaine littéraire*, déjà cit. (décembre 1967)

⁴⁹² C. Simon, *Chemins de la mémoire*, entretien avec M. Calle, ouvr. cit.

⁴⁹³ *NRHA* (2), op cit., p. 84.

⁴⁹⁴ Ibid. p. 104.

En revanche, celui-ci récuse toute interprétation de « visionnaire ». Au cours d'un entretien, M.Calle l'interroge sur « le regard de l'écrivain » : « cet œil est-il celui d'un observateur, enregistreur de phénomènes, ou bien est-ce un œil de visionnaire ? » Simon répond :

pas « visionnaire » : observateur, enregistreur⁴⁹⁵.

Il est vrai que tout est affaire de vocabulaire⁴⁹⁶ ! On comprend que Simon ait pu récuser ce terme du lexique de Merleau Ponty. L.Dällenbach, ami de l'écrivain et fin connaisseur de son œuvre, évoque les « manifestations d'un désir toujours inassouvi d'approfondissement et de pénétration qui rend l'acte de voir simonien plus proche de Balzac que de Robbe-Grillet. Aussi, le 'bon objet' simonien ne coïncide-t-il pas avec la pure extériorité de son apparaître. Ce qui le qualifie comme tel, c'est soit son aptitude à *reposer* un regard si libidinalement chargé qu'il en est insatiable (peinture qui *soutient* le regard, beauté indifférente et par là apaisante de la nature) ; soit sa capacité au contraire de le stimuler sans cesse et de le rendre visionnaire par la profondeur même de la réserve qu'il lui oppose en tenant et en différant toujours ses promesses. Observateur, contemplatif, voyeur et visionnaire, Simon pour amoureux qu'il se dise et qu'il soit du visible, est attiré par lui à proportion de la part d'invisible qui le double⁴⁹⁷ ». Si l'on peut donc comprendre le rejet par Simon du qualificatif de visionnaire, dans l'acception courante du dictionnaire, il n'est guère possible, en revanche, de s'arrêter, pour cette œuvre, aux seuls concepts d'observation ou d'enregistrement. Il faut maintenant évoquer la rupture avec J. Ricardou et le structuralisme, qu'on peut dater de 1982, au cours du Colloque sur le Nouveau Roman à New York University. Dans un premier temps il dénonce

le cadeau empoisonné que Roman Jakobson a donné à la littérature

pour s'en prendre aux dérives contemporaines d'un certain scripturalisme :

ces dernières années, on a vu des écrivains s'évertuer à construire, pour ne pas être en reste, des textes qui s'appuient complètement sur quelque lugubre série

⁴⁹⁵ *Chemins de la mémoire*, entretien cité, p.5.

⁴⁹⁶ L'article du *Petit Robert*, à l'entrée « Visionnaire » désigne 1° N. « personne qui a ou croit avoir des visions, des révélations surnaturelles, ou qui a des idées folles, extravagantes. V. **Halluciné, illuminé, songe-creux, Prédications de visionnaire. Traiter quelqu'un de visionnaire** 2° Adj. *Fou visionnaire*, « *Un savoir incompréhensible et visionnaire* » (Fontenelle). V. **Chimérique, extravagant** ». On comprend que Simon ait pu récuser cette notion. Pourtant, *Le Trésor de la langue française*, CNRS-Gallimard, tome 16, 1994, mentionne en B-1, une autre définition qui pourrait fort bien convenir à la vision du monde de C. Simon : « Celui, celle qui perçoit ou qui croit percevoir la réalité profonde des choses, au-delà du visible, de l'immédiat ; par ext. . Auteur, artiste qui rend cette perception dans son œuvre ». C'est bien en ce sens que Merleau-Ponty qualifiait de « vision de visionnaire » l'espace romanesque de C. Simon.

⁴⁹⁷ L. Dällenbach, *Claude Simon*, op. cit., p. 51.

d'acrobaties anagrammatiques plus ou moins inspirées soit par Saussure soit par un gourou célèbre de la psychanalyse ⁴⁹⁸.

Dans *Le jardin des plantes* (355-358), le romancier jettera un doute sur son degré d'appartenance au « mouvement littéraire » auquel il était censé appartenir. Il reprend une « bande enregistrée des débats » du Colloque C.Simon de Cerisy, à propos d'une question discutée, la divulgation, par lui-même, de la lettre d'un colonel sur « la déroute des Flandres ». Le questionnement ironique et amusé tourne autour d'une possible dissidence du romancier

en rendant public un tel document, S⁴⁹⁹ ne contrevenait-il pas aux théories dont se réclamaient les adeptes de ce mouvement ? Ne s'excluait-il pas ainsi lui-même de la communauté de pensée qui présidait aux recherches du groupe ? [...] Était-ce bien ici la place de S., attendu le lendemain, et l'invitation qui lui avait été faite n'avait-elle pas été lancée à la légère ? Convenait-il de l'accueillir en tant que membre de la communauté ou plutôt de le considérer comme un occasionnel et douteux « compagnon de route » ? Ne fallait-il pas en finir avec cette équivoque ? (Jp, 355-8).

Ce portrait de Claude Simon en dissident intéresse le théologien, en tant qu'il est porteur d'une interrogation nouvelle : la distance prise par rapport aux dogmes de « l'écriture » structuraliste constitue un point d'orgue et annonce une possible réévaluation de la portée du roman simonien.

des régimes narratifs variables

le monde des snobs est encombré de gens qui, comme le personnage de Montesquieu, se demandent comment on peut être persan. Ils me font invinciblement penser à l'histoire du paysan qui voyant pour la première fois un dromadaire dans un jardin zoologique l'examine longuement, hoche la tête et déclare en s'en allant, pour la grande joie des assistants : « Cela n'est pas vrai » I. Strawinski⁵⁰⁰

Nous avons vu C.Simon se déprendre peu à peu de l'emprise « structuraliste », mais, si l'on veut caractériser brièvement son art, on peut le ramener à une triple contrainte : d'une part, une « poétique de l'hésitation » qui brouille les apparences, transgresse les frontières et interdit toute prétention à une lecture stable, d'autre part, cette incertitude instaure la permanente modulation d'un art variationnel, commun à la musique ou à la peinture⁵⁰¹. Le « récit descriptif⁵⁰² » comporte une grande variété de

⁴⁹⁸ C. Britton, « Sens et référence dans la conception simonienne de la langue ». La traduction de l'anglais est de la signataire de l'article cité. In *C.Simon 1, A la recherche du référent perdu*, Lettres modernes, 1994.

⁴⁹⁹ Ce sigle renvoie au patronyme Simon.

⁵⁰⁰ I. Strawinski, *Poétique musicale*, sous forme de six leçons, Flammarion, 2000, p. 94-95

⁵⁰¹ « il s'agit, en l'occurrence, de ce qu'on appelle en musique une 'variation' ou, en peinture, 'une variante' », C.S.C., op. cit. p. 423

⁵⁰² Supra, p. 83

registres et de tonalités : tendance caricaturale du script de la « description d'action⁵⁰³ » ; indécision des registres de l'animé et de l'inanimé ; virtuosité attendrie dans la vibration sensible des « choses⁵⁰⁴ » du monde. La troisième contrainte répond à une poétique de la « dénudation du procédé » qui met en scène la créativité de l'écriture et invite le lecteur à collaborer à la composition du texte. Dans certains de ses entretiens, Simon propose, à l'occasion, des pistes à explorer. Ainsi ce rapprochement avec le cubisme :

en ce qui concerne la fragmentation de la fiction, je pense qu'il y aurait là, comme pour l'importance prise par la description, tout un travail à faire en rapprochant encore ce phénomène de celui qui s'est produit dans la peinture, en particulier avec le cubisme⁵⁰⁵

Cette indication intéresse au premier chef notre lecture qui se trouve enrichie par une double modélisation picturale : d'une part, avec le cubisme analytique, l'exercice d'une « vision » qui juxtapose et superpose des perspectives contradictoires sur l'objet ; d'autre part, avec le cubisme synthétique, la pratique d'une technique du collage qui assemble des éléments disparates en fonction de qualités communes. L'unité de l'œuvre reste ouverte et exclut toute possibilité d'une lecture totalisante.

Pourtant, ces catégories d'analyse, si elles peuvent rendre compte de la dynamique du texte, négligent une nouvelle tension qui lui est constitutive et qui réside dans l'irrépressible capacité d'intervention du narrateur⁵⁰⁶ dans son texte, instance de jugements énoncés par une voix dominante sous la forme de commentaires méta-textuels, de discours polémiques, d'approches caricaturales, satiriques, voire sarcastiques en même temps que d'une empathie à la souffrance et aux malheurs des victimes. Art du contrepoint par excellence, le roman de C.Simon invite le lecteur à se déplacer sans cesse entre plusieurs niveaux, à la découverte des modulations incessantes du texte.

Nous allons parcourir quelques-unes de ces facettes à travers les ressources romanesques du jeu, de la charge satirique, et des subtils réseaux de la polysémie.

⁵⁰³ A l'opposé de la « logique » narrative sur laquelle P. Ricoeur établit sa théorie de la « mise en intrigue » du récit, la description s'appuie sur des « scripts » ou « séquences organisées d'actions routinières », pour exercer une tâche donnée, comme « se rendre à la gare ». Ces opérations lexicales font appel à des connaissances encyclopédiques et pratiques.

⁵⁰⁴ « j'aime les choses et j'ai du plaisir à les décrire », Ibid., p. 431.

⁵⁰⁵ CSC, op. cit., p. 413-414

⁵⁰⁶ Soit l'instance linguistique qui assume l'énonciation et la composition du texte. Ce singulier employé par facilité recouvre en fait une pluralité de sujets auxquels ne saurait s'identifier le romancier : « s'il y a très évidemment des rapports entre moi-même et mes narrateurs, je ne suis cependant pas ces narrateurs », ibid., p. 415

3.1 – un roman ludique

l'association libre où tout peut arriver de ce qui doit nous surprendre est tout autre chose qu'un passe-temps de mots croisés pour une fin de semaine, S. Breton⁵⁰⁷

Si donc le sens n'est pas « donné », selon le modèle dominant de la lecture, il n'est accessible que dans l'avènement de ses métamorphoses. Le concept de jeu s'impose dans la culture contemporaine. P. Boyer, dans sa préface à *La Bible*, définit la littérature comme « une force de contradiction, de déplacement et de jeu ». Cette formule vaut particulièrement pour C.Simon, en raison de la place particulière qu'occupe le jeu dans sa poétique.

Voyons d'abord ce que représente cette notion dans la réflexion du romancier. Deux constats peuvent être établis : le premier fixe les conditions d'exercice du jeu, le second en évalue la portée et témoigne d'une donation de sens, imprévisible, gratuite et surabondante. Selon la première perspective, le jeu est conçu comme l'exercice d'une liberté contrôlée. Encadré par des règles, il ne cesse de générer des décalages créatifs :

s'il y a, en effet, jeu avec les mots (aussi bien jeu pour le jeu, comme un enfant qui joue avec des cubes ou encore comme les jeux sportifs – faire passer un ballon entre deux poteaux en observant un certain nombre de règles convenues -, ou encore comme le mathématicien – de mon temps, le cours de mathématiques supérieures commençait par le chapitre : Arrangements, Permutations, Combinaisons), ce qu'il ne faut absolument pas perdre de vue c'est ce rapport perpétuellement ambigu qui existe entre les mots et les choses, ce jeu (dans le sens, cette fois, où l'on dit qu'une mécanique, une transmission a du « jeu », c'est-à-dire qu'entre l'impulsion donnée et le mouvement produit s'interposent une série de décalages du fait que les différentes pièces ne sont pas étroitement emboîtées ou articulées⁵⁰⁸.

C'est en se référant à d'illustres peintres contemporains qu'il éclaire sa pratique :

je n'ai jamais fait le tableau que je voulais faire a dit Picasso et R. Dufy me conseillait un jour de « savoir abandonner le tableau que l'on a commencé au profit de celui qui se fait ». En ce qui me concerne, non seulement je peux dire que je n'ai jamais écrit le roman dont j'avais eu l'idée mais que, paradoxalement, les romans qui se sont faits sous ma plume (par ce bizarre jeu qui n'est pas sans évoquer celui du tennis : l'écrivain lance une balle que le langage lui renvoie aussitôt d'une façon imprévue, l'écrivain la renvoyant de nouveau en essayant de corriger ou d'exploiter cet imprévu et ainsi de suite) ont été et de beaucoup, infiniment plus riches que mon premier projet⁵⁰⁹.

Simon se bat contre l'usure de la lecture « machinale ». Telle manchette de journal, sans cesse reprise, finit par se vider de tout sens,

⁵⁰⁷ S. Breton, *Poétique du sensible*, op. cit, p.48

⁵⁰⁸ *ECS*, op.cit.,p.28-29. Dans son intervention finale au colloque de Cerisy, Simon évoque un « jeu de réactions en chaînes signifiant – signifié, *CSC*, op.cit. p. 403.

⁵⁰⁹ « Pour qui donc écrit Sartre ? », art. cit. *L'Express*, 28 mai 1964.

à force d'avoir été lue et relue de sorte qu'elle n'apparaissait plus maintenant que comme une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens (Pa, 144).

Il cherche d'abord à restaurer un espace inattendu de découverte par une sensibilisation du lecteur aux signes, aux lettres et à la spatialité de l'écriture⁵¹⁰.

Perturbations sur la page

Cette mise en scène de la matérialité graphique et typographique du langage incite le lecteur à prendre en compte les différentes formes du signifiant. Des gammes d'exercices⁵¹¹ sont ainsi proposées au lecteur sur la base d'un bilinguisme français-espagnol :

le déchiffrement des lettres à l'envers, de droite à gauche, plus lent qu'une lecture normale, semble conférer aux mots épelés syllabe après syllabe ce poids et cette bizarre solennité de messages au sens caché qu'ils prennent lorsqu'ils sont laborieusement articulés par les enfants ou les analphabètes (Cc, 158-159).

Autre situation de lecture lorsque l'Américain déchiffre à partir du balcon du palace le fragment d'un slogan inscrit sur une banderole du balcon. Il saisit dans la transparence

des fragments de lettres lues cette fois de l'intérieur et à l'envers, la mince trame du tissu visible ainsi, à contre-jour, comme un fin quadrillage, surtout dans les lettres plus foncées – pouvant lire (ou plutôt deviner, reconstituer) de droite à gauche un B inversé, puis un A, puis un J lui aussi inversé (Pa, 30).

L'intégralité du mot ne nous est restituée qu'indirectement, par sa position dans l'espace du balcon. En effet, le balcon

supportait à peu près le milieu du mot TRABAJADORES le dernier de la banderole (Pa, 30).

Mais le sens du slogan nous échappe, qui célèbre sans doute les « travailleurs » en cette période révolutionnaire.

Les lettres d'une autre banderole déployée dans le ciel par un avion, et agitée par la vitesse s'offrent au regard d'un voyageur, assis dans le train, qui voit, en même temps, le paysage défiler. La description offre ici deux pistes de lecture simultanées. Les lettres se disjoignent puis se rapprochent pour former deux fois le mot ORION et laisser déchiffrer l'épithète du géant :

chaque lettre apparaissant l'une après l'autre O glissant de droite R à gauche I en clignotant O s'enfuyant avec N une inexorable régularité O-R-I-O-N séparées par

⁵¹⁰ Sur l'appropriation de la langue par le romancier au niveau de la scription, on pourra se reporter supra, p. 63 sv..

⁵¹¹ On ne souvient que précédemment il a adressé des clins d'œil à son lecteur pour vérifier ou compléter une information.

des intervalles mouvants de temps et d'espace par exemple maintenant O talus s'abaissant rapidement R démasquant une I clôture de barbelés O prairie avec deux vaches N descendant jusqu'à une rivière la première lettre déjà loin commençant à s'effacer O la deuxième encore au stade de la dilution R la troisième vacillant se brisant I tandis que la cinquième est encore fermement inscrite O et que l'avion publicitaire entame le dernier jambage de la sixième N le mot n'étant jamais visible tout entier moi déjà plus le même ailleurs à plusieurs centaines de mètres déjà plus vieux de plusieurs secondes O-R-I-O-N la A colline ondulant V s'infléchissant E remontant U le chemin E s'éloignant U se rapprochant G se tordant L disparaissant E s'engloutissant sous le train dans un furieux grondement de tôles de poutrelles XXXXXX noir blanc noir blanc (Bp,164).

Des « lambeaux d'affiches » sur une « palissade de planches » offrent au lecteur un texte altéré qui s'offre à différentes options selon les « reconstitutions » syllabiques :

aucun mot n'est lisible en entier. Il n'en subsiste que quelques fragments énigmatiques, parfois impossibles à compléter, permettant d'autres fois une ou plusieurs interprétations (ou reconstitutions) comme par exemple, ABOR (LABOR ou ABORto, ou ABORecer ?), SOCIA (SOCIALismo, ASOCIACION?) et CAN (CANDidato, CANibal, Cancer ?) (Cc, 33).

Simon prolonge cette approche ludique du signifiant par une méditation sur la lettre A, la première des alphabets, dont on peut suivre les modulations d'une toile de Novelli jusqu'à son propre texte. Chez Novelli, le dessin et la couleur confèrent une valeur picturale à la lettre :

une fois même il remplira toute la surface de la toile de lignes de A irrégulièrement tracés, chacun des caractères légèrement différent de celui qui le précède ou le suit non seulement par le dessin (filiforme, gras, soudain plus épais ou plus grand, puis de nouveau mince, boiteux) mais encore par la couleur, ce qu'il obtiendra en barbouillant au préalable la toile vierge d'un vert nuancé tant par sa valeur que par ses variations (c'est-à-dire tirant tantôt plutôt vers le bleu, tantôt vers le jaune) puis, cela fait, après séchage, enduisant la toile de cette épaisse pâte blanche et crémeuse dont il avait le secret et dans laquelle, tantôt à l'aide du manche de son pinceau, d'un crayon ou d'une raclette plus large, il gravera les lignes superposées de lettres irrégulières, ondulant comme un cri, se répétant, jamais identiques :

AA
 AAA
 AAA
 (Jp, 244-245).

Cette lettre où la voix chancelle peut désigner tour à tour le plaisir ou la douleur, soit

ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés (Jp, 27),

soit l'expérience douloureuse d'une opération chirurgicale des poumons subie par le narrateur sans anesthésie :

je serrais toujours les dents réussis d'abord ce grondement comme un chien puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

Sentant que j'allais m'évanouir (Jp, 85-86).

Au cours de son séjour dans une tribu du Brésil, Novelli s'initia à la particularité de leur idiome, où le A selon ses modulations prend une valeur polysémique profuse :

pour autant qu'il était possible de le faire avec une langue pratiquement dépourvue de consonnes et composée presque uniquement de voyelles parmi lesquelles le son A qui, modulé et accentué d'une infinité de façons, ondulant, tantôt grave, tantôt sur une note assez haut placée, tantôt continu, tantôt saccadé, haché, signifiait une incalculable quantité de choses, aussi bien conceptuelles que concrètes (arbre, plante, danger, oiseau, haine, parentés, fleurs, amitié, serpent, etc.) totalement différentes. Il dit que même en usant de tous les signes empruntés aux langues les plus variées, comme par exemple les esprits grecs, les trémas ou les petits o en usage dans les langues nordiques, les circonflexes, les graves, les aigus, il était pratiquement impossible de traduire la variété des nuances (et par conséquent des sens) que ces sons, figurés dans l'alphabet latin par une seule et même lettre, pouvaient signifier (Jp, 243-244).

« L'enchevêtrement des lettres ou des dessins » (Cc,21), dans la prolifération des enseignes, en enfilade, au long d'une rue newyorkaise invite à des transferts de registre. Les lettres elles-mêmes, considérées dans leur graphisme ajoutent à leurs propriétés langagières (code digital) une exploitation de leur morphologie. Elles peuvent alors fonctionner selon le code analogique,

le V et le A remplacés par Comment dire : idéogrammes⁵¹² ?

Ainsi, dans l'inscription mixte suivante, le V et le A soulignent par le dessin la désignation des deux pièces du vêtement, veston et pantalon :

LA MAISON DU VESTON ET DU PANTALON

Avec la reproduction suivante, on peut

parler par signes je voudrais une  (Bp, 21,22).

Toutes ces manipulations sur les signes mettent à nu le caractère arbitraire du langage matériau de l'écriture et initient le lecteur au libre jeu du signifiant, ouvrant un nouvel espace d'invention⁵¹³, là où ne règnait que « le rassurant emploi des mots » (Ge, 294).

⁵¹² Comme le note pertinemment M. Séguier, le terme employé ici est impropre car il s'agit bel et bien d'un pictogramme. Simon ne généralisera pas ce procédé cher à Pichette dans ses *Epiphanies*.

⁵¹³ « Quelle différence y-a-t-il à l'origine entre le dessin (c'est-à-dire le signe graphique) avec lequel on représente un objet et l'écriture, la combinaison de signes qui composent la parole qui évoquera le même objet ? » C.Simon, « Novelli ou le problème du langage », art. cit.

Le réemploi d'un signe linguistique sous le seul aspect de sa graphie relève généralement de la caricature, tel l'usage dérisoire des signes de ponctuation. Le pigeon soudain apparu au balcon se tient un instant immobile avec « son bec en forme de virgule » (Pa, 9). Sur le dessin « à sensation des magazines bon marché » censé représenter la scène de l'attentat parisien, le terroriste figure avec

les sourcils se rejoignant presque en accent circonflexe pour figurer la peine, la douleur, l'effroi (Pa, 94).

Ainsi, la lettre « V » désigne un personnage de la scène du restaurant soit, avec son plastron, « le maître d'hôtel, le V ripoliné » (Pa, 72).

La correction apportée au croquis d'un paravent déployé dans la même salle de restaurant substitue un « S couché et irrégulier » au « trait ayant la forme d'un serpent » (Pa, 68). Pareillement, le « T » qui figure dans un blason a perdu son statut de signe linguistique et ne sert plus qu'à cloisonner un espace fermé dans

l'écu divisé en trois zones par deux droites formant un T (Pa, 166).

Aux altérations graphiques se superposent les fantaisies de la mise en page. Déjà les alignements de A, à la façon picturale de Novelli, ont modifié l'espace de la page. Le rectangle « plein » de caractères d'imprimerie des *Corps conducteurs*⁵¹⁴ oppose son austérité à la diversité des mises en page du *Palace* et surtout du *Jardin des plantes*. Ce type de préoccupation pour « l'espacement de lecture » remonte à Mallarmé⁵¹⁵ dans le célèbre « un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Distinguant dans sa « préface » à ce recueil le « lecteur habile » de « l'ingénu » le poète parie sur « la mobilité de l'écrit ». L'éditeur⁵¹⁶ ajoute un commentaire qui s'avère particulièrement pertinent pour *Le jardin des plantes* : il n'existe pas de page recto ou verso mais [...] la lecture se fait sur les deux pages à la fois, en tenant compte simplement de la descente ordinaire des signes ».

Nous aurons l'occasion d'aborder ces phénomènes spécifiques de la lecture des cent premières pages du *Jardin des plantes*. Les phénomènes de mise en page, relatifs aux deux autres romans tiennent essentiellement à l'usage de listes⁵¹⁷ qui nous renvoient aux

⁵¹⁴ Encore faut-il tenir compte dans ce texte des diverses inscriptions en lettres capitales, selon des « listes » horizontales ou verticales.

⁵¹⁵ S. Mallarmé, « un coup de dés jamais n'abolira le hasard » « Poème », *Oeuvres complètes*, Gallimard, la Pléiade, 1945.

⁵¹⁶ H. Mondor et G. Jean-Aubry.

⁵¹⁷ C'est à J. Goody que l'on doit d'avoir attiré l'attention sur l'invention de la liste et du tableau, comme déterminante dans l'histoire de l'écriture. On se reportera pour plus d'informations sur le sujet à J. Goody. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Minuit, 1979 et surtout à l'ouvrage récent de B. Sève, *De haut en bas, philosophie des listes*, Seuil, 2010.

premières pratiques connues de l'écriture. Nous empruntons au *Palace* une procédure de listage vertical déclinée comme un paradigme autour de l'invariant de Santa Cruz :

Santa Cruz de Guanafusto
Santa Cruz de Cayamarca
Santa Cruz de Chapada
Santa Cruz de Madeira
Santa Cruz de Palma
Santa Cruz de la Sierra
Santa Cruz de la Zaraza
Santa Cruz de las Filipinas
Santa Cruz de Mudela
Santa Cruz de Napo
Santa Cruz de Tenerife
Santa Cruz de Rio Pardo
Santa Cruz de las Dos Bocas (Pa, 85)

Cette litanie de noms propres est savamment composée de neuf items commençant par Calle et quatre items désignant des lieux historiquement célèbres. Cette poésie des noms propres, cultivée notamment par Proust, Aragon, Ponge, Pérec et Butor, est soulignée dans *Les corps conducteurs* comme dans *Le jardin des plantes*.

Le deuxième exemple que nous empruntons aux *Corps conducteurs* est ambivalent. Il est présenté comme la « liste des nombreuses entreprises qui collaborent à la construction d'[un] building » soit la succession des patronymes suivants :

MINELLI & FALK, BRONSTEIN, MAC ALLISTER, SANCHEZ LA TORRE, S. STEPHANOPOULOS, HUTCHINSON, O'HIGGINS, WURTZ, ALVAREZ & SILVA, KOLAKOVSKI, etc. (Cc, 31)

La présentation apporte une variante à « la colonne des noms les uns au-dessus des autres ».

Nous devons faire une mention particulière pour le dispositif « en damiers » qui concerne principalement les cent premières pages du *Jardin des plantes*. Sous l'influence du peintre italien Novelli et en hommage à son œuvre, Simon tente une audacieuse mise en page proche de

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant (Jp, 20).

Nous avons tenté de reproduire l'espace du texte des pages 11 à 29 qui permet de discerner des emboîtements de figures irrégulières et débordant d'une page sur l'autre⁵¹⁸. La marge de gauche ayant disparu le lecteur n'a plus son repère habituel, et doit ajuster sa lecture en interprétant la page comme une partition.

Régression à une sorte de degré zéro du langage, réduit à ses éléments premiers⁵¹⁹, jeux mystificateurs sur des lettres de l'alphabet, sur un seuil de lecture, sur des lectures réflexes, sur une inscription se déployant dans les airs, voilà quelques exemples des manipulations que le romancier imprime au langage. Mais c'est toute la texture des romans de C.Simon qui relève d'un tel mécanisme ludique. A cet égard, *Le palace* nous paraît offrir l'emblème d'un tel fonctionnement généralisé.

Le palace à une lettre près

Nous partons du titre du roman qui, particularité exceptionnelle, a précédé l'écriture de ce dernier⁵²⁰. S'il n'y a rien qu'un « magma » de sensations confuses qui pré-existent au texte, on doit, du moins, reconnaître ici l'inscription d'un préalable, celui du titre indicateur. Alors que l'édifice du palace ponctue la fiction de ses métamorphoses (palace des milliardaires, palace occupé par les révolutionnaires, palace incendié, palace remplacé par une banque), nous voudrions montrer comment ce dernier préfigure, en son titre même, le fonctionnement de l'écriture, sorte de protocole de lecture renvoyant à un évidement qui libère un vaste champ de variations. En se divisant, le titre devient « matrice productrice⁵²¹ ». Apprendre à lire le titre, ce sera donc, d'abord, en refuser la titularisation, par la dépossession du sens unique, ce sera assurer le passage du plein à la fracture, du singulier à un pluriel, qu'il faut sans cesse activer. Notons que si nous consentons déjà à travailler le titre, c'est que nous avons appris à travailler le texte. C'est le texte qui donne au titre, rétrospectivement, sa fonctionnalité. Celui-ci, en effet,

⁵¹⁸ Voir **Annexe 6**

⁵¹⁹ H. Reeves cite « un texte de Lucrèce aux consonances étrangement modernes : 'car les mêmes atomes qui forment le ciel, la mer, les terres, les fleuves, le soleil forment également les moissons, les arbres, les êtres vivants ; mais les mélanges, l'ordre des combinaisons, les mouvements diffèrent. Ainsi, à tout endroit de nos poèmes mêmes, tu vois une multitude de lettres communes à une multitude de mots, et pourtant il te faut bien reconnaître que vers et mots diffèrent et par le sens et par le son : tel est le pouvoir des lettres par le seul changement de leur ordre' (Lucrèce, *De la nature des choses*, Les Belles Lettres, 1984.) ». H. Reeves, *L'heure de s'enivrer*, Seuil, 1986, p. 58.

⁵²⁰ « il y a quand même un livre, un seul, dont j'ai fait à l'avance la composition, c'est *Le palace*. La composition en dessus de cheminée : un chapitre central et les autres disposés de chaque côté symétriquement ». C. Simon, entretien avec J. Neefs et A. Grésillon, *Le présent de l'écriture*, Genesis :manuscrits, recherche, invention, n° 13, 1999, p.117.

⁵²¹ J. Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, op. cit., p. 148.

n'apparaît pas d'emblée comme un mode d'emploi prêt à l'usage, selon l'interprétation spontanée du lecteur « ordinaire ». Ce n'est qu'une fois averti par la pratique du texte qu'on peut ainsi assumer les directives du titre. Le palace à une lettre près, tel pourrait être la consigne du « décalage » précédemment évoqué par le romancier. La partition du titre tient ici à la libération d'une lettre, « la première de l'alphabet⁵²² », signe du seuil qu'il faut franchir, dans les abécédaires, pour accéder à l'écriture, à la lecture de l'écriture. Et voici qu'aussitôt s'ouvre la série des « transformations » possibles : le p(a)lace cède la place à tout un vocabulaire de l'échange - « à la place de », « de place en place » -, tout objet affecté d'un emplacement connaissant un déplacement puis un remplacement réglés. En brisant le titre, on accède à l'effraction du texte. Ainsi commence le livre, dans cette brèche, ainsi continue le livre par la présence insistante de ce vocable titrant, au sommet de la page, une fois sur deux, à gauche, les opérations transformatrices qu'appelle le texte. Tout le livre ne s'écrit, ne se ré-écrit que dans cette faille, dans le vertige de la fracture inaugurant le jeu⁵²³ d'une écriture créatrice. Notons qu'au seul niveau du signifié s'instaure déjà un premier clivage des lieux entre, d'une part, l'édifice proprement dit (le palace) et d'autre part, l'espace qui le contient (la place). Ce dispositif constitue le microcosme, la mise en abîme, en quelque sorte, où viendront se réfléchir, tout au long de la fiction, les autres espaces du roman. L'appareillage du « palais de miroirs » fonde sa fonctionnalité sur le principe de la « figure généralisée » proposée par M. Deguy « à savoir, le balancement [...] du apo et du syn, du dis et du cum ». Cette fluctuation du sens s'opère par l'action conjuguée de deux types de miroirs, « miroirs déformants pour la dislocation de l'unique ; miroirs « formants » pour l'assimilation du divers⁵²⁴ ». En outre, avec le « palais de miroirs », associé à la fête foraine, le jeu tourne à la manipulation et débouche sur l'artifice des apparences. Il faut (re)lire l'incipit de ce roman, placé sous l'emblème du « prestidigitateur », qui met à mal « le sérieux de nos certitudes⁵²⁵ ». Et d'abord c'est un anaphorique sans antécédent qui ouvre la scène laissant au lecteur le soin d'identifier progressivement l'animal ailé en gros plan. Le grand manipulateur joue ici avec le temps :

⁵²² « Il s'en faut d'une lettre, la première de l'alphabet » : du « a » silencieux de Derrida au « a » caduque que le titre postule ici, c'est toujours le travail du signifiant qui sert d'interprétant. Il est intéressant de noter que Novelli inscrit sur ses toiles le cri primal AAAAAA que Simon a repris pour connoter respectivement la douleur ou le plaisir sexuel.

⁵²³ Cf. Levi-Strauss évoque la nécessité de la case vide pour qu'il y ait du jeu et qu'un langage s'organise.

⁵²⁴ J. Ricardou, *Théorie du nouveau roman*, op. cit., p. 262.

⁵²⁵ J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Les sentiers de la création, Genève, 1970. Repris dans la collection « Champs », Flammarion (125), p. 137.

Et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là - les ailes déjà repliées, parfaitement immobile – sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur), l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (sans doute parce qu'on les voit toujours de loin), étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t-il, se demandant comment dans une ville où la préoccupation de tous était de trouver à manger ils s'arrangeaient pour être aussi gras, et aussi comment il se faisait qu'on ne les attrapât pas pour les faire cuire), avec son soyeux plumage tacheté, gris foncé, à reflets émeraude sur la nuque et cuivrés sur le poitrail, ses pattes corail, son bec en forme de virgule, sa gorge bombée : quelques instants il resta là, l'œil stupide et rond, tournant la tête sans raison à droite et à gauche, passant d'une position à l'autre par une série de minuscules et brefs mouvements, puis (sans doute parce que l'un de ceux qui étaient dans la chambre fit un geste, ou du bruit), aussi brusquement qu'il s'était posé, il s'envola (Pa, 9-10).

Dans « l'opacité du sentir⁵²⁶ », il est des moments d'intensité plus grande où « se matérialisent » les phénomènes, sous notre regard impuissant : le simple vol d'un pigeon apparu puis disparu nous fait appréhender de façon immédiate les limites de la réalité, sous les apparences de l'insaisissable mouvement : une « apparition⁵²⁷ » entre deux « néants⁵²⁸ », tel est bien le premier événement qui surgit dans *Le palace*, véritable défi pour l'œil médusé. La double métaphore inaugurale (« dans un brusque froissement d'air aussitôt figé ») déclenche le travail hésitant de l'interprétation parenthétique (« de sorte qu'il fut là ») : comme si le détour par la logique – utilisation d'un lourd appareil conjonctif-consécutif – était nécessaire pour dresser un simple constat de présence : l'immobilisation d'un volatile encore indéterminé. Le caractère négatif du commentaire (« sans qu'ils l'aient vu arriver ») permet de récuser la prétention réaliste (« non pas volé »), en déjouant l'arbitraire du sens unique, la lecture réflexe et machinale. Toute perception n'est d'ailleurs qu'une présomption (« comme si »), car vouloir remonter au stade primitif de la sensation, c'est s'exposer à l'irréparable constat d'un escamotage originel de la réalité par nos sens impuissants à la saisir dans sa complexité ; cette dégradation peut être plaisamment assimilée au spectaculaire tour de passe-passe d'un illusionniste (« par la baguette d'un prestidigitateur »),

c'est-à-dire que ce qui se passait réellement n'était pas visible, impossible à représenter par un dessin ou même une photographie (Pa, 94).

Non seulement la réalité phénoménale est énigmatique, mais elle est médiatisée par un langage qui ne peut l'évoquer qu'avec un nouveau déphasage comique : le romancier prend plaisir à jouer avec la tromperie des apparences. Le retour à la phrase principale, à

⁵²⁶ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op.cit., p. 376.

⁵²⁷ « une apparition, un instant, aussi furieusement emportée dans le néant qu'apparue » (Pa. 88).

⁵²⁸ « surgis de ce néant où ils devaient retourner presque aussitôt » (Pa, 32).

la fin de la première parenthèse, consacre ironiquement ce retard de l'information par rapport au phénomène déjà aboli. Apparaissent ensuite, successivement, la réalité du support (« appui de pierre »), la taille insolite de l'animal - pas encore expressément désigné – en raison de sa proximité par rapport à l'observateur (« énorme ») ; celui-ci est alors identifié indirectement par référence à une imitation (« comme un pigeon en porcelaine »). Suit un commentaire, puis un gros plan descriptif dont les détails vont ultérieurement se charger de sens seconds, où s'insinue tel trait caricatural (« son bec en forme de virgule ») où le comparant, nous l'avons vu précédemment est un signe de ponctuation. Puis l'oiseau reprend son essor sans qu'il soit possible d'assister aux différentes phases de cet envol, pas plus que nous n'avons pu saisir les différentes phases de son arrivée. Tout est ainsi rendu presque simultané dans cette unique phrase paragraphe sans cesse en porte à faux par rapport à l'évènement. Cet intermède du pigeon n'est pas dénué d'une intention démystificatrice à l'égard du lecteur dont la crédulité sans cesse renaissante doit sans cesse être mise à l'épreuve, s'il ne veut pas se laisser « pigeonner ». En revanche, ainsi que nous venons de le voir, le titre, puis l'incipit⁵²⁹ du *Palace* nous prédisposent à adopter une lecture ludique. Pour rester sur le ton de la plaisanterie, voici un exemple où la manie explicative se résout en un pur jeu de conjectures parallèles, où le texte se nourrit de ses égarements :

« et l'Américain disant (c'est-à-dire peut-être pas ce matin-là, dans le bureau – mais à un autre moment, peut-être une fois où il avait trop bu de bière (mais il n'avait pas besoin d'avoir trop bu de bière pour dire ce genre de choses) et peut-être pas non plus en présence du maître d'école [...] disant donc : « mais pas des canons ni des tanks, Non » (Pa, 36-37).

Il faut expliciter les jeux d'oppositions formelles comportant d'abord deux constructions parallèles avec inversion de la négation, soit

- a) **peut-être pas / mais**
- b) **peut-être / mais n' pas.**

Puis une troisième construction, soit

- c) **et peut-être pas non plus / mais pas ... non .**

Cette troisième construction est elle-même obtenue par un croisement du premier élément de a) avec le deuxième élément de b).

⁵²⁹ Pour ne pas alourdir ce développement, nous avons volontairement omis la fonction de l'épigraphe qui, combiné au titre, préfigure déjà certains déplacements du mobile du texte.

Cet exemple montre une double procédure de l'écriture qui, d'une part, brouille les pistes de la représentation, d'autre part procède à des agencements minutieux au niveau le plus élémentaire – le narrateur du *Palace* évoque des « quadrilles » « de particules » (Pa, 12).

Cette poétique du jeu, mise en relation avec une poétique de l'incertain, donne toute sa force à l'événement, conçu comme le surgissement d'un imprévisible dans un monde en transformation permanente.

Se dégage de ces manipulations du langage une image de l'artiste en artificier. Le grand ensemblier, qui met en œuvre les étranges réseaux variationnels de l'analogie, est un artiste de variétés tel qu'on peut en voir dans les « music-halls » ou les « fêtes foraines ». C'est un faiseur de tours, qui allie le tour de passe-passe de l'illusionniste (Pa, 9) au tour de force de l'équilibriste (Pa, 174). C'est l'ingéniosité du manipulateur dont « la main invisible » (Pa, 80-81) pratique les escamotages, la même main que nous avons vue « armée du crayon continuant à aller et venir » (Pa, 62) sur la page d'écriture. C'est aussi l'agilité de l'acrobate qui déjoue la pesanteur (Pa, 174) et à qui tout est soudain possible :

tout. Y compris le contraire des lois de la physique élémentaire (Pa, 83).

C'est sous le signe de l'équivoque, du double sens, que le texte consent à faire lire son mode d'emploi. Plaisantes associations contradictoires où le stéréotype de la série- à propos d'un mobilier « fabriqué en série »- (Pa, 10) rencontre les processus actifs de l'écriture (« séries de mutations internes, de déplacements moléculaires » (Pa, 12) ; où l'hypothétique « correspondance » attendue sur le quai (« peut-être une correspondance qui doit venir plus tard » (Pa, 44), doit se comprendre comme l'annonce, faite au lecteur, d'un autre train, également à l'arrêt sur un autre quai de gare, « luisant de pluie » cette fois-ci ; où le « quadrillage » rigide de la feuille de papier n'est là que pour être transgressé – « mais il ne se sert pas du quadrillage, construisant sans s'en soucier à partir du premier trait (Pa, 60) ; où la théâtralité quelque peu compassée des « cantatrices à éventails » (Pa,19), se trouve relayée par « ces voix d'un chœur d'opéra dont les chanteurs répètent dans des tonalités différentes le même motif musical » (Pa, 29). C'est le même double jeu qui transforme tel motif de la fiction, significatif (ou insignifiant) en une révélation amusée des « mécanismes » de l'écriture : la « progression bizarre et saccadée, discontinue du temps » peut, aussi bien, servir d'emblème aux cheminements les plus inattendus de la phrase ou de la séquence, qui s'articulent, par « fragments successifs », selon des exigences scripturales, « sans transition » (Pa, 87, 204) pour la logique événementielle. Le narrateur multiplie à dessein et affiche de façon voyante les

références de caractère technique, pour insister sur la fonctionnalité de cette écriture. Le « dé clic de l'appareil » qui « surprend » (Pa, 213), contraste avec « le déclenchement de la mécanique⁵³⁰ » (Pa, 185), comportant un « léger décalage, nécessaire à la transmission des engrenages » (Pa, 217). Le tracé en zigzag de la phrase (Pa, 164) insiste sur les changements imprévisibles des « aiguillages ». L'analogie volontairement grossière de la mécanique traditionnelle s'affine avec le recours aux circuits électriques, « la poulie du tramway sautant sur l'aiguillage des fils avec une brève et crépitante étincelle » (Pa, 223), tandis qu'à l'aide du « commutateur » (Pa, 169), les analogies « s'allument et s'éteignent à tour de rôle ».

S'il fallait désigner un type d'appareil qui rendrait compte des dispositifs inventoriés, on peut être tenté, provisoirement, par le « mécanisme » du kaléidoscope. Partons, encore, du dictionnaire⁵³¹ :

Kaléidoscope : petit instrument cylindrique dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre colorié qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre y produisent d'infinies combinaisons d'images aux multiples couleurs. Entrent donc dans le fonctionnement de cet appareil fabricant d'images deux composantes : les fragments mobiles (pièce maîtresse du système d'écriture), modifiés sans cesse par le double dispositif d'un instrument cylindrique associé à un « jeu de miroirs angulaires ». Dès lors que l'on imprime un mouvement à ce mécanisme élémentaire, on crée un champ transformationnel où les deux éléments interagissent selon une procédure inverse : tandis que la courbe se décompose sous l'effet des miroirs angulaires, les miroirs subissent à leur tour les déformations de la courbe. Les miroirs, donc, « s'engageant sur la courbe » (Pa, 123), la décomposent en une « série de légers, cahotants et brusques changements de plan » ; inversement, la courbe déforme le dispositif angulaire des miroirs « qui » « semblent » « se distendre, se tordre, onduler, s'étirer » (Pa, 52). A un certain niveau, la fabrique du texte pourrait être modélisée par cet appareil transformateur qui varie l'incidence des miroirs sur une courbe dont l'amplitude elle-même varie mais cet instrument reste introuvable : du moins le langage et ses « sortilèges » n'entreront jamais dans un tel mécanisme simplificateur. Entrer dans l'intelligence de l'activité créatrice, ce n'est pas la réduire à un pur fonctionnement

⁵³⁰ Mécanique : « assemblage de pièces destiné à produire, transmettre, transformer un mouvement ». Le dictionnaire.

⁵³¹ *Le Petit Robert 1*, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, dir. A. Rey et J. Rey-Debove.

comme semblait le suggérer le romancier lui-même dans les années 70. Il est vrai que dans le même temps Simon souligne les procédures d'une écriture qui se cherche et s'accomplit, pourrait-on dire sous nos yeux. Le lecteur est ainsi rendu complice du sinueux parcours analogique d'une écriture qui est à elle-même sa propre fin : « tout se passe ici comme si la littérature avait épuisé ou débordé les ressources de son mode représentatif et voulait se replier sur le murmure indéfini de son propre discours⁵³² ». Pourtant, à s'en tenir à ce modèle, pour illustrer la « machine du texte », expression volontiers utilisée au cours des années 70, on s'expose à une lecture très réductrice, confortée, bien souvent, il est vrai, par les déclarations de C.Simon lui-même. Or, celui-ci ne veut pas d'un lecteur « guidé par la main » et c'est le texte, en tout état de cause, qui seul fait foi. Lire une œuvre, c'est la « recréer ». Toutefois, « cette recréation ne se règle pas sur un acte créateur antérieur mais sur la figure de l'œuvre créée, que l'interprète devra représenter selon le sens qu'il y trouve ». Telle est bien, selon Gadamer, la responsabilité du lecteur. Or, s'il est un trait qui frappe à un premier contact avec l'œuvre, du *Vent* au *Tramway*, c'est bien la capacité qu'a le romancier de s'impliquer, par ses divers narrateurs dans son propre récit, selon des modalités très variables⁵³³. La dimension ludique du texte s'enrichit d'une charge affective et polémique dont nous allons nous efforcer de donner un aperçu.

3. 2 – un roman satirique

j'ai horreur en particulier de ce laisser-aller de la pensée et de l'action qui aboutit à cet idéalisme moite, poisseux et facile qui rend les angles mous et tout dessin inconsistant, qui arrange tout, explique tout. Par horreur de ce ramolissement j'aime mieux alors le cynisme, le réalisme le plus bouffon ou le plus violent, G. Rouault⁵³⁴

Pour montrer la constance de cette implication du romancier, nous proposons trois extraits situés aux deux extrémités de l'œuvre étudiée (1957, 2001) et à la période centrale dite « formaliste » (1973).

La poétique de l'incertain ne rend pas Simon indifférent à la marchandisation de la société contemporaine qu'il dénonce avec virulence. Le règne de la matière plastique

⁵³² G. Genette, *Figures II*, Seuil, 1969, p.68

⁵³³ Si notre propos n'est pas d'entrer dans les subtilités de l'instance énonciatrice, nous considérons les diverses modalités de la voix narrative dans le roman comme un aspect particulier de la polyphonie. Déjà dans *La Corde raide*, Simon paraphrasait l'expression célèbre de Rimbaud : « 'je est un autre'. Pas vrai. Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnages, d'autres lieux, d'autres temps ». Ainsi, « ce qu'a fait le Claude Simon d'il y a quinze, dix ou trois ans, me paraît fait par un autre – que j'étais et que je ne suis plus », lettre du 26 janvier 1969.

⁵³⁴ G. Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, Médiations, Denoël, p. 48.

symbolise une dénaturation factice des objets et la recherche excentrique de l'hybride, qui aboutissent à des ersatz de l'humain :

devant les portes géantes en plexiglas des Galeries Modernes, les vitrines aux mannequins hermaphrodites proposant leur camelote en matière plastique, les soieries en matière plastique, la porcelaine en matière plastique, avec leur indéfectible sourire lui aussi en matière plastique de même que leurs cheveux, leur charme et leur sex-appeal à l'usage il faut croire de cœurs, de sexes et de cerveaux en matière plastique comme sans doute ceux de l'espèce nouvelle qui installe, fabrique et vend vitrines, mannequins et camelote : sorte de ver blanc et mou de fabrication récente , issu – ventre, appétits, cupidité, insolence et paresse – non de l'Histoire, du Temps, de la chair fécondée, mais selon toute apparence du coût entre l'automobile et le radiateur de chauffage central, totalement inapte à se mouvoir autrement qu'à l'aide d'un moteur, à se distraire qu'en technicolor et à se concevoir qu'en monnaie-papier (Ve, 104).

L'exemple suivant, est pris volontairement donc dans l'un des romans les plus accomplis du formalisme simonien⁵³⁵. Le narrateur y démystifie dès l'incipit la « représentation » réaliste :

la carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. Une longue falaise de façades blanches, éblouissantes, aux ornements rococo, s'incurve doucement en suivant la courbe de la baie. Des arbustes exotiques, des touffes de cannas sont plantés entre les palmiers et forment un bouquet au premier plan de la photographie. Les fleurs des cannas sont colorisées d'un rouge et d'un orangé criards. Des personnages aux costumes clairs vont et viennent sur la digue qui sépare l'esplanade de la plage. L'encrage des différentes couleurs ne coïncide pas exactement avec les contours de chacun des objets, de sorte que le vert cru des palmiers déborde sur le bleu du ciel, le mauve d'une écharpe ou d'une ombrelle mordent sur l'ocre du sol ou le cobalt de la mer. La carte est posée sur le coin d'une table de cuisine recouverte d'une toile cirée aux carreaux jaunes, rouges et roses, fendue d'entailles en plusieurs endroits par les lames de hachoirs ou de couteaux qui ont glissé [...] (Tt 7-8)

Dès le début du livre, donc, l'écrivain manipulateur exerce sa verve caricaturale par l'exhibition des artifices : l'excès (« trop », « criard », « cru »), le décalage entre les couleurs et les contours des « objets », une désignation technique (oxyde bleu de cobalt). L'exercice de l'ironie induit un jugement dépréciatif. L'enchaînement avec la scène suivante s'opère par contraste : cette reproduction maladroite qui connote toutefois le luxe des palaces s'inscrit dans un ensemble trivial (table de cuisine, toile cirée, hachoirs et couteaux).

Notre troisième exemple sera emprunté au dernier roman de C.Simon. Le narrateur, à travers la perception mythique de l'enfant qu'il était et le jugement sévère de sa mère, détourne la compassion du lecteur au profit de l'évocation caricaturale de ces êtres

⁵³⁵ « dans la voie que j'avais choisie, je ne crois pas que j'aurais pu faire mieux », CSC, op. cit. p. 424.

hybrides et vaguement inquiétants que sont « les hommes-troncs » qui stationnent « Allée des Marronniers » à Perpignan. Gros plan sur le spectacle trivial de ces rescapés d'une guerre, interchangeables et typés dans leur exhibitionisme morbide à proximité du monument aux morts de la ville, sur

cette Allée des Marronniers que longeait en fin de course le tramway ralentissant peu à peu, parallèle au boulevard Wilson à partir du monument aux morts élevé à l'entrée du square municipal, semblait être, l'après-midi (comme s'il y avait un lien entre le monumental monument et eux), le rendez-vous d'une demi-douzaine de ces voitures constituées d'un siège d'osier peint en noir, encadré de deux roues et entraîné par une autre, plus petite, placée à l'avant d'une longue fourche orientable le long de laquelle courait une chaîne de bicyclette descendant de la double manivelle servant en même temps de guidon et actionnée par les mains de ces personnages (ou plutôt, semblait-il, d'exactes copies du même personnage – car ils se ressemblaient tous : même visage osseux et dur de rapace, même moustache noire aux pointes effilées (ou parodiquement frisées au petit fer), même mégot aussi de cigarette roulée à la main, même éventail de rubans fanés à la boutonnière des vestons, même toile cirée noire et luisante qui, à partir du siège, se déployait avec des cassures et des affaissements jusqu'à l'étroit plancher où ne reposait aucun pied) que maman appelait avec aurait-on dit une sorte de joie mauvaise d'un nom composé (les hommes troncs) qui faisait obscurément frémir (de même que chauve-souris, mille-pattes ou mante religieuse) et qui dans sa bouche et sur le ton qu'elle employait avait on ne sait quoi d'à la fois infamant, macabre et désespéré, comme si elle leur reprochait, en même temps que l'exhibition de leur infirmité, tout simplement d'exister, de s'être sortis, pratiquement coupés en deux mais vivants, de cette guerre qui lui avait arraché le seul homme qu'elle eût jamais aimé, comme si cette atroce appellation sous-entendait comme un soupçon de lâcheté en même temps que d'envie, de jalousie et de pitié, elle qui à présent avait renoncé à ce voile de crêpe derrière lequel, non sans une certaine ostentation, elle avait caché son visage bien au-delà des limites décentes d'un deuil, mais persistait à ne se vêtir que de couleurs sombres (Tr, 19-21).

Ce qui choque la mère du narrateur ce sont les détails réalistes et triviaux de la scène, l'uniformisation des individus par les mêmes attributs et l'étalage public de leur invalidité. Ainsi, le registre satirique s'affirme avec la même constance tout au long de l'oeuvre. Simon excelle dans l'art de la caricature. « La vieille dame » dans *Les corps conducteurs* offre l'exemple d'une scène bouffonne, autour de la vanité ostentatoire d'un personnage ordinaire. Nous la suivons du centre du hall de son hôtel jusqu'à son introduction dans un véhicule en stationnement dans la rue :

sur l'immensité rouge de la moquette où se détachent ses bas blancs, on dirait une défroque pendant d'un portemanteau qui se déplacerait par à-coups, suspendu par son crochet à un invisible fil [...] . témoignant seuls du mouvement, les plis de la légère étoffe rose oscillent faiblement et, parfois, les feux irisés d'un diamant jettent un fulgurant éclat à son cou ou à l'un des doigts de la main jaunâtre qui s'appuie sur la canne (Cc, 46).

arrivée à quelques mètres du portier qui continue à maintenir le volet du tambour, la vieille dame interrompt sa progression. Accrochant la poignée recourbée de sa canne au creux de son coude droit, plantée sur ses maigres tibias gainés de blanc,

elle fouille maladroitement dans le petit sac brodé de perles à l'anse constituée par une chaînette d'or. La casquette à plat sur sa poitrine à hauteur du cœur dans un geste de déférence, le portier observe le petit sac dans l'ouverture duquel on aperçoit quelques billets froissés (Cc, 65).

pour mieux voir à l'intérieur de son sac dans lequel elle continue à fouiller, la vieille dame se penche en avant. Dans cette position, la poignée d'argent de sa canne glisse le long de son avant-bras et la canne tombe à terre (Cc, 66).

sur la moquette rouge la canne dessine une ligne droite, sombre, terminée par un crochet scintillant. Se détachant du tambour le portier s'avance précipitamment, le bras tendu vers la canne, déjà à demi courbé. D'un geste autoritaire la main ridée qui fouillait dans le sac de perles l'arrête à mi-chemin. Conservant difficilement son équilibre sur ses hauts talons et pliant lentement ses jambes arquées, la vieille dame se courbe progressivement, tâtonne de la main sur le tapis, atteint l'extrémité inférieure de la canne qu'elle attire à elle jusqu'à ce qu'elle puisse en saisir de nouveau la poignée. A ce moment le boa de plumes qu'elle porte autour du cou et qui pend plus bas d'un côté que de l'autre se trouve dérangé. Frottant sur la moquette pelucheuse, l'extrémité la plus longue qui traîne maintenant par terre est ainsi freinée tandis que la vieille dame se redresse lentement et le boa glisse à son tour de ses épaules, de sorte que lorsqu'elle se trouve de nouveau debout et appuyée sur sa canne le boa rose dessine à ses pieds sur la moquette rouge une courbe en S (Cc, 66-67).

au-delà du tambour, sur le trottoir, on distingue la silhouette rose de la vieille dame, voûtée (comme fléchissant sous le poids de l'énorme réséda), qu'avec des gestes précautionneux le portier aide à s'introduire dans une voiture (Cc, 79).

Pour élargir la perspective, un retour à Bakhtine⁵³⁶ ne sera pas inutile. La poétique de C.Simon, s'apparente, en effet, à celle de Dostoïevski. Celle-ci s'inscrit, pour le critique russe, dans « une perception carnavalesque du monde ⁵³⁷ ». La vision carnavalesque du monde, profondément ancrée dans les pratiques populaires et ritualisées répond, selon M. Bakhtine, à trois « particularités » qui avivent la verve comique de ce courant : d'abord, « l'objet ou, ce qui est encore plus important, le principe d'interprétation, de jugement, de traitement de la réalité réside dans *l'actualité* la plus vive », « mais c'est une actualité inachevée ». Simon manifeste une aversion prononcée pour les grands sujets qu'il parodie. C'est à travers le quotidien de la vie, dans son cours trivial, qu'il saisit les événements : les exemples précédents en témoignent. La seconde particularité consiste dans la « *libre invention* », ce qui entraîne des « rapports », « dans la plupart des cas, foncièrement critiques » et démystificateurs. La troisième particularité réside dans la

⁵³⁶ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit.. Une double précision nous paraît ici nécessaire : d'abord, la date de publication de cette étude, en 1929, intitulée *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* ; ensuite l'intérêt que C.Simon a toujours porté à l'écrivain russe : « je place Dostoïevski au-dessus de Proust qu'en dépit de quelques réserves je place lui-même très haut », *Scherzo n° 3* déjà cit. Ses références à l'œuvre du romancier russe restent nombreuses.

⁵³⁷ Ibid., p. 152.

pluralité intentionnelle des styles et des voix⁵³⁸ ». Le tissu romanesque est fonctionnellement hétérogène. On peut, certes, émettre des réserves sur certaines extrapolations parfois hasardeuses⁵³⁹ du critique russe concernant la « carnavalisation de la littérature », mais la référence à ce courant éclaire singulièrement l'orientation satirico-comique des écrits de C.Simon. La « satire ménippée⁵⁴⁰ » nous ouvrira trois orientations décisives dans l'examen du texte simonien, qui joue sur toutes les extravagances, dans le retour du refoulé, sur la violence des contrastes et sur l'étrangeté d'un « monde à l'envers ».

Premier point, donc, le romancier s'en prend à toute forme de respectabilité. Rien ne semble devoir échapper à son esprit de provocation. Nous illustrons ce propos par quelques exemples pris dans *Le jardin des plantes*. Un « naturalisme » « outrancier et grossier » n'épargne au lecteur aucune évocation triviale, que ce soit l'atmosphère des lupanars de mauvais goût à la Nouvelle Orléans (301-2), l'évacuation par les prisonniers de leurs excréments, des wagons où ils sont entassés (146-47), les jeux obscènes d'enfants (296), l'évocation d'une scène sexuelle perturbée par la venue d'un comparse (57), la description du sexe de la femme (299), des jeux de mots sacrilèges sur le terme « calice » (38) ou sur l'expression biblique « buisson ardent », détournée par une connotation érotique provocante (29).

Le deuxième point renvoie à la quête des extrêmes. Nous en retiendrons trois manifestations dans le roman. Contraste saisissant entre le nouveau mode de vie du prisonnier évadé qui fréquente « tous les matins » un salon de coiffure, au décor et au mobilier désuets, et la sordide corvée du rasage au camp :

on se rasait seulement les dimanches accroupis dehors s'il faisait beau ou à cheval sur un banc. Dans la gamelle où on mangeait (Jp,128-129).

Contraste comique entre, d'une part, l'attitude rigide, solennelle et théâtrale du colonel, pendant la guerre et, d'autre part, la perception du danger imminent par le cavalier :

avec son colonel fièrement en tête comme pour la revue du Quatorze juillet, mais pas le temps non plus d'avoir peur à ce moment-là tout juste peut-être quelque chose qui se serre brusquement du côté de l'estomac le cerveau traversé en un éclair par quelque chose qui pourrait se traduire par Ce coup-ci ça y est on va tous y pass... (Jp, 261).

⁵³⁸ Ibid., p. 152-3.

⁵³⁹ Notamment lorsqu'il oppose de façon dogmatique et simpliste la culture populaire à la culture officielle.

⁵⁴⁰ « La 'satire ménippée' est devenue un des principaux véhicules de la perception du monde carnavalesque, dans la littérature, même la plus moderne ». Ibid, p.159.

Le troisième point à considérer dans cet univers satirico-comique, c'est la présentation cynique d' « un monde à l'envers ». Le narrateur s'en prend ici, particulièrement, aux hiérarchies, aux pouvoirs établis et aux discours d'autorité. Les premières pages du *Jardin des plantes* rappellent la matière de *l'invitation*, récit d'une opération de séduction de quinze intellectuels⁵⁴¹ du monde occidental « invités » par le pouvoir soviétique. Le « discours inaugural » de ce « forum » est évoqué dans un style haché qui énonce « verbiage déclamations » tandis que la teneur elle-même des propos est schématiquement résumée par des mots ou expressions de la langue de bois habituelle : « paix entre les peuples amour fraternité etc. ». Le président de la séance « grand écrivain Prix Lénine héros du travail etc. » est décrit ironiquement dans une

pose méditative ou plutôt accablement poids sans doute écrasant des pensées (ou simplement assoupi peut-être accoudé lourde tête soutenue d'une main (Jp,11).

La « motion finale » n'est qu'une répétition du propos précédent : dans le même style haché l'évocation reprend, caractérisée, cette fois, de « bafouillis, « salmigondis ». Suit un nouveau train de citations - métaphores éculées ou truismes triviaux :

générations futures récoltes que nous aurons semées Nous savons tous que nous devons mourir mais nous voudrions que ce soit le plus tard possible etc. etc. deux pages comme ça (Jp,13).

Seul le romancier, « mouton noir », refusera de signer « un pareil tissu d'âneries », témoignant ainsi de la protestation solitaire de l'artiste contre le pouvoir établi. Le discours de clôture du Secrétaire Général du Parti Communiste, « autre charabia déclaré », proclame de son côté les bienfaits de la glasnost. Le style adopté ici est celui du « petit nègre » :

valeurs de l'humanisme devoir à présent avoir le pas sur valeurs du prolétariat (Jp,17).

A quoi le romancier ajoute son propre commentaire :

sans doute pour lui à présent plus êtres humains valeur zéro sans doute quelque chose comme veaux vaches vers de terre ivrognes cochons vodka verboten (Jp,17).

La scène du brossage des dents qui correspond à la situation d'énonciation de ces propos ajoute incongruité et insolence aux paroles prononcées. Le personnage lui-même du Secrétaire Général n'est pas épargné ; identifié par un trait physique caractéristique, « son envie tache de vin sur le crâne ». La satire laisse peser la suspicion sur le passé politique du personnage :

⁵⁴¹ Dont C.Simon, en raison de la distinction du Prix Nobel.

quelles intrigues [...] quels détours quels corridors quels lacets l'avaient hissé là ?
(Jp,16)

Nous venons de donner quelques aperçus sur la vision satirique et carnavalesque de C.Simon, mais une question se pose ici sur le caractère en apparence « monologique » de tels énoncés fortement empreints de réalisme.

Bakhtine évoque dans *le Sous-sol* de Dostoïevski la possibilité d'une dialogisation progressive et imperceptible, à partir d'un « discours fait d'assurance monologique »⁵⁴² : « son mot sur le monde est ouvertement et secrètement polémique ; et, de plus, il lutte non seulement contre d'autres personnes, d'autres idéologues, mais contre les objets mêmes de sa réflexion, contre le monde et son ordonnance [...]. Partout 'l'homme du sous-sol' ressent en premier lieu *la volonté d'autrui* qui le prédétermine. C'est sous l'angle de cette volonté d'autrui qu'il perçoit les lois universelles, la nature avec ses nécessités mécaniques, le régime social. Sa pensée s'élabore et se développe comme celle d'un *homme personnellement outragé par l'ordre universel*, personnellement humilié par ses nécessités aveugles [...]. Son mot sur le monde comme son mot sur lui-même est profondément dialogique : il jette un reproche vivant à l'organisation du monde et même aux lois mécaniques de la nature, comme s'il ne parlait pas du monde mais avec le monde [...]. Parler du monde, c'est s'adresser au monde »⁵⁴³. Cette réflexion ouvre la voie à la dimension polyphonique de la mémoire romanesque de C.Simon.

3. 3 – un roman polyphonique de la mémoire

« dans le secret de je ne sais quels inexplicables replis » St Augustin⁵⁴⁴

C'est un fait que l'écrivain a été très tôt catalogué comme un romancier de la mémoire. On pourrait aller jusqu'à dire qu'il est à la deuxième partie du XX^{ème} siècle ce que Proust incarna pour la première partie du même siècle. I.Yocaris voit se rétrécir progressivement le champ du « psycho-mémoriel » dans les romans de C.Simon. C'est sûrement vrai si l'on réduit la mémoire à une dimension « psychique », que Simon a d'ailleurs toujours récusée mais il a jusqu'au bout utilisé son vécu dans ses romans⁵⁴⁵ ; il

⁵⁴² M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 288.

⁵⁴³ Ibid., p. 305-306.

⁵⁴⁴ *Œuvres de Saint-Augustin, les Confessions*, X, VIII, 14, DDB, Biblioth. Augustinienne, 1962, p. 165

⁵⁴⁵ « comme tous les éléments [pris dans le souvenir] coexistent sur le même plan, il s'agit pour moi de traduire ces éléments du souvenir dans le temps. C'est de là que provient la difficulté, la difficulté que j'ai,

a même accentué cette référence dans ses deux dernières publications : la quatrième de couverture du *Jardin des plantes* évoque le « portrait d'une mémoire ». Au reste, cette œuvre étant surdéterminée c'est l'ensemble de ses composantes qu'il faut prendre en compte, à chaque fois : rien ne peut être retranché, tout se superpose à tout moment. C'est une règle fondamentale de la poétique simonienne.

L'écrivain se réfère à un vécu historique (de la guerre d'Espagne⁵⁴⁶ à la débâcle du 17 mai 1940, jusqu'à *L'invitation* au Kirghistan, par le pouvoir soviétique, à un forum de propagande). Son vécu familial couvre deux vastes périodes, d'une part avec un lointain ancêtre maternel, l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire, d'autre part, avec sa famille maternelle ou paternelle, il remonte jusqu'à la fin du XIX^e siècle :

Tous mes « romans » ont été autobiographiques, avec tout ce qu'il fallait de transpositions pour que des gens qui auraient pu s'en trouver froissés ne puissent s'y reconnaître : *L'Herbe*, c'est le souvenir de l'agonie d'une vieille tante que j'aimais comme ma mère, *la Route des Flandres*, c'est le souvenir de la guerre comme je l'ai faite⁵⁴⁷, *le Palace*, ce sont les souvenirs (je dis bien : les souvenirs) de ce que j'ai vu à Barcelone alors au pouvoir des anarchistes... Enfin, dans *les Géorgiques* toute fiction est complètement éliminée. Comme j'ai déjà eu l'occasion de l'expliquer, j'ai retrouvé la correspondance de l'un de mes ancêtres maternel⁵⁴⁸.

Autant que l'histoire, la géographie est présente dans les romans de Claude Simon : souvenirs de voyages autour de la planète dans *Le jardin des plantes*, souvenirs de ses parents reconstitués grâce aux jeux de cartes postales dans *Histoire*. Ce ne sont que des exemples.

Le souvenir est d'abord référé à une conscience ouverte sur le monde de l'expérience. *La route des Flandres* est considérée comme une

tentative de description de tout ce qui peut se passer en un instant en fait de souvenirs, d'images et d'associations dans un esprit⁵⁴⁹.

La mémoire se présente comme « une bouffée de souvenirs », mais elle ne fonctionne jamais à l'état pur : « un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et

que j'éprouve à écrire ». C.Simon, entretien avec H. Juin, « les secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, 6 octobre 1960.

⁵⁴⁶ Même s'il réduit sa participation personnelle aux événements à un vulgaire trafic d'armes, en faveur des Républicains, cette matière espagnole joue une fonction récurrente dans ses romans, bien au-delà des faits eux-mêmes.

⁵⁴⁷ Simon a fourni, entre autres, pour *la Route des Flandres*, à A. Cheal Pugh un croquis détaillé sur la progression du cavalier dans la tranchée de chemin de fer, *Revue des Sciences Humaines* 220, 1990-4, p. 42. Dällenbach, *Claude Simon*, p. 158. Ce « théâtre des opérations », est repris agrandi et en couleur dans C. Simon, *Chemins de la mémoire* (op.cit.) –annexe non paginée.

⁵⁴⁸ « J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture », entretien cit., *Les Nouvelles*.

⁵⁴⁹ L. Dällenbach, op.cit., pp. 178-9

se remémore un nombre incalculable de choses à la fois⁵⁵⁰ ». Ne perdons jamais de vue que la mémoire dont se réclame C.Simon est une mémoire écrite. Elle est toujours susceptible de « restituer » avec une densité inégalée le climat d’instant abolis, comme par exemple l’annonce différée au collégien de la mort de sa mère, dans le train, par son oncle :

le garçon hésite pour enfin poser une question sur sa mère. Son oncle ne répond pas tout de suite. Son visage maintenant presque violacé, congestionné, reste tourné vers la fenêtre derrière laquelle continuent à s’enfuir les silhouettes déchiquetées des arbres. A la fin il se tourne brusquement et le garçon peut voir les larmes qui brillent au bord de ses paupières quand il dit presque en aboyant : Ta maman est morte ! (Jp, 226-227).

Mais cette mémoire se construit le plus souvent selon le relief du contrepoint comme par exemple dans ce dispositif juxtalinéaire qui propose en même temps la description de l’atmosphère enchantée des paysages d’été du Jura de son enfance et la description de la photographie d’un « homme pendu » : ce sont deux mémoires étrangères qui coexistent et créent le relief d’un contraste insupportable (Jp, 72-75).

Autrement dit, la mémoire simonienne est avant tout dialogique. Pour examiner cette dimension dialogique du roman, nous partons d’une nouvelle d’apparence réaliste⁵⁵¹, insérée dans *Le jardin des plantes* (235-245) qui va bientôt s’altérer, au cours de la lecture, par la multiplication des perspectives et des voix.

Le récit de mémoire – récit d’un récit - commence sur le mode historique (narrateur absent, passés définis). Il contient tous les ingrédients du récit traditionnel pour susciter le suspens. La situation initiale⁵⁵² place le héros dans des circonstances de survie difficile : européen rescapé de Dachau, « volé », puis « abandonné » par « son guide indien », au cours d’une « expédition dans la forêt vierge », il doit, en outre, assumer la charge d’un compagnon « malade » (ou blessé ?) ». Nouveau Robinson réduit à « l’état de nature », il s’installe dans une clairière, auprès d’une rivière, sur laquelle il édifie un barrage. Son ingéniosité lui permet de vivre de la chasse et de la pêche et de faire du feu, non sans quelques difficultés. Dans cette situation précaire, il va connaître « un beau jour », une « mise à l’épreuve ». Son campement a été entouré la nuit par une clôture de « flèches ». La « réaction du héros » est de se concilier l’invisible ennemi en l’amadouant

⁵⁵⁰ C. Simon, *DS*, op. cit. p. 26

⁵⁵¹ Aspect dégagé par J.Y Laurichesse dans « Orion aveugle dans la forêt amazonienne », l’aventure de Novelli, in *Claude Simon et Le jardin des plantes*, études réunies par Sjef Houppermans, Crin 39, 2001.

⁵⁵² On pourrait reconstituer une « logique » de ce récit d’après le modèle de Larivaille. Voir P. Larivaille, « l’analyse (morpho)logique du récit, *Poétique*, 19, 1974. Voir le tableau III du même article, p. 376.

par du poisson placé sur les flèches et en s'abstenant de chasser. Le dixième jour, les flèches ont disparu et bientôt notre « héros » se trouve vis-à-vis d'un « presque nain » accompagné soudain de sa tribu. La qualification du protagoniste est assurée lorsque le contact se concrétise avec la tribu (repas en commun puis adoption). L'état final consacre les rapports d'amitié qui, malgré les différences, s'établissent durablement entre ces hommes. En fait, cette lecture anecdotique du récit est désamorcée par le texte lui-même qui, dès le début du roman nous a déjà révélé l'issue heureuse des événements, coupant court à toute attente :

abandonné en pleine forêt vierge par son guide indien il réussit à se concilier une tribu primitive dont il étudia la langue (Jp, 19-20).

Le lecteur est donc averti, d'emblée, de la réussite de l'action. Libéré ainsi de l'intrigue, il devient disponible pour apprécier le travail de la polyphonie du texte, les modalités d'une mémoire à résonances multiples. Dès la troisième phrase, d'ailleurs, nous prenons conscience de la présence d'un récitant, lui-même doublé par un narrateur bientôt identifiable (« S⁵⁵³ »). Ce narrateur rapporte les faits et les paroles en les interprétant selon la technique de la « double articulation⁵⁵⁴ ». Il ne cesse de jouer sur les modalités des paroles rapportées, transposées, sur les verbes introducteurs : il dit, il raconta, il interpréta, il ne dit pas que, il réfléchit, il conclut. Ainsi, les voix interrompues, feuilletées, se croisent, se diffractent en pluralités d'instances. En outre, les circonstances du récit font partie intégrante du récit lui-même. Mais le lieu du récit ne peut être ici clairement identifié, soit

une de ces petites tavernes du Trastevere où dans la pénombre fraîche ils mangeaient tous les quatre (Jp, 239).

Ce lieu devrait être proche de la plage où les deux baigneuses sortant de l'eau pourraient avoir interrompu le récit (Jp, 235). Or, ces deux baigneuses, « la Grecque et l'Espagnole », les deux compagnes des deux artistes, « sorties des vagues », sont précédemment localisées sur une plage près d'Ostie (Jp, 119-120). Autre renvoi interne au roman, la scène du supplice a déjà été évoquée, pour le lecteur, deux fois, selon deux variantes : une première fois à partir d'

une photographie publiée dans un illustré (Jp, 235),

⁵⁵³ Première lettre du patronyme du romancier.

⁵⁵⁴ Voir R.Barthes, *Essais critiques III*, Seuil, 1982, p. 122-138 : le narrateur prend le relais d'autres récits pour construire sa fiction, la mémoire devient plurielle.

qui renvoie à la page 124 du roman. Précédemment, un autre supplicé nous a été présenté (Jp, 73-75), photo tendue au narrateur par Novelli, cette fois-ci « dans un café au centre de Rome », sans doute et qui renvoie à un autre contexte historique, sans doute la guerre d'Espagne, à travers cette photo d'un « paysan de l'Aragon ».

Autre remarque : Dachau apparaît en filigrane (Jp, 235 à 238) comme corrélé à cette situation de « l'état de nature ». Le récit s'achève par une transposition du « son A » sur la toile, autre altération de registre, cette fois, qui met en abyme les procédures de l'écriture.

une fois même il remplira toute la surface de la toile de lignes de A irrégulièrement tracées, chacun des caractères légèrement différent de celui qui le précède ou le suit non seulement par le dessin [...] mais encore par la couleur [...] ce qu'il obtiendra en barbouillant au préalable la toile vierge d'un vert nuancé tant par sa valeur que par ses variations⁵⁵⁵ (Jp, 244).

Nous avons participé à la ré-écriture d'un récit qui se présentait, potentiellement, comme un récit « historique », univoque et monosémique. Peu à peu, cependant, la mémoire s'est problématisée : avec le narrateur, nous sommes entrés dans la subtile gestion des modalités narratives et de l'entrelacement des voix des deux récitants, montrant l'hétérogénéité constitutive de toute mémoire énonciatrice. D'autre part, le texte, structure ouverte, nous a mis en correspondance avec deux autres scènes précédentes du roman. Les passages se recoupent dans un mouvement perpétuel d'entre-tissage stéréophonique.

On se propose, en conclusion à ce développement, de regrouper en quatre points les principales questions soulevées :

Premièrement, s'est imposée la nécessité d'un renouvellement de la forme romanesque, pour répondre aux diverses problématiques contemporaines des savoirs sur l'homme et la société. Le roman n'obéit plus aux principes consensuels pré-établis d'une fiction conventionnelle; il vise à fonder lui-même ses propres règles.

Deuxièmement, Simon apparaît à l'intersection de plusieurs héritages auxquels il se réfère volontiers en praticien de l'écriture : les formalistes russes, la physique moderne, l'existentialisme sartrien (même si c'est pour le contester), la phénoménologie de Merleau-Ponty, le structuralisme littéraire et, fondamentalement, la peinture moderne.

⁵⁵⁵ Simon parle en artiste de son art et se réclame tout autant de la peinture, comme ici, que de la musique qui lui sert souvent de comparant. Ainsi disait-il des *Géorgiques* : ce sont des variations au sens où l'on entend le mot en musique », entretien J. Piatier, *Le Monde* 4 sept. 1981.

Ces références n'excluent pas « une évolution » de l'œuvre « par tâtonnements » et certaines ruptures, ce dont peut témoigner déjà le devenir de la phrase simonienne.

Troisièmement, le roman simonien développe une problématique de l'écriture liée d'abord au plaisir de manipuler les lettres de l'alphabet et associée à une poétique de l'incertain. L'invention aboutit à une donation de sens imprévisible et inexplicée. La fiction relève de la « description créatrice⁵⁵⁶ » qui compose une polyphonie symphonique. Si le roman cesse d'être « le récit d'une aventure » au profit de « l'aventure d'un récit », le lecteur frustré est associé en permanence au devenir du texte qui affiche ouvertement ses procédures.

Quatrièmement, c'est désormais au lecteur d'entrer dans l'évènement (l'avènement) d'un sens qui ne se dit que dans une transformation et une variabilité permanentes.

Au cours de cette première partie prospective nous avons cherché à mettre en place la dimension épistémologique de cette œuvre qui oscille entre une problématique sensorielle du réel et l'élaboration très sophistiquée d'un univers de la complexité⁵⁵⁷. Nous avons cherché à voir comment le romancier rend sensibles, par la description, ces variations de régime, en particulier par la dimension ludique de son écriture. Nous avons évité, dans toute la mesure du possible, une lecture trop technique négligeant la description systématique des procédés, qui font le bonheur des narratologues. Nous avons distingué trois niveaux dans l'univers romanesque simonien : d'abord une esthétique de la démystification, destinée à mettre en pièces la crédulité du lecteur, ensuite, la vive réaction d'un artiste « outragé », face à l'in-supportable de la condition humaine, enfin, une tentative de description du monde jusqu'à l'in-descriptible. A tous les niveaux, le lecteur est dans l'impossibilité d'opérer une totalisation rétroactive des événements de la fiction, et se trouve confronté à une prolifération indéfinie de sens, souvent mutuellement incompatibles. Le texte trace, avant tout, des seuils, place le lecteur dans la situation d'une synthèse toujours différée. Le sens n'est ni ici ni là : il se joue dans tout ce qui est en train de devenir. Ces œuvres en rupture ouverte aussi bien avec l'univers conventionnel du récit qu'avec le message évangélique peuvent mettre le lecteur chrétien, dans un premier temps, face à un déficit du sens, mais cette expérience

⁵⁵⁶ J. Ricardou, *Pour un nouveau roman*, op.cit. p. 110

⁵⁵⁷ L'épaisseur discursive du récit tient en partie, chez Simon à des alternances contrastées en régime de description. On peut passer soudain des instantanés de la perception comme le vol d'un papillon, d'un oiseau, le mouvement reptilien d'un serpent dans l'eau, à des fictions multipolaires en expansion dans un « vibrato » continué.

appelle des prolongements. Déjà. J.Ricardou évoquait, pour lui-même, « l'exploration dangereuse d'un nouvel intelligible romanesque⁵⁵⁸ ».

L'investissement de certains exégètes dans la lecture narratologique du récit biblique atteste une certaine collaboration de la littérature et de la théologie. Chemin faisant, nous avons été conduit à relativiser les « dogmes » structuralistes qui ont pu régir un moment (pour Simon lui-même) la création littéraire : faux problèmes du « référent », du « sujet », brouillés mais non pas éliminés, de la réduction de l'œuvre au seul résultat de ses « opérations ».

Nous sommes entrés dans un univers étranger, à la manière du *Jardin des délices* de J. Bosch interprété par M. de Certeau⁵⁵⁹. Il « organise esthétiquement une perte du sens⁵⁶⁰ » en déjouant « la trompeuse promesse d'un sens caché derrière l'image⁵⁶¹ ». « Il est tout dans sa surface, offre une multiplicité d'itinéraires possibles, s'organise de manière à provoquer et à décevoir chacune de ces trajectoires interprétatives⁵⁶² ». Au-delà du « plaisir » de la lecture, qu'il ne faut pas boudier, nous devons chercher à savoir ce qui anime cette œuvre, irréductible à des effets d'écriture. Il s'y raconte une histoire d'altérité, dans des jeux infiniment extensibles de ramifications, qui nous interroge bien au-delà.

⁵⁵⁸ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p. 55.

⁵⁵⁹ M. de Certeau, *La fable mystique 1, XVIe – XVII e siècle*, Tel Gallimard, 1982, p. 71

⁵⁶⁰ Ibid. p.71

⁵⁶¹ Ibid, p. 74-75.

⁵⁶² Ibid, p. 73

Deuxième Partie : quelles perspectives théologiques ?

toute grande œuvre d'art fait surgir inchoativement à nos yeux un *monde possible* qui n'est pas au-delà du réel mais un visage de celui-ci que je n'avais pas encore vu et dont elle est comme la clef - à la fois au sens de clef musicale, une tonalité définie et aussi comme une clef qui ouvre des espaces de signification sans elle inaccessibles. J.L. Chrétien⁵⁶³

C.Simon refuse ouvertement toute transcendance et se montre hostile aux valeurs spirituelles déclarées, qu'il dévalue par son ironie ou son cynisme - on verra, en particulier, quelle animosité il nourrit contre le catholicisme avec lequel il a manifestement un compte à régler. Mais ces considérations préalables ne doivent pas occulter les résonances inattendues de la dimension esthétique de l'œuvre.

Chapitre 1 : controverses et détournements

L'homme de la foi soupçonne les maîtres du soupçon de dogmatiser leur savoir. Cependant il n'est pas au-dessus d'eux, avec des solutions religieuses ni en dehors d'eux avec des répétitions théologiques mais à côté d'eux avec leurs prétentions qui sont des lieux de sa confession, A. Dumas⁵⁶⁴.

Prévenons une nouvelle déception. Bien déconcerté qui chercherait, dans le roman simonien, un système philosophique où se raccrocher. Le romancier ne cache pas son aversion pour l'intellectualité, les concepts, les idées, ce qui ne signifie pas, bien sûr, une absence de réflexion sur « les grands sujets ». Il insiste sur cette particularité de son écriture, au cours de deux entretiens avec des journalistes :

je n'essaie pas de décrire des pensées, mais de rendre, de donner des sensations⁵⁶⁵.

Constat renouvelé qui associe écriture et sensation, comme une constante de sa poétique :

je ne suis pas un intellectuel mais un sensoriel. je suis très concret⁵⁶⁶.

Par jeu, Simon se plaît à assimiler l'activité de la pensée à une activité de songe-creux, témoin ce personnage ridicule illustrant « la lamentation du poète »,

cet ange pensivement assis, drapé dans une longue robe, soutenant sa tête d'un poing, son autre main prête à abandonner un inutile compas (Jp, 302).

⁵⁶³ J.L. Chrétien, *Communio*, XXX, 2 mars-avril 2005.

⁵⁶⁴ A. Dumas, *Nommer Dieu*, Cerf, CF (100), p. 213

⁵⁶⁵ C Simon, entretien avec H. Juin, « les secrets d'un romancier, Claude Simon s'explique », *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960. *Le Palace* met en scène l'étudiant « assis sur sa chaise » au milieu de sa chambre dans le noir, « s'efforçant de se refuser à penser ou à imaginer quoi que ce soit » (Pa, 162).

⁵⁶⁶ C Simon, entretien avec A. Bourin, « techniciens du roman », *Les Nouvelles Littéraires*, 29 déc. 1960.

Voici une liste, non exhaustive, d'une constellation comique d'occurrences de l'adjectif « pensif »⁵⁶⁷ dans *Les corps conducteurs* et *Le jardin des plantes*.

Toutefois la sensorialité est au service d'une vaste culture que Simon exploite par le travail, avec la virtuosité d'un joueur averti :

mes romans, sont, je ne crains pas de le dire, très laborieusement fabriqués. Mais oui : leur fabrication me demande beaucoup de labeur⁵⁶⁸ !

Il nous faut prendre un certain champ pour mesurer la portée spécifique de son projet poétique, et en particulier, d'abord, sa dimension humaine.

Polémiques et refus

écrire, c'est ébranler le sens du monde, y disposer une interrogation indirecte, à laquelle l'écrivain, par un dernier suspens, s'abstient de répondre [...] On ne cesse jamais de répondre à ce qui a été écrit hors de toute réponse : affirmés puis mis en rivalité, puis remplacés les sens passent, la question demeure, R. Barthes⁵⁶⁹

La réflexion prophétique d'A. Arendt – « la question de l'homme n'est pas moins théologique que la question de Dieu⁵⁷⁰ » - croise la proposition d'E. Schillebeeckx qui renverse le constat : « croire en Dieu est impossible sans foi en l'homme⁵⁷¹ ». La démarche théologique passe aussi par une élucidation des questions de l'homme d'aujourd'hui. De son côté, C. Geffré⁵⁷² propose à la réflexion « un fondamental de l'homme au sens de ce qu'[il] appelle l'humain authentique ». La question de « l'humain authentique » répondrait à deux critères, « un critère éthique » qui renvoie à « tout ce qui ne contredit pas l'humanité authentique » et « un critère mystique qui atteste l'ouverture de l'homme à un certain ailleurs ». Ces deux critères « éthique » et « mystique » nous offrent une double hypothèse de travail susceptible d'interroger déjà dans un premier temps, l'univers romanesque de C.Simon : d'une part, le polémiste et le rebelle à tout forme d'institution, d'autre part, la quête d'une altérité qui se manifeste d'abord par des processus d'altération et de métamorphoses. Nous nous intéressons d'abord à la

⁵⁶⁷ Cc, 51, 128, 183, 213 ; Jp, 118-119, 213, 343-344).

⁵⁶⁸ *La Nouvelle Critique*, entretien cité, p. 34. Il poursuit son propos en se référant à deux exemples empruntés à la peinture : « si l'on en croit Ambroise Vollard qui raconte que Cézanne passait plus de cent séances à peiner sur un tableau (qu'il laissait quelquefois inachevé), c'avait aussi l'air d'être très laborieux... Et vous connaissez le mot de Picasso à une dame qui s'étonnait que l'on vende très cher un de ses dessins fait en cinq minutes : 'oui, je l'ai fait en cinq minutes, seulement pour réussir à faire ça en cinq minutes j'ai travaillé pendant cinquante ans ! ».

⁵⁶⁹ R. Barthes, *Sur Racine*, Seuil, 1963, p. 11

⁵⁷⁰ A. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1988.

⁵⁷¹ E. Schillebeeckx, *Histoire des hommes, récit de Dieu*, Cerf, 1992, p.40.

⁵⁷² C. Geffré, *Croire et interpréter*, Cerf, 2001 p.106.

dimension éthique de l'œuvre, à travers les différentes formes d'engagement de l'écrivain, dans sa vie et dans son écriture.

1.1 – les engagements de l'artiste et du citoyen

Dans un passé encore proche, il était de bon ton d'associer les écrivains du Nouveau Roman à une froide objectivité et à une négation de l'homme. Aujourd'hui, pourtant, aucun lecteur sérieux ne peut mettre en doute chez C.Simon une préoccupation constante de l'homme. Lassé par un tel cliché, il réagit avec humour, dans la prière d'insérer de *Leçon de choses* :

sensible aux reproches formulés à l'encontre des écrivains qui négligent les « grands problèmes », l'auteur a essayé d'en aborder ici quelques-uns, tels ceux de l'habitat, du travail manuel, de la nourriture, du temps, de l'espace, de la nature, des loisirs, de l'instruction, du discours, de l'information, de l'adultère, de la destruction et de la reproduction des espèces humaines ou animales... Sans prétendre apporter de justes réponses, ce petit travail n'a d'autre ambition que de contribuer, pour sa faible part, et dans les limites du genre, à l'effort général⁵⁷³.

A travers le constat amusé d'un listage volontairement disparate et dérisoire, le romancier nous rappelle que l'univers du roman ne se laisse pas appréhender au seul niveau d'un contenu informatif mais inséparablement d'une forme-sens où se joue le destin de l'homme et de ses « grands problèmes », comme il le formulait, la même année :

on reproche aux auteurs du nouveau roman d'« ignorer l'homme » pour ne parler que des objets. C'est curieusement oublier que pour qu'il y ait 'objet' il faut bien qu'il y ait 'sujet'. En fait, dans tous mes livres j'ai parlé de ce qu'on appelle les grands problèmes : la guerre, la révolution, l'amour, la faim, la mort etc. simplement et parce que ce n'est pas la fonction du romancier, je ne me suis pas livré à des commentaires explicatifs ou moralisateurs⁵⁷⁴.

Cette revendication des « grands problèmes » s'exerce dans « un monde qui, sans cesse, 'fait question' et les relations des artistes à la politique ont souvent été malheureux. Le romancier refuse, en tout cas, d'identifier « thème » et « sujet » :

sans aucun doute peut-on dire en effet que la mort, le pourrissement, l'érotisme, la nostalgie des corps sont des thèmes qui reviennent dans mes romans...Mais ce ne sont pas mes sujets⁵⁷⁵.

Cette orientation n'exclut pas, toutefois, la revendication d'une éthique soulignée dans le *Discours de Stockholm* : en réponse à certains de ses détracteurs, il rappelle, avec la fierté

⁵⁷³ *La Nouvelle Critique*, déjà cit., p. 32.

⁵⁷⁴ C. Simon, entretien avec N. Casanova, *Le quotidien de Paris*, sept. 1975.

⁵⁷⁵ C. Simon, *Entretiens* avec L. Janvier, doc. cit., p.24.

et l'amertume d'un homme blessé, qu'en France existe encore « une certaine vie de l'esprit » vouée à la défense « des valeurs les plus menacées aujourd'hui⁵⁷⁶ ».

La réflexion sur le rôle social de l'écrivain s'inscrit historiquement dans le grand débat qui a opposé, dans les années soixante, les tenants de la « littérature engagée », avec J.P. Sartre et *les Temps modernes*, d'une part et, d'autre part, ceux de la littérature dite « formaliste ». Témoins de ce combat, les interventions nombreuses de C.Simon dans la presse, notamment au cours des années 1961 à 1967⁵⁷⁷. La « Chronologie » de l'édition *La Pléiade* retient pour l'année 1964 :

28 mai : à la suite de la Publication dans *le Monde* d'une interview où Sartre déclare que : « En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids », Simon répond dans un article publié dans *l'Express* et intitulé « Pour qui donc écrit Sartre⁵⁷⁸ ? ».

7 décembre : dans une « Lettre ouverte à l'Union des étudiants communistes » qui paraît dans *l'Express*, Simon explique pourquoi il a refusé de participer à un meeting avec Sartre et d'autres.

Le commentaire de la même « Chronologie » note, parmi les événements retenus, pour 1967 :

avril : Simon participe, par une conférence, à un colloque à Vienne intitulé « Littérature : tradition et révolution ».

Comme on peut en juger, c'est essentiellement autour des œuvres de Sartre dites « engagées » et de la littérature dite « révolutionnaire » et, par dérivation, le « réalisme socialiste », alors en vogue, que tourne la confrontation. Pour être bref sur l'animosité de Simon envers Sartre, nous pouvons considérer comme probable l'hypothèse d'A. Duncan selon lequel Simon « n'a pas pardonné à Sartre de l'avoir égaré, non seulement dans *Gulliver* [roman social qui met en scène les comptes qu'il y a à régler dans l'immédiat après-guerre], mais aussi durant le long apprentissage pendant lequel, par essais et

⁵⁷⁶ Voir supra, p.93.

⁵⁷⁷ On notera déjà en 1963, « Débat. Le romancier et la politique : 'Et si les écrivains jouaient le rôle de la presse du cœur ?' demande C.Simon », *l'Express*, 25 juillet 1963. Suivent, pour 1964 : « Deux écrivains répondent à J.P. Sartre [Y. Berger et] Cl. Simon : 'Pour qui donc écrit Sartre ?' », *l'Express*, 28 mai 1964 ; « Lettre ouverte à l'union des étudiants communistes », *l'Express*, 7-13 décembre 1964. L'année 1967 marque également une succession d'interventions sur la fonction de l'écrivain dans la société : « Claude Simon, franc-tireur de la révolution romanesque », entretien, *Le Figaro Littéraire*, 6 avril 1967 ; « Un écrivain qui ne veut être qu'un écrivain », *Arts et Loisirs*, 19 avril 1967 ; « Je ne suis pas un mandarin », *Le Monde*, 26 avril, 1967 ; « Littérature : tradition et révolution », *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 mai 1967. La présentation de l'intervention de Simon y est ainsi formulée : « du 24 au 26 avril s'est tenu à Vienne, sous les auspices de la Société Autrichienne de Littérature, un colloque réunissant des écrivains de l'Est et de l'Ouest sur le thème : « Littérature : tradition et révolution ». C'est ce titre qu'a retenu l'intervention de C. Simon.

⁵⁷⁸ C. Simon, *Œuvres*, édit. de La Pléiade, p. LXIV.

erreurs, il a découvert comment réviser sa conception de ce qu'est un roman, ou de ce qu'il devrait chercher à être⁵⁷⁹ ».

Dans un important essai, « *Qu'est-ce que la littérature ?* »⁵⁸⁰, Sartre assignait à l'écrivain la délivrance d'un « message », pour faciliter chez ses lecteurs la prise de conscience de certaines aliénations. Il s'agissait de sauver les hommes des incertitudes, des hésitations et des obscurités. L'année 64 est particulièrement marquée par cet engagement polémique du romancier à l'égard du philosophe. Simon a toujours refusé de faire de l'écriture le moyen de défendre des idées, fussent-elles progressistes. L'œuvre est sa propre fin et n'a pas à être engagée au premier degré. La responsabilité de l'écrivain s'exerce au niveau de l'écriture elle-même, « absorbant le pourquoi du monde dans un comment écrire »⁵⁸¹. Robbe-Grillet oppose plaisamment au « quelque chose à dire » de Sartre le « rien à dire » des nouveaux romanciers.

Dans cette perspective, le roman ne peut être, pour C.Simon, un lieu d'exposition d'« idées » :

Pourquoi lirais-je un roman pour y chercher des idées ? Il me semble que les œuvres des philosophes, des essayistes, des sociologues et des théologiens sont là, précisément pour ça⁵⁸².

Au reste, le plus souvent, quand le langage se hasarde à délivrer un sens immédiat, il dit sa propre vanité. Il n'y a d'engagement que dans une écriture transformatrice :

un écrivain n'est véritablement « engagé » que si son travail participe à et de l'incessante transformation de la société dans laquelle il vit, c'est-à-dire si par sa façon d'écrire, il s'inscrit dans la modernité. L'affirmation de Maïakovski qu'« il n'y a pas d'art révolutionnaire sans formes révolutionnaires » est et sera toujours valable⁵⁸³.

⁵⁷⁹ A. Duncan, « Simon and Sartre », *Review of contemporary fiction*, vol 5, n° 2, spring, 1985, cité et traduit par JF Louette, dans « Claude Simon et Sartre : les premiers romans, *Cahiers Claude Simon*, n° 3, 2007, p. 63-64. Dans sa « lettre à C. Simon », R. Debray faisait part à l'écrivain de sa perplexité : « je comprends mal vos constants sarcasmes à l'encontre de l'auteur de *Qu'est-ce que la littérature ?* et encore moins l'amalgame avec Jdanov. Quand Sartre a-t-il réclamé « l'usage immédiat, utilitaire et moralisant de la littérature, de la peinture, de la musique » ? Certainement pas dans ce manifeste célèbre mais peu ou mal lu et plus nuancé que vous ne dites [...] il s'est moqué comme vous des auteurs à message, des importants porteurs de vérités révélées et il ne proposait pas une littérature de propagande mais de la praxis ». R. Debray, *Eloges*, op. cit., p. 81.

⁵⁸⁰ J.P. Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1947.

⁵⁸¹ C.Simon, *L'Express* du 28 mai 1964. Notons que Sartre, cette même année, publie *Les Mots*, où il reconnaît les illusions sur lesquelles reposait sa conception de la littérature engagée : « longtemps j'ai pris une plume pour une épée ; à présent, je connais notre impuissance ».

⁵⁸² Bernard-Henri Lévy op.cit. p. 214

⁵⁸³ CSC, discussion, p. 413. Trois ans plus tard, dans un entretien avec des journalistes, l'écrivain assigne à son art un objectif plus limité d'ordre cognitif.

Après la faillite des idéologies, la vision du monde de l'écrivain, fondée sur une longue suite de « désastres » vécus, reste désenchantée, et le conduit à dresser un constat de perte du sens, maintes fois repris. Comprenons qu'aux yeux du romancier, le monde « ne signifie rien », tant qu'on s'en tient au fonctionnement routinier de « l'ordre établi », tant que ce monde n'a pas été interrogé par une écriture. Au reste, d'autres déclarations atténuent la portée du constat de non-sens radical prononcé sur le monde, au profit d'une dynamique transformatrice :

pour ma part, j'avoue que je ne sais pas ce que signifie le monde, je ne sais pas où il va. Je ne sais pas où doit aller l'homme. Tout ce que je sais c'est que le monde bouge, qu'il se transforme sans cesse, que la vie est une sorte de perpétuel mouvement, de perpétuelle révolution, de perpétuelle destruction et reconstruction⁵⁸⁴.

Plus en retrait, encore, la réflexion suivante s'inscrit dans une ambiguïté généralisée :

je ne sais pas si la vie, l'Histoire, la souffrance ont un sens : tout m'apparaît à la fois merveilleux et abominable, bon et mauvais, positif et négatif, et je ne peux donc avoir aucun « message » à délivrer. Au surplus, si j'avais eu la révélation de quelque « vérité » ou de quelque loi, il m'aurait paru pour le moins burlesque d'avoir recours, pour l'exposer, à une fiction incontrôlable⁵⁸⁵.

Le romancier à la fois plus modeste et plus consciencieux, doit renoncer à une omni-compétence :

pour connaître les choses le romancier n'a à son service que cinq sens et son pauvre cerveau. Comme tout le monde, il ne perçoit de la réalité qu'une infime portion, quelques fragments incohérents qu'il réunit avec peine. Plutôt donc que de parler de problèmes qui, selon l'expression de Sartre (*Matérialisme et Révolution*) dépassent infiniment son expérience, ne serait-il pas plus sérieux, plus honnête que le romancier se borne à parler seulement de celle-ci ?⁵⁸⁶

Il lui reste, modestement, à « dire son expérience du monde » :

puisque le romancier ne sait pas grand-chose, puisqu'une fiction, une histoire inventée ne peut constituer ni une preuve ni une démonstration de quoi que ce soit, est-ce que l'art et par conséquent, si l'on veut absolument parler de devoir, le devoir du romancier ne consiste pas plus humblement à essayer de dire simplement son expérience du monde, non pas à l'exprimer, la traduire, comme on l'a longtemps cru, mais à la dire, donc, dans cette structure, et non pas au moyen de cet outil – comme on l'a aussi cru longtemps – qu'est le langage⁵⁸⁷.

Ce faisant, l'écrivain se défend du recours à la psychologie, à la sociologie ou à la métaphysique :

⁵⁸⁴ C. Simon, entretien avec A. Villelaur, *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959.

⁵⁸⁵ C. Simon entretien avec C. Paulhan, *Les Nouvelles*, 15-21 mars 1984.

⁵⁸⁶ C. Simon, « Débat. Le romancier et la politique : ' Et si les écrivains jouaient le rôle de la presse du cœur ? », demande Claude Simon », *L'Express*, 25 juillet 1963.

⁵⁸⁷ Ibid.

dans mes romans, je m'abstiens, pour tant que je peux, de faire de l'analyse psychologique ou sociologique ou encore de la métaphysique (il me semble qu'il vaut mieux laisser cela aux psychologues ou aux sociologues et aux philosophes)⁵⁸⁸.

Il reste que cette activité créatrice s'ancre dans l'expérience historique et socio-culturelle de l'écrivain :

lorsque plus ou moins consciemment j'opte pour telle association plutôt que pour telle autre, je retiens telle caractéristique d'un objet plutôt que telle autre, décide de telle ou telle « mise en ordre », eh bien, il ne fait aucun doute que ces différents choix, ces différentes options, me sont dictées par des impératifs qui, si je les discerne moi-même malaisément, découlent de la vie que j'ai menée, de la société et du milieu dans lesquels j'ai vécu, des événements historiques auxquels j'ai été mêlé, de même que de ma libido, mon éducation, etc.⁵⁸⁹

Ces remarques nous rappellent, s'il en était besoin, la part de l'expérience humaine dans cette écriture et l'esprit de résistance culturelle, face aux atrocités vécues de l'histoire et à ce « monde de fer et de violence où nous vivons⁵⁹⁰ ». Dans ce contexte de barbarie où le mal vient de l'homme, l'artiste reste le dernier rempart de l'humanité par sa solidarité avec son temps. L'exemple du *Guernica* de Picasso permet d'approcher la réalité de cette transfiguration de la réalité que seul l'art peut accomplir :

prenant comme point de départ une réalité horrible [...] Picasso peint un tableau où tout n'est qu'ordre, équilibre et beauté [...] la couleur y est de la plus extrême sobriété puisqu'il s'agit d'un camaïeu en blanc gris et noir, moins symbole de deuil que destiné à placer le tableau sur le plan de l'irréalité qu'est celui de la monochromie. Pas une goutte de sang n'y coule...

Au reste, les références au musée, au passé sont multipliées comme si le peintre avait voulu (ou avait été obligé de) « dé-situer » son motif, le transporter hors du temps. Ce n'est pas « d'après nature » qu'il dessine ce hurlement d'une femme, cet enfant mort qui pend comme une poupée de son contre sa poitrine, ces lèvres de louve sauvagement retroussées sur les dents mais d'après l'une des deux mères que Poussin a peintes aux pieds de Salomon [...]. Paradoxalement, d'une réalité dont la moindre photographie eût donné la nausée, Picasso fait un objet de délectation⁵⁹¹.

Il peut arriver, toutefois que le citoyen Simon, l'acteur social, s'engage dans l'arène à titre strictement personnel, comme pour la signature du « Manifeste des 121⁵⁹² » :

j'ai signé ce manifeste et je suis inculpé. A cause de convictions que j'ai depuis que j'ai seize ou dix sept ans. Je suis peut-être un imbécile, mais pour moi, ce sont là des mouvements de cœur. Je n'ai jamais pu supporter l'injustice, qu'on batte

⁵⁸⁸ ECS, p. 24

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ C.Simon, entretien avec N. Casanova, *Le quotidien de Paris*, septembre 75

⁵⁹¹ C. Simon, « Pour qui donc écrit Sartre ? », entretien par J. Piatier, *Le Monde*, 28 mai 1964.

⁵⁹² Manifeste sous-titré « déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », rédigé par M.Blanchot et publié le 6 septembre 1960 dans le magazine *Vérité-Liberté*. Les signataires (intellectuels et artistes) s'inscrivent dans le mouvement de contestation de la guerre d'Algérie. Ils critiquent l'attitude équivoque de la France vis-à-vis du mouvement d'indépendance algérien dans l'effondrement des empires coloniaux. Ils dénoncent le rôle politique de l'armée dans ce conflit (notamment le militarisme et la torture qui vont contre les institutions démocratiques).

quelqu'un, qu'on humilie ou que l'on fasse souffrir. J'ai signé ce manifeste, je suis inculpé, je continuerai⁵⁹³.

Son intervention comme « témoin » au « procès Jeanson échappe à une visée artistique et n'est pas étrangère, en tant que telle, à certaines prises de position politiques du Sartre qu'il dénonçait :

L'autre jour, au procès Jeanson où je témoignais, le président du tribunal m'a menacé d'expulsion parce que, paraît-il, j'insultais l'Armée française en disant que nous poursuivions en Algérie une guerre injuste avec des moyens indignes d'une nation civilisée. C'est suffocant. J'ai été tenté de lui répondre qu'en somme, il avait raison d'interdire que l'on appelât cela une « guerre ». Parce que cinq cent mille hommes pourvus d'avions, de canons, de tanks, contre cinq mille malheureux armés de fusils de chasse ou même de fusils mitrailleurs, effectivement, ce n'est pas de la guerre mais de l'assassinat⁵⁹⁴.

En octobre 86, il est invité, dans un groupe de « quinze » « représentants de l'intelligentsia mondiale » au forum d'Issyk-Koul, à Frounze, au Kirghizistan. En 1987, paraît *L'invitation* :

en feuilletant mes papiers, je suis tombé sur de petites notes que j'avais prises au cours de ce voyage en Union soviétique et j'ai commencé à essayer de les rédiger un peu plus proprement⁵⁹⁵.

L'épisode est rapporté avec les ressources de l'art. Seul, « brebis galeuse, mouton noir », le romancier « refuse de signer le texte collectif de la déclaration finale du forum et exige que certaines modifications lui soient apportées⁵⁹⁶ ». Le texte se présente comme un violent réquisitoire contre le régime soviétique. Certains épisodes sont repris dans *Le jardin des plantes* :

ils ont fait de ce pays un égout (Jp, 136)

Au nom des valeurs culturelles qu'il défend, il s'insurge contre un pouvoir politique fossilisé, à la langue de bois légendaire, illustrée par la « motion finale »,

ce grandiloquent et ridicule aboutissement de cinq jours où dans l'ennui s'étaient succédées les verbeuses et vides interventions (Jp, 327)

Mieux encore c'est une nouvelle tromperie culturelle qui s'impose, sous couvert d'ouverture. Le discours de Gorbatchev, qui les a accueillis, à leur retour d'Asie, consacre cette mystification. En homme « vraiment très correct très élégant » il proclame l'avènement d'une culture standard américaine et affiche une prétention

⁵⁹³ C.Simon, entretien avec M. Chapsal, *l'Express*, 10 novembre 1960.

⁵⁹⁴ Ibid.

⁵⁹⁵ Chronologie, *La Pléiade*, p. LXVII.

⁵⁹⁶ Ibid.

moralisatrice. Pour ridiculiser l'emphase des propos, le narrateur les rapporte de façon hachée et ironiquement naïve :

les valeurs de l'humanisme doivent passer avant les valeurs du prolétariat son pays maintenant grand ouvert à tout : livres américains, disques américains musique américaine films américains toute la Culture en un mot avec un grand C sauf il a dit Sauf (Jp, 329)

Tout, absolument tout Sauf ! Il a dit Sauf ! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola intraitable résolu inflexible : Sauf pornographie ! Pornographie strengt verboten Comme vodka strictly forbidden pericoloso absolument défendue (Jp, 18)

C'est sans doute à travers la figure de l'artiste où il se reconnaît que l'on saisit le mieux le double engagement du romancier. A l'image de la peinture moderne, il distingue deux options,

la peinture [...] comme ascèse (Cézanne, Van Gogh),

la peinture selon Picasso

comme défi, acrobatie, tour de force (comme ces saltimbanques, ces forains équilibristes qu'il a peints dans sa jeunesse). (Jp, 229)

Nous avons déjà rencontré sur notre chemin Cézanne⁵⁹⁷, qu'en 1960, déjà, C.Simon citait parmi « les peintres les plus influents » sur son art. La seconde orientation de l'artiste, équilibriste et faiseur de tours, a également été explicitée à l'occasion de la fonction ludique de l'écriture. Resterait un trait commun qui configure les deux options : l'artiste est par nature un rebelle. Comme on vient de le voir, il donne volontiers un tour polémique à ses prises de position. Marqué par l'expérience précoce d'un catholicisme pré-conciliaire, autoritaire et dogmatique et par une relation conflictuelle avec l'institution, il en dénonce avec une virulence particulière, les effets pervers. Simon considère toute religion comme un « opium⁵⁹⁸ » mais c'est le catholicisme dans lequel il a été éduqué et avec lequel il a rompu, dès l'âge de quinze ans, qui suscite sa réprobation la plus vive.

1.2 – un rejet catégorique du catholicisme

Ses griefs renvoient, le plus souvent, à des représentations religieuses sclérosées et aliénantes. Le vécu par l'enfant puis le rejet par l'adolescent d'un catholicisme hérité, imposé et moralisateur (*Le jardin des plantes*), se double d'une critique acerbe de l'institution religieuse espagnole dans son alliance séculaire avec l'armée ou les pouvoirs

⁵⁹⁷ « pour cette espèce de reconstruction qu'il a tentée dans toute son œuvre », C.Simon, entretien avec A. Bourin, 29 décembre 1960.

⁵⁹⁸ *La Nouvelle Critique*, doc. cit.

établis, perçue dans le double contexte de la « conquête » du continent amérindien (*Les corps conducteurs*) et de la guerre civile espagnole (*Le palace*).

Pour les années d'enfance, nous ne pouvons ignorer la contribution décisive apportée par *Le tramway* tant sur le plan de l'imprégnation religieuse impulsée par des femmes⁵⁹⁹ que sur l'imaginaire culturel du jeune Simon. Celui-ci subit l'influence de sa mère issue d'un « milieu ultra-catholique et réactionnaire » (Tr, 46) qui pratique une religion « à l'espagnole ». L'emprise de cette religion dominante a marqué la mémoire du romancier. Témoin ces processions publiques autour des

dépouilles embaumées de quelque sainte ou de quelque bienheureuse [...] reposant sur les épaules de quelques vigoureux porteurs et qui semblent flotter à la surface de la foule des fidèles sur quelque couche fleurie, pomponnées, fardées ou repeintes chaque fois de frais (Tr, 118).

Ces rites périodiques s'ajoutent aux observances obligatoires, comme la pratique dominicale de la messe, pratique assidue qui vaut à Madame Espinosa d'être fréquentable aux yeux de la grand-mère et de la mère du narrateur :

c'était une fervente catholique on la voyait tous les dimanches à la messe (Tr, 134).

Cette appartenance religieuse entraînait un certain nombre d'engagements, pour la mère de l'écrivain, d'ordre pastoral ou caritatif, comme l'adhésion à

un certain comité de bonnes œuvres [qui] la conduisait deux fois par semaine à enseigner le catéchisme à quelques gamins chahuteurs dans une chapelle latérale de la cathédrale (Tr, 21).

Elle fréquentait aussi

l'hôpital ou l'hospice, ou la maison de retraite (Tr, 21)

Bigoterie et commisération hautaine sont associées, pour les soins aux patients « atteints de maladies vénériennes », ce que le narrateur souligne avec une ironie amusée⁶⁰⁰ :

l'une de mes grandes cousines connue pourtant pour son extrême pruderie et son extrême dévotion, répéta avec l'assurance quelque peu masculine (et aussi quelque peu agressive) qu'elle tenait d'un stage au dispensaire du diocèse où, dit-elle, avec la même agressivité, il était bien naturel de soigner les malheureux atteints de maladies vénériennes (Tr ,60-61).

Ces associations élaborées à partir des souvenirs fragmentaires d'un enfant suggèrent une forte imprégnation de cette religion familiale austère et prescriptive où les observances et les « bonnes œuvres » accompagnent une croyance inculquée et socialement dominante. J. Audinet nous rappelle le rôle de « ces petits livres de doctrine appelés catéchismes ».

⁵⁹⁹ Son père, le capitaine L. Simon a été tué dans la Meuse le 27 août 1914.

⁶⁰⁰ L'accent caricatural de ce passage n'exclut pas l'exactitude du trait qui exprime un comportement « bien pensant » d'époque.

« Ils ont, dans leurs formulaires de questions et réponses, rationalisé les visions du monde. En un mot, ils ont ordonné le réel, classé les êtres humains et justifié la place de chacun. Et ceci non pas seulement dans l'ordre du visible sur terre, comme on disait alors, mais dans l'absolu, puisque leur discours était censé être celui même de l'absolu⁶⁰¹ ».

Avec l'internat du collège cette expérience religieuse va devenir coercitive pour l'adolescent. Quelques jours avant la mort de sa mère, l'enfant, à onze ans,

est placé comme interne au collège Stanislas à Paris, sous la tutelle d'un cousin germain de sa mère, officier de cavalerie en retraite. Etudes secondaires dans cet établissement religieux à la discipline sévère, mais délivrant un bon enseignement.⁶⁰²

Le collège, « anachronique » dans son quartier

persistait là à la façon d'un corps étranger, impossible à expulser, un îlot, une place assiégée et imprenable opposant à la cosmopolite agitation des cafés et des bars un invincible, sévère et hautain silence (Jp, 189).

Telle scène restituée, jusque dans le détail, l'atmosphère d'une époque (1925-1930).

Témoin cette évocation de

l'étude où flottait, mêlée aux fades senteurs qui s'échappaient des calorifères, cette spécifique odeur d'encre, de craie et de tableaux noirs qui semblait celle-là même des vers latins, des tirades raciniennes et des formules algébriques. Derrière la chaire surélevée se tenait quelque prêtre à la soutane élimée ou quelque surveillant moustachu (Jp, 193-194).

Le jeune Simon oppose une ferme résistance à des prescriptions inintelligibles pour lui. Le message qu'on veut lui imposer véhicule une conception idéaliste, arbitraire et moralisatrice de l'homme. Il refuse un catholicisme dont les contraintes imposées ne sont pas compensées, pour l'adolescent, par d'authentiques raisons de vivre :

je ne me suis pas soumis à l'ordre moral que l'on s'est efforcé de m'inculquer (les pères maristes du Collège Stanislas)⁶⁰³.

Le régime du pensionnat impose une tutelle cléricale dont la « messe quotidienne », la « confession hebdomadaire obligatoire ». Vers quinze ans, le collégien

se détache de la religion comme d'un fastidieux et contraignant fardeau, sans aucune angoisse ni crise de conscience⁶⁰⁴.

Emane du cérémonial d'une messe solennelle, accompagnée par « les voix juvéniles des élèves » dans les senteurs d'encens, le sentiment d'une énigmatique étrangeté :

⁶⁰¹ J. Audinet, « pureté et impureté du corps », in C. Fintz, dir. *Le corps comme lieu de métissages*, l'Harmattan, p. 352.

⁶⁰² C. Simon, « Notice biographique » in *Le Dictionnaire : littérature française contemporaine*, dir. J. Garcin, édit. F. Bourin, 1988. Repris p.LIX dans l'édition de *La Pléiade*.

⁶⁰³ *La Nouvelle critique*, art.cit. p. 44

⁶⁰⁴ *La Pléiade*, op. cit., p. LXX.

les bouffées suffocantes de l'encens balancé par l'un des enfants de chœur groupés autour de l'officiant vêtu d'une vaste chasuble vert Nil aux reflets de moire et décorée d'une croix rouge foncé en forme d'Y où, à la jonction des deux branches se trouvait un large médaillon portant sur fond d'or les lettres INRI entrelacées, comme des épines (Jp, 176-177).

La chasuble de l'officiant comporte un sigle qui reste indéchiffrable⁶⁰⁵. Dans ce milieu clérical rigide, certains élèves, résignés mais calculateurs, comme le narrateur, entreprennent, en toute hypocrisie, de se concilier les faveurs de personnages influents, comme par exemple le « préfet des études ».

ce jeu équivoque se poursuit pendant toute une année scolaire, chacun de nous dissimulant réciproquement mépris, haine ou malignité (Jp, 95).

Enfin, le sacrement de la confession, imposé par le règlement, se borne aux aveux réitérés et dérisoires du même interdit sexuel, la masturbation :

en terminale, je choisis à dessein pour confesseur l'abbé chargé du cours de latin et auquel, chaque vendredi, j'allais faire le compte de mes masturbations de la semaine (Jp, 95).

Derrière le sarcasme⁶⁰⁶ et le blasphème, cette expérience du jeune Simon qui remonte, ne l'oublions pas, à la fin des années 20, révèle une représentation simpliste, aliénante, perverse du mystère chrétien. Son anticléricalisme radical nourrira une vision corrosive des gens d'Eglise. Les religieuses sont une cible favorite. Au retour de la salle d'opération, il retient le

frôlement cartonnable des jupes empesées des religieuses aux visages cireux aux mains cireuses (Jp, 86).

Toujours dans sa chambre, en attendant la visite de l'équipe médicale :

je savais que la religieuse allait bientôt entrer avec son thermomètre, elle son visage fade, son sourire fade, sa voix fade, qu'elle dirait non pas Comment vous sentez-vous ? mais au neutre, Comment se sent-on ce matin ? (Jp, 130).

Il écoute de son lit

les premiers bruits à l'intérieur de la clinique, les pas feutrés des religieuses sur le linoléum, les froissements de leurs lourdes jupes (Jp, 313)

Toutefois, si Vatican II a contribué à redonner une intelligibilité à l'annonce chrétienne, il reste encore, dans les mentalités, de sérieux obstacles liés à de telles survivances religieuses. M. Balmory tire de sa « pratique d'analyste » quelques constats déconcertants s'agissant de telle ou telle croyance : « pathétique croyance qui devait

⁶⁰⁵ INRI, Iesus Nazareus Rex Iudeorum, Jésus de Nazareth Roi des Juifs.

⁶⁰⁶ Le pape est assimilé au « vice-dieu d'une religion absurde et indigne ». Le grief majeur que l'écrivain oppose à la religion catholique c'est, selon son jugement, qu'elle réprime « les passions » : « qu'attendre d'hommes imbus des principes habominables qu'il faut étouffer les passions les plus naturelles, qu'il ne faut penser qu'à ».

fonder l'homme, lui permettre de s'appuyer sur un sol solide et qui, au lieu de cela, l'écrase de tout son poids ». « Pour le dire carrément : il y a un dieu dont la figure est telle que, si ce dieu existe, alors c'est l'homme-qui-croit-en lui qui n'existe pas. Et même je dirais que la véritable fonction de ce dieu (pourtant unique et même souvent tiré des Ecritures), la fonction de ce dieu consiste en ceci : que l'homme en lui obéissant totalement, soit délivré de sa propre existence au profit d'une vie divine qui prendrait possession de lui⁶⁰⁷ ». Le caractère aliénant de la religion ainsi décrite par Simon porte sur au moins trois points : l'affadissement du message devenu in-signifiant, faute d'une portée existentielle, la réduction de la religion elle-même à une morale sexuelle étriquée, la ritualité du culte affadie, réduite à l'observance ésotérique et mythique de scripts répétitifs. On pourrait résumer la double révolte de l'adolescent, contre cette religion vécue négativement, par la provocation de l'interdit (« Le Grand Blasphème » titre emprunté à l'une des toiles de Novelli) (Jp, 20) et une revendication de la vie considérée comme antagoniste des valeurs spirituelles (« Plutôt la terre que le ciel⁶⁰⁸») (Jp, 20).

Simon passe d'une critique personnelle de la religion de sa jeunesse, au procès de l'institution cléricale, quand elle se comprenait comme pouvoir temporel et spirituel, en rivalité avec le pouvoir civil, en tout cas allié des pouvoirs en place. Ce que l'écrivain dénonce, dans cet état de fait, c'est une emprise sur la vie de l'esprit, avec ses perversions et ses aberrations. Témoin, « la censure ecclésiastique » qui rappelle la période noire de l'Inquisition dans *Le jardin des plantes* :

on conserve à la bibliothèque de l'université de Salamanque un exemplaire original des « Colloques » d'Erasmus dont les censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages sous une épaisse couche d'encre noire. Ces taches rectangulaires s'étendent parfois sur des pages entières parfois seulement sur un paragraphe d'autres fois deux lignes ou rien que quelques mots (Jp, 33).

Les vitraux de la chapelle du collège offrent un répertoire « édifiant » emprunté à une hagiographie traditionnelle : vie de saints, comme le curé d'Ars ou de saints et de héros, comme Jeanne d'Arc ou de simples héros anonymes et victorieux comme la « charge des zouaves pontificaux » :

les zouaves pontificaux portaient de courts boléros d'un bleu dur et de larges pantalons rouges bouffants ; les boulets qui explosaient au milieu d'eux étaient entourés de flammes vermillon et jaunes. L'assaut était mené par un officier à la tunique ornée de brandebourgs. Une jambe à semi fléchie, l'autre en extension, il tendait son sabre en direction d'un ennemi invisible, le buste redressé, le visage

⁶⁰⁷ M. Balmory, « Le presque rien de l'esprit » in *Et si Dieu n'existait pas ?* dir. A. Gesché et P. Scolas, Cerf-Louvain, 2001, p. 86.

⁶⁰⁸ Titres de tableaux de Novelli cités par le narrateur.

tourné en arrière, la bouche ouverte comme pour entraîner ses hommes dont le plus proche sans doute atteint par un éclat tombait à la renverse, une main sur la poitrine, l'autre laissant échapper un long fusil (Jp, 137).

La représentation est d'une facture grossière tant pour le dessin que pour les couleurs. La scène semble focaliser le regard sur un haut fait, avec, par exemple, un officier à la tenue obsolète et des figurants exemplaires immobilisés au moment du sacrifice de leur vie contre « un ennemi invisible » (Jp, 137). La scène suivante présente une variante de la scène de combat avec un « zouave »

immobilisé dans l'attitude de la course, une jambe repliée en avant, l'autre en extension, le buste incliné, un fusil pourvu d'une baïonnette dirigé vers l'ennemi. Touché sans doute par un éclat, un autre soldat – un officier armé d'un sabre - était au contraire figuré debout, courbé en arrière, en position de déséquilibre, l'un de ses bras levé dans un geste inachevé, son sabre se détachant déjà de sa main, seulement encore retenu par la dragonne passée autour du poignet (Jp, 176)

La dénonciation atteint aussi bien certaines architectures de mauvais goût, comme ces églises de pâtisserie coloniales (Pa, 86). Plus radicale, la critique d'un catholicisme conquérant, symbole d'une violence exercée par un occident rapace et féroce. Au cours de ce passé colonial, l'empire espagnol a imposé, sous couvert d'une mission civilisatrice, « la civilisation de la croix » à des indigènes qu'il a soumis par les armes. La croix devient le signe de la violence faite aux hommes au nom de Dieu. Cette collusion du religieux et du politique (associés au militaire), a inscrit à jamais une histoire sombre représentée aujourd'hui encore par

les mornes et écrasantes successions de rues, de places, d'avenues aux noms de rois, de saints, de dogmes, de batailles [...] la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates (Pa, 18).

Au reste, l'histoire de l'occident chrétien est rapidement résumée comme une longue série de

successions d'avatars (affrontements, conciles, philosophes, reines décapitées, razzias, imprimeries clandestines, avocats, excommunications, chartes, assassinats, réformes, profanations, dragonnades, libelles, traités, chansons, Communes et chambres de commerce) (Pa, 108).

L'exercice du pouvoir confond dans une même célébration les têtes couronnées des

successives dynasties de personnages aux mêmes visages pensifs, glabres et impitoyables sculptés dans le marbre, couronnés de lauriers, de tiaras ou de chapeaux de cardinaux (Jp, 118-119).

L'étudiant, dans le contexte de la « révolution » à Barcelone, imagine plaisamment une notice de dictionnaire encyclopédique pour la ville,

Religions : Cathol. rom. (frénétiques), athées (frénétiques) (Pa, 89).

Athées et catholiques romains sont renvoyés dos à dos dans une frénésie commune. Puis le commentaire assimile à des « distractions » pour « touristes » dans une liste hétéroclite, aussi bien les manifestations voyantes d'une foi populaire que les attaques antireligieuses de la guerre civile :

principales distractions : processions de la Semaine Sainte⁶⁰⁹, football, incendies de couvents, combats d'animaux, exécutions capitales (Pa, 89).

L'américain déplore, de façon sarcastique, dans une conversation avec « le chauve », l'absence, en période de révolution, de

ces bonshommes qui se font pisser le sang à coups de verge en brailant des cantiques derrière les processions (Pa, 154).

Cette fascination pour la souffrance s'exprime dans ces christes mexicains de bois sculpté :

l'université de Colorado Springs possède dans son musée une collection de Christes en bois sculpté et peint, d'origine mexicaine. Les écorchures laissées par les verges, les diverses plaies, la blessure au flanc, sont représentées avec un réalisme à la fois complaisant et naïf : la peau arrachée du genou, la chair enflammée se gonflant en une sorte de bourrelet formant comme un cratère tuméfié et rose autour de l'os mis à nu (Jp, 70-71).

Dans l'imaginaire populaire, les « images pieuses » coexistent avec le culte des vedettes.

Une valise ouverte sur un quai de gare présente,

une grande photo (sans doute la première page d'un illustré) de vedette de cinéma très jeune, blonde aux gros seins, la coiffure croulant asymétrique sur un côté du visage (Pa, 41).

Sur le même support, le couvercle de la valise, on peut voir

cinq ou six images pieuses format carte postale et en couleur représentant la Vierge Marie la tête couverte d'un voile bleu pâle, un ciboire dont sort à demi une hostie entourée de rayons dorés, le Christ aux cheveux bouclés et à la barbe châtain clair écartant de ses mains les pans d'un manteau rouge-rose et montrant du doigt sur sa robe de lin un cœur sanglant lui aussi, entouré de rayons et encore deux scènes à plusieurs personnages impossibles à bien distinguer du haut du wagon (une Nativité ? Une Crucifixion ?) (Pa, 42).

La description qui accumule les clichés d'une imagerie sulpicienne et dévote entretenue par une piété ou une superstition populaire, est empreinte d'une ironie mordante. Dans

⁶⁰⁹ « Le catholicisme populaire a développé dans la semaine sainte la dimension doloriste et la valeur de la soumission en pleine continuité du discours des clercs sur la mort de Jésus comme expiation et modèle de souffrance. Que se serait-il passé si les clercs avaient choisi de lire les récits de la Passion et de décoder les rites de la semaine sainte selon une clé plus historique et politique : Jésus injustement condamné par le pouvoir établi à cause de son programme de société égalitaire dérangeant pour les autorités ? ». Cette réflexion mérite le plus grand intérêt n'était que le « programme du Nazaréen » n'a jamais visé l'instauration dès ici-bas d'une « société égalitaire ». R. Briones Gomez, Les catholiques dans la configuration de l'identité andalouse », in *Le Christianisme dans la société*, Actes du Colloque international de Metz, dir. P.M. Beaudé et J. Fantimo, Presses Universitaires de Laval, Cerf-Université de Metz, 1988, p. 218.

l'Eglise espagnole, jusqu'aux événements de « la révolution », les ordres religieux étaient en situation de monopole. Une « grande table de bois ordinaire » introduite dans le palace occupé par les révolutionnaires, permet encore de mesurer l'emprise des institutions religieuses dans le pays, table semblable à

celles qui servent dans les réfectoires des collèges ou de ces institutions charitables où se pratique l'échange des nourritures terrestres (fournies par l'institution) contre les valeurs spirituelles (la prière, le bénévolat ou l'action de grâce dévidés ou plutôt mastiqués par l'autre partie prenante, écoliers ou clochards – table provenant donc (déménagée) selon toute apparence d'un couvent, d'une école ou d'un asile (ce qui, dans un pays où les ordres religieux détiennent ou plutôt détenaient encore quelques semaines auparavant – le monopole de l'instruction et de la récupération des épaves, ne faisait sans doute qu'un⁶¹⁰) (Pa, 13).

La situation révolutionnaire entraîne une volonté d'élimination des symboles religieux. La rage anticléricale s'exerce dans la raillerie des processions, la dépossession des ordres religieux, la liquidation du mobilier destiné au culte, les incendies d'églises et la suppression des symboles religieux.

L'étudiant, de la voiture folle, cherche à reconstituer, soudain, une vision qui se dérobe aussitôt, du fait de la nuit et de la vitesse :

et à ce moment il la vit, c'est-à-dire ce qu'on pouvait en distinguer, de nuit et à la lumière des lampadaires, derrière le furieux défilé des troncs de platane : une apparition, un instant, aussi furieusement emportée dans le néant qu'apparue : quelque chose d'ouvragé, paradoxal, futile : le mur aveugle et précieux aux pierres taillées en pointes de diamant, les deux niches symétriques des saints décapités, le portail encadré de colonnes torsées, béant, et qui avait vomi (et, plutôt qu'un portail d'église, la gueule même de l'enfer) feu et fumée, c'est-à-dire maintenant une haute traînée noire, comme la langue de quelque monstre vorace, repu et charbonneux, mais cela avait déjà disparu (Pa, 88-89).

Même spectacle, à quelques minutes d'intervalle, d'une autre église incendiée, symbole d'une religion officielle dominante, considérée par les « révolutionnaires » comme une infection dont il faut se débarrasser ; quant au clergé, objet d'une satire assez traditionnelle, il est éliminé à la faveur d'un escamotage théâtral :

puis il en vit une autre : aussi méthodiquement, aussi soigneusement (mais comment dire ?) désinfectée, puisque, pensa-t-il, ça devait être quelque chose comme ça qu'ils s'imaginaient faire en y flanquant le feu, le mur au-dessus du portail noirci de la même façon sur environ trois mètres de haut et autant de large, comme s'il en était sorti en une seule bouffée le sombre, bref et pestilentiel nuage de fumée qui

⁶¹⁰ L'édition de *La Pléiade* renvoie, pour ce passage, à l'ouvrage de P. Broué et E. Témine (Minuit, 1961). « Il paraît probable que Simon ait eu accès à cet ouvrage avant d'écrire *Le Palace*, mais ses connaissances de l'histoire de l'Espagne ont également d'autres origines ». La citation de l'ouvrage mentionné est la suivante, à propos de l'Eglise d'Espagne : « elle était sous la monarchie et elle restait dans une large mesure sous la République, maîtresse de l'enseignement ». La « récupération des épaves » n'est pas mentionnée comme telle dans cet ouvrage.

dissimule traditionnellement sur les poussiéreuses scènes d'Opéra l'escamotage de Méphisto et qui aurait emporté avec lui l'espèce tout entière des diacres, des chanoines et des bedeaux volatilisés dans un léger grésillement de cierges consumés, eux, leurs robes de femmes, leurs faces blafardes, leurs molles chairs et leur cireuse graisse d'eunuques (Pa, 91-92).

Trente-cinq ans plus tard, le narrateur du *Jardin des plantes* se souvient, chez les anarchistes espagnols, d'un

souci de respect et de pureté qui leur faisait [...] mettre le feu aux églises et traquer les prêtres comme des animaux malfaisants (Jp, 38).

Autre aspect de cette rage destructrice : assis maintenant sur un banc, l'étudiant et l'Américain assistent au spectacle de la défenestration d'un « pieux bric à brac » religieux :

et à un moment il vit ceci : les gens courir sur le trottoir, s'écarter , tandis que quelque chose de marron et de sombre basculait dans le vide au cinquième étage d'une maison, descendant de plus en plus vite en tournoyant lentement, de sorte qu'il y avait comme un contraste insolite entre cette giration majestueuse, solennelle, et la vitesse formidable à laquelle les balcons passaient successivement derrière jusqu'à ce que cela éclate sur le trottoir dans un minuscule fracas d'allumettes brisées, d'autres choses (il pouvait les distinguer maintenant : des prie-Dieu, des statues de plâtre, des ostensoirs, l'harmonium, la camelote épineuse de faux oreiller de plumes : une brève explosion de papiers déchirés jetés à pleines mains et que le vent, l'air, maintinrent un instant, tourbillonnant, à la hauteur du toit, gothique, le pieux bric à brac clandestin [...] basculant à leur tour et venant s'écraser successivement sur le trottoir , puis un moment sans que rien n'apparût, puis (comme le bouquet final d'un feu d'artifice) ce fut comme si on avait crevé un apparemment immobile, suspendue, se gonflant, aurait-on dit, par l'intérieur (c'est-à-dire certains fragments entraînés vers le haut, d'autres commençant à descendre) puis ils s'éparpillèrent ; non plus un nuage maintenant, mais voletant ça et là sans conviction ni ensemble, remontant, oscillant, puis s'affalant (l'étudiant et l'Américain la tête renversée à présent, la nuque sur le dossier du banc, regardant les morceaux déchirés au-dessus d'eux, se détachant, en sombre sur le ciel gris, se balancer et tourner), et à la fin l'un d'eux venant dans une longue glissade atterrir presque à leurs pieds, pouvant voir alors le visage blond, doux et barbu entouré de rayons d'or, la robe de lin immaculée, le manteau rose, la main à l'index tendu désignant sur la poitrine le cœur sanglant dans son ardente auréole de flammes rouges et jaunes traversée (il n'en restait que la moitié supérieure) par la déchirure sinueuse qui dessinait (c'était un papier assez épais et glacé) une découpe en dents de scie, blanchâtre et pelucheuse⁶¹¹(Pa, 129-131).

Cette scène de rue exprime une autre modalité de la révolte révolutionnaire contre l'ordre théocratique établi : après l'incendie des églises et l'extermination frénétique du clergé, ce sont les objets du culte qui sont défenestrés - mobilier, objets divers, papiers d'où émane une image pieuse du « Sacré-Cœur », elle-même déchirée. Ces faits historiques de

⁶¹¹ Cette scène rappelle la défenestration dans *l'Age d'or* de Bunuel de tout un attirail hétéroclite où figure, en particulier un évêque. On pourrait citer d'autres motifs religieux empruntés à l'univers cinématographique de Bunuel comme *Simon du désert*, film inspiré de Siméon le Stylite qui vécut une quarantaine d'années au sommet d'une colonne..

la période « républicaine » alimentent l'antycléricalisme de l'écrivain toujours prompt à dénoncer une hégémonie ecclésiastique séculaire. Le scandale nous en paraît d'autant plus flagrant, aujourd'hui, que cette domination se réclame d'une Bonne Nouvelle dont elle est, précisément, le dévoiement. Mais il serait injuste de réduire l'action de l'Eglise à des options césaro-papistes en niant son rôle historique dans l'avènement des droits de la personne, de la solidarité dans les rapports humains, de la dignité de tout être humain. Cet ensemble de dénonciations reste, au demeurant, bien anachronique car le procès qu'il dresse est celui d'un catholicisme antérieur au Concile Vatican II. Plus décisive nous paraît la tentative de neutralisation de la croix qui tend de plus en plus à être vidée de sa symbolique chrétienne⁶¹².

1.3 – une neutralisation de la croix

Avec « le guerrier qui brandit un crucifix » s'affiche le comble de l'horreur : la force militaire au service de la croix. Déjà, Constantin, l'empereur qui a contribué à faire de l'Empire romain un Empire chrétien, aurait eu une vision, selon la légende, avant la bataille décisive contre Maxence ; cette vision représentait le chrisme⁶¹³ ou la croix accompagnés de l'inscription suivante : in hoc signo vinces, « par ce signe, tu vaincras ». Cet épisode illustre déjà une fétichisation du symbole chrétien le plus répandu. S. Breton en décrit le processus historique : « après avoir été l'au-delà de toute sagesse et de toute puissance, la croix s'est transmuée en raison suffisante d'un monde chrétien. Rien n'empêche, dès lors, qu'on ait pu légitimer, au nom de la croix et de son indispensable rayonnement, des pratiques plus que discutables qui surprennent en scandalisant le chrétien autant et plus que 'l'infidèle'⁶¹⁴ ». L'emblème de la croix est présent dans chacun de nos trois romans et ce à plusieurs reprises selon diverses variantes et fonctions. La « scène » du « débarquement » des troupes espagnoles sur le continent américain est une présentation de la croix aux indigènes par le chef de l'expédition :

un groupe de sauvages aux corps nus et admirables (les femmes aux cheveux liés en touffes, aux seins jumeaux , aux visages virginaux et grecs, aux pubis glabres et bombés de statues) met genou à terre à la vue de la petite croix qu'il élève dans sa main droite et désigne de son index gauche pointé (à moins que ce ne soit à la vue

⁶¹² Dans le cadre de la sécularisation, il serait sans doute instructif d'interroger les représentations du lectorat du journal *La Croix* relativement à son titre.

⁶¹³ Symbole chrétien formé de deux lettres grecques X (chi) et P (rhô), superposées, les deux premières lettres du mot Christos, Christ.

⁶¹⁴ S. Breton, *Le Verbe et la croix*, DDB, Coll. « Jésus et Jésus-Christ » n° 14, p. 85.

des arquebuses, des lances et des épées dégainées du groupe de soldats couverts de plaques de métal qui se tient un peu en arrière de lui (Pa, 84-85).

Trait d'ironie, la soumission des indigènes est subordonnée non pas au geste ostentatoire du chef mais à la présence, en retrait, de soldats armés et prêts à l'attaque. *Les Corps Conducteurs* présente une variante de la précédente :

les feuillages, les indigènes agenouillés, sont représentés dans un camaïeu vert, ainsi que le guerrier qui brandit le crucifix [...] Derrière le guerrier chauve se tient un groupe de personnages revêtus d'armures, casqués, armés de lances et d'arquebuses (Cc, 14-15).

Cette scène de soumission ne fait qu'inaugurer le processus de conquête, et la croix devient la marque de la croisade, de la violence faite aux hommes au nom de Dieu, avec

la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes (Pa, 85).

qui se réclament de « la civilisation de la croix » (Pa, 86). Celle-ci marque de son empreinte générique (Santa Cruz) les noms de centaines de villes d'Amérique dite « latine » ou telle « rue » de la ville du *Palace* : Calle de la Cruz » (Pa, 18). Croix célébrée par une « oriflamme » portant l'inscription

O CRUX AVE SPES UNICA⁶¹⁵ brodée en fils d'or au-dessous d'une croix entourée de rayons (Cc, 41).

Cette même croix triomphale renvoie aussi à la souffrance et à la mort. A travers diverses représentations (œuvres d'art ou reproductions vulgaires), le narrateur se livre à des détournements successifs du motif. D'abord une « scène » indéfinie mais contrastée (« une Nativité ? Une Crucifixion ? ») perçue au loin, sur un quai de gare, d'un wagon à l'arrêt (Pa, 42). Ensuite, une crucifixion sans crucifié, dans la description d'un tableau accroché au mur de l'infirmerie du collègue :

le seul ornement de la salle consistait en un grand tableau peint à l'huile, d'environ deux mètres de haut, représentant la Crucifixion. Le ciel était presque noir. Au pied de la croix se tenaient trois personnages (deux femmes et un homme) dans des attitudes d'affliction. Le voile qui enveloppait la Vierge était d'un bleu cru et dur, comme du métal. Pour caler le pied de la croix, des coins de bois avaient été enfoncés, sans doute à coup de maillets car leur tête était écrasée et formait comme une collerette rabattue (Jp, 251).

Le Christ mort, peint par Holbein, accompagné du commentaire désespéré de Dostoïevski contraste violemment avec les christes mexicains décrits précédemment⁶¹⁶ :

Sans expliquer pourquoi (trop humain ?), Dostoïevski écrit quelque part que la contemplation au musée de Dresde du Christ mort peint par Holbein peut faire

⁶¹⁵ Refrain d'un cantique liturgique très célèbre dans la piété populaire : « o croix, salut, unique espérance ! »

⁶¹⁶ Supra, p. 175

perdre la foi. C'est un tableau tout en longueur, étroit, dont la surface est entièrement occupée par le corps d'un homme allongé, nu et maigre, étendu à plat, et dont la tête renversée en arrière fait pointer au menton une courte barbiche noire (Jp, 70-71).

L'interprétation insiste sur la mort biologique, première étape de la « dramatique divine » qui comporte aussi une deuxième étape où va triompher la Vie.

Rappelons que l'une des inscriptions décrite et peinte sur les murs de la métropole américaine, à la façon de Rauschenberg, est associée à une croix tracée à la peinture blanche. Le message lui-même est détourné et toute l'insistance porte sur la découverte progressive de l'inscription puis sur les modalités de son exécution, tandis que le contenu du message est gommé purement et simplement. L'abandon de la croix connote, pour les conquistadors en déroute, dans la forêt tropicale, le renoncement au rite de la sépulture et à la perte de la foi :

les soldats ne se retournent plus lorsque l'un d'eux s'arrête et s'écroule, ils ne creusent pas de tombe, n'élèvent plus de tumulus, ne plantent plus de croix, ne prononcent plus de prière (Cc 184-185).

La suppression de la croix s'observe dans le camp républicain espagnol, lors de la guerre civile. Le cortège officiel de l'enterrement du « commandant » assassiné se dirige vers un lieu inconnu d'où la croix est bannie.

De même, les soldats anonymes fauchés au front, en 1940, font l'objet de sépultures improvisées récusant toute référence religieuse :

il n'y avait pas de croix mais de simples pieux sommairement taillés dans le hallier voisin (parfois une simple planchette ramassée dans les décombres) plantés à la tête de petits tertres (Jp, 166).

Appropriée par les « barbares », la croix, détournée de sa symbolique initiale, est associée à la menace : « peinte » sur le « fuselage » des avions allemands, volant à faible altitude, elle annonce l'imminence de la mort :

on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage (Jp, 21)

Le dernier stade de ces manipulations sur la croix consiste en différents réemplois ludiques du signifiant : croix associée au pouvoir, comme pour

ces croix de diamant (Jp, 210), **ces croix gravées par des César** (Jp, 167),

signe de distinction dans la hiérarchie nazie, comme on peut le voir sur une photographie où figurent Hoth et Rommel :

la croix de fer bordée d'argent pend entre les pointes des cols des deux officiers (Jp, 126).

Même pratique, chez ces militaires allemands « théâtraux » habitués des spectacles parisiens pendant l'occupation :

corsetés, raides, aux cols ornés de feuilles de chêne, cravatés de croix [...] comme la délégation de quelque barbarie guindée (Jp, 338).

La croix qui a perdu son crucifié devient objet précieux de parure et de distinctions, avec les décorations ostentatoires d'un général franquiste mort, avec les

officielles, rocailleuses et minérale croix de diamants ou d'or constellant ostensiblement la tunique jaune safran (Pa, 31-32).

Les grandes hécatombes du XXème siècle ont rendu proprement indécentes les prétentions civilisatrices de l'Occident. Simon va s'appliquer à détourner « les restes » d'une telle faillite pour les mélanges détonants et incongrus d'une immense farce.

Dissonances et extravagances

ce que je cherche dans la transfiguration comique ou ironique ou grotesque ou loufoque est une voie qui permette de sortir de la nature univoque et des limitations de la représentation comme du jugement, I. Calvino⁶¹⁷.

C'est sur ce fond de bouffonnerie généralisée que l'art « déconstruit » et détourne les motifs de l'humanisme et du christianisme en des contrefaçons provocantes et des travestissements burlesques. Notons, avec G. Genette que par son étymologie la notion de parodie renvoie déjà à un jeu de variations : ôdè, c'est le champ ; para, 'le long de', 'à côté' ; parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint -, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer ; donc, ou transposer une mélodie⁶¹⁸ ». N'est-ce pas là tout ou partie du programme poétique de C. Simon ? Ajoutons qu'il y a toujours pluri-détermination des motifs et des procédés : avec le détournement railleur des motifs bibliques et chrétiens vient interférer un principe esthétique constant : la récupération de matériaux pré-existants pour des collages à la manière du pop'art américain des années 60⁶¹⁹.

⁶¹⁷ I. Calvino, *La machine littérature*, Essais, Seuil, 1984, p. 55

⁶¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 17. D'où la notion de « texte au second degré » (p. 12) « ou texte dérivé d'un autre texte préexistant », soit, respectivement « l'hypertexte » et « l'hypotexte ».

⁶¹⁹ La table des illustrations d'*Orion aveugle* renvoie successivement à R. Rauschenberg, pour *Charlene*, détails, collage (1954), *Canyon*, montage (1959) ; à G. Brecht pour *Repository*, montage (1961) ; à L. Nevelson pour *Cathédrale du ciel*, montage (1958) ; à A. Warhol pour un *montage photographique* comprenant les portraits de Marilyn Monroe et de Che Guevara ; les réclames lumineuses de Coca Cola et

2.1 – parodies bibliques et liturgiques

Les (vagues) allusions à un fonds biblique renvoient à *la Genèse* (la Création, le perfide serpent, le « meurtre du premier homme ») à une scène de « ravissement » (l'ascension d'Elie) dans le deuxième livre des *Rois*, à un épisode du livre de *Daniel*, enfin à *l'Apocalypse*, qui font l'objet de citations tronquées ou de détournements parodiques.

Adam, « le terreux⁶²⁰ » est issu de

cette argile où le créateur a pétri indifféremment les formes du monde vivant et inanimé. (Cc, 78)

Le verset biblique concerné est le suivant :

le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol

mais le texte poursuit :

Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant.

Autant dire que la citation tronquée ne rend pas compte de l'émergence de la vie et réduit la création à un simple « pétrissage ». L'autre allusion à la Création biblique renvoie, avec la solennité poétique qui sied à un événement cosmique, à *Genèse* 1, 4b et à *Genèse* 1, 7a. La séparation de la lumière et des ténèbres relève du « premier jour » :

Dieu sépara la lumière de la ténèbre (Gn, 1, 4b).

C'est au cours du « deuxième jour » que

Dieu fit le firmament et il sépara les eaux inférieures au firmament d'avec les eaux supérieures (Gn, 1, 7b).

Mais le traitement burlesque aboutit ici, dérisoirement, à une dégradation du sujet pour un effet trivial – la futilité et la banalité du propos contraste avec la solennité du texte de référence :

l'ombre des pilastres de la balustrade, télescopée, les contours se précisant à mesure qu'elle augmentait de densité comme s'il se produisait une sorte de partage (de même qu'au commencement du monde entre la terre et l'eau) de la lumière et des ténèbres (Pa, 206).

Deux autres épisodes de la *Genèse* renvoient respectivement au serpent légendaire et au meurtre d'Abel, sans référence expresse au texte biblique. Le serment des « sept

Canadian Club à Times square, NewYork, et la séquence de photos montrant l'assassinat de J. F. Kennedy. Ces référents, donnés au lecteur à titre d'exemples n'impliquent pas pour autant que le romancier se croie tenu de les décrire. Il peut, au reste, choisir d'autres œuvres des mêmes ou d'autres artistes.

⁶²⁰ Chouraqui traduit « le glébeux »

oncles », version très libre de *Richard III* de Shakespeare, consiste à « venger la victime » [« le jeune héritier du trône »] et à

châtier le lâche coupable (le serpent, le reptile), appelant sur lui toutes les malédictions du ciel et de la terre (Pa, 109).

L'allusion est médiatisée par le texte de la tragédie. Le symbolisme biblique de la « malédiction » de Dieu a disparu au profit d'une intrigue de tragédie et l'animal n'est considéré que sous son aspect biologique.

Par ailleurs, le meurtre du premier homme sert d'archétype à la scène de l'assassinat exécuté par l'Italien dans le restaurant parisien. Mais cette scène décrite avec outrance constitue un détournement burlesque de l'épisode cité :

l'air lui-même épouvanté, changé en plomb par l'immémoriale horreur, l'immémoriale malédiction qui pétrifia le monde à l'instant du premier meurtre⁶²¹ (Pa, 96-97).

D'autres allusions aux *Ecritures* donnent lieu à des travestissements bouffons, comme la parodie des « quatre chevaux d'apocalypse » qui entraînent le corbillard dans un mouvement ascensionnel où celui-ci semble

s'élever vers le ciel dans une apothéose funèbre et féerique (Pa, 104).

Pareillement, Guynemer, disparu en vol, suscite le rapprochement d'abord avec l'« Assomption » de la Vierge Marie,

quelque chose de vaguement surnaturel, comme l'immensité du ciel impollué où dans une sorte de virginal assomption il avait, sans laisser de trace, à jamais disparu (Jp, 190),

puis, avec la scène du « ravissement » d'Elie :

nouvel Elie donc, disparu ou plutôt évaporé (ni sang ni corps désarticulé) dans l'azur⁶²² (Jp, 190).

Le mythe de Jonas donne lieu à une caricature grotesque et réaliste à partir des bas organes, motif que nous avons déjà souligné sous les traits du « réalisme grotesque⁶²³ ».

Le personnage biblique, donc

demeura dans les entrailles du poisson deux jours et deux nuits (Jn, 2, 1b).

Le métro new-yorkais, par ses émanations « délétères », intestinales, suscite le rapprochement avec un organisme vivant :

comme un gaz subtil et délétère aux relents de fermentation, comme si l'étroit boyau était creusé à l'intérieur de quelque bête vivante, quelque ruminant à la lente

⁶²¹ Gn, 4,8

⁶²² 2 *Rois*, 2, 11-13. L'épisode a déjà dans la Bible un caractère héroï-comique.

⁶²³ *Supra*, p. 142-143

et malodorante digestion. [...] Des profondeurs obscures souffle une puanteur brûlante, aux composantes fétides de renfermé, de sueur et de désinfectant (Cc, 96).

Quant à l'épisode « biblique » de « Suzanne surprise par des vieillards⁶²⁴ » (Cc, 135), il fait l'objet d'un nouveau détournement : le narrateur n'en retient que la dimension sensuelle. Souvenir sans doute de potache, ce texte étant lu une fois par an à la messe, pendant le carême de la liturgie pré-conciliaire. Par ailleurs, cet épisode doit sa célébrité à de grands peintres comme Véronèse, Tintoret Rubens et Rembrandt. Mais, la pointe du texte biblique a été déplacée : la scène de séduction a supplanté la signification de la fable qui faisait de Suzanne une figure de fidélité dans la tentation, et de confiance en son Dieu.

Les allusions au *Nouveau Testament* sont plutôt rares dans notre corpus. L'épisode de la venue de Jésus « chez Marthe et Marie » donne lieu à un détournement des paroles adressées par Jésus à Marthe, indignée de voir sa sœur Marie ne pas la seconder dans l'accueil de l'hôte mais tout occupée à « écouter » Jésus :

c'est bien Marie qui a choisi la meilleure part (Lc, 10, 42).

Ces propos sont littéralement et ironiquement repris par le narrateur du *Jardin des plantes* à l'attention de l'une de ses maîtresses (« la femme ») au terme d'un dialogue tragique où celle-ci exprime sa frustration :

au bout d'un moment la femme dit : mais je ne suis que ta maîtresse. Il dit : Tu as la meilleure part. Elle dit : Mais je ne suis que ta maîtresse. Il dit : Tu as la meilleure part. Elle dit : Mais je ne serai jamais que ta maîtresse. Il dit : Mais tu as la meilleure part. Elle ne répond pas (Jp, 266).

Ironie mordante à l'égard du « grand écrivain », président de la rencontre de Frounze Kirghistan, « quatre jours d'interminables discours que personne n'écoutait » et dont le dernier livre comme en écho railleur

était un long dialogue entre le Christ et Pilate (Jp, 52).

Les quatre occupants du bureau du palace sont maintenant « assis à la terrasse du bar » de leur hôtel, face à une pharmacie, « de l'autre côté de la placette ». L'« annonce » « qui courait le long de la devanture » déclenche le sarcasme de l'Américain. Celui-ci relit tout haut le contenu de l'annonce :

ANALISIS

ORINA- ESPUTOS - SANGRE

ce qui, à tout prendre, aurait pu constituer une assez jolie devise pour le patelin, avait dit l'Américain et même pour le pays tout entier, répétant : « Ah ah ah !

⁶²⁴ *Daniel*, 13

Urine, Crachats et Sang ! Ah ah ah « Ils ont pissé sur ma face et ils ont craché sur tous mes os, est-ce que ce n'est pas comme ça ? » (Pa, 148-149).

Le propos dégradant, censé renvoyer au motif de la Passion, dénote impertinence et espièglerie grotesques en mêlant deux registres discordants (biblique⁶²⁵ et trivial). On peut citer également une parodie du récit de la Pentecôte alors que les apôtres

se trouvaient réunis tous ensemble. Tout à coup il y eut un bruit qui venait du ciel comme le souffle d'un violent coup de vent : la maison où ils se tenaient en fut toute remplie ; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis d'Esprit Saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer (Ac, 2, 1b-4).

« Permanent tourbillon d'ailes », la « ronde » des pigeons autour de la place associée à la figure de C. Colomb suscite l'envoi du conquérant,

une colombe, l'oiseau, l'esprit venu se poser dans un frémissement de plumes et de feu comme un signe, comme pour le désigner, l'envoyer, lui insufflant le don de témérité et de mille langues inconnues semblables au jacassement des oiseaux multicolores cachés dans les vastes forêts, à la découverte de terres inviolées, pour en rapporter par rapine, persuasion ou violence, l'or, les épices, les âmes et la vérole (Pa, 86).

L'*Apocalypse* (Ap. 12,2) décrit une femme, « parée d'atours célestes » ; elle va enfanter un fils qui accomplira la promesse messianique :

elle était enceinte et criait dans le travail et les douleurs de l'enfancement (Ap.12, 2)

La réplique de ce motif, dans *Le palace*, aboutit à l'avortement final de la ville en agonie :

semblable à une de ces reines en gésine laissée seule dans son palais parce que personne ne doit le voir en ce moment, enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre macrocéphale [...] inviable et dégénéré, - et à la fin tout s'immobilise, retombe, et elle reste là gisant épuisée, expirante, sans espoir que cela finisse jamais, se vidant dans une infime, incessante et vaine hémorragie (Pa, 230).

La liturgie du collège donne lieu à détournement insolent du rite de la messe qui mêle consécration et communion. La distribution de la communion s'opère selon le rite tridentin de la « table de communion ». Le narrateur réduit la « Présence Réelle » à la réalité objectale des apparences, trait du « réalisme grotesque » qui réinterprète sur le plan matériel et trivial les mystères « sacrés » :

agenouillé appris à tenir les mains sous la nappe de la table de communion les extrémités des doigts écartés de façon à former comme un petit plateau ou plutôt dépression une petite coupe pour la recueillir si par accident le prêtre la laissait échapper entre le calice où il la saisissait et ma bouche Ceci est mon Corps qu'il déposait comme une pilule un cachet sur la langue tendue petit disque plat du

⁶²⁵ Lexique du visage et du squelette. Détail consigné dans le psaume 22, 18a : « **je peux compter tous mes os** ». Pour les crachats, voir en particulier Matthieu, 27,30 : « **ils crachèrent sur lui** ».

diamètre d'environ un sous Présence Réelle surtout ne pas mâcher attendre qu'il (II ?) se dissolve sous l'effet acide de la salive (Jp, 37).

L'ordonnance de l'office est disloquée : après la communion des fidèles vient la consécration du vin puis la communion du célébrant, puis le rite des burettes après la communion de l'officiant, enfin, le « dernier Evangile » :

« mangez et buvez, faites ceci en mémoire de moi ». Il tenait le calice dans ses deux mains seulement à l'aide du majeur, de l'annulaire et du petit doigt écartés de façon à libérer les deux pouces et les deux index avec lesquels il avait rompu l'hostie avant de l'absorber. Je versai dessus un peu de vin restant dans la burette [...] Je reposai la burette, allai prendre sur l'autel le lourd missel et son support, descendis les marches, fis une gémulation en passant dans son dos, remontai les marches et allai le déposer sur la gauche pour la lecture du dernier Evangile (Jp, 94).

C'est sous le signe du « Grand Blasphème » de Novelli qu'il évoque l'accomplissement d'un acte sexuel associé à deux personnages bibliques, Aaron et Moïse :

**verge d'Aaron marbre roc rose soie
s'ouvrant source soudain Oh Moïse !
Se mit à respirer plus vite par les
Narines (Jp, 21).**

Ces exemples de parodie traduisent une volonté de dégradation dérisoire, voire de profanation sans retenue, de tout registre « noble » ou élevé. Cette charge, par exemple, contre la tragédie dans *Le palace* ne condamne pas ce genre dans ses réalisations les plus achevées mais la propagande révolutionnaire dans un contexte d'échec programmé. Quant à la caricature du texte biblique, elle dénote le caractère iconoclaste et outrancier de l'art de C. Simon⁶²⁶ qui se réclame d'illustres prédécesseurs comme Proust :

aux dernières lueurs du couchant qui teintent de couleurs suaves les mouettes nymphéas succède comme une sorte de parodique descente aux enfers qui se déroule à l'intérieur étroit et faiblement éclairé de la cabine de l'ascenseur où Albertine et Marcel sont enfermés en compagnie d'un Caron avide personnifié par le liftier dont Proust de demande si comme c'est l'habitude chez les employés les « organes » ne possèdent pas un plus grand pouvoir de divination que chez les patrons (Jp, 201-202).

Plus banale sans doute la caricature virtuelle de l'étudiant « descendu » dans « l'urinoir souterrain » qui se suicide (?) et va rejoindre ses compagnons, après quinze ans d'absence, dans la pièce du palace,

⁶²⁶ Nous pourrions préférer une approche plus subtile du texte biblique, telle que la propose G. Minois dans son imposante *Histoire du rire et de la dérision* : « pratiquer une lecture ironique de la Bible c'est provoquer le texte, le questionner, le confronter aux interrogations actuelles – c'est le faire vivre. De plus en plus de croyants en ont conscience : prendre une liberté humoristique avec l'Écriture c'est une façon moderne de vivre l'existence d'un Dieu à la fois présent et absent [...] le rire est devenu, dans le domaine religieux, le feu purificateur », G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000, p. 533. Le tour banal voire trivial de la parodie, interdit l'interprétation des contenus eux-mêmes au profit du seul processus de détournement.

avec leurs visages indéchiffrables, las, tranquilles et passionnés – peut-être un peu desséchés, un peu momifiés, un peu poussiéreux [...] et ils l'accueilleraient sans sourire, sans effusions, sans même un signe visible de sympathie ; rien qu'un bref coup d'œil, inexpressif, neutre, comme s'il était naturel qu'il fût là, les rejoignît, quoiqu'avec un peu de retard (Pa, 226-227).

G. Minois, dans son imposante *Histoire du rire et de la dérision*⁶²⁷, propose une approche différente où c'est la foi elle-même qui interroge le texte biblique : « pratiquer une lecture ironique de la Bible c'est provoquer le texte, le questionner, le confronter aux interrogations actuelles – c'est le faire vivre. De plus en plus de croyants en ont conscience : prendre une liberté humoristique avec l'Écriture c'est une façon moderne de vivre l'existence d'un Dieu à la fois présent et absent [...]. Le rire est devenu, dans le domaine religieux, le feu prutificateur ». Ici, le tout banal, voire trivial de la parodie interdit l'interprétation des contenus eux-mêmes au profit du seul processus du détournement. Nous venons donc de voir le romancier utiliser complaisamment le matériau biblique et chrétien pour le faire entrer dans les compositions les plus saugrenues. C'est avec le même esprit qu'il s'empare des motifs païens pour des brassages pagano-chrétiens.

2.2 - brassages pagano-chrétiens : entre le panthéon grec et la théologie chrétienne

même à en rester dans le cadre de la seule tradition occidentale, prise entre le panthéon grec et la théologie chrétienne, on constate que plus personne n'a aujourd'hui les moyens de s'y retrouver. Les humanoïdes du nihilisme flottent au dessus du vide. Ils ne reconnaissent plus les signaux que leur adresse peut-être le divin, P.Sollers⁶²⁸

Le roman simonien est ponctué de références à des forces supra-sensibles et obscures qui appartiennent à un arrière-monde fascinant et terrifiant, une sorte de « numineux » représentatif d'un surnaturel « vaguement fabuleux » et destructeur, où se mêleraient les motifs du sacré, de la transcendance et de l'absolu. On sait que le Dieu personnel du christianisme a « dédivinisé le monde⁶²⁹ », c'est-à-dire « dépeuplé » le ciel, la terre et les fonds marins des divinités qui les occupaient. Pourtant, Simon réactive, à titre de motifs littéraires, certains de ces animaux bibliques légendaires⁶³⁰ dont le symbolisme a disparu. Dans *Les corps conducteurs*, il décrit, par l'un de ses narrateurs

⁶²⁷ G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000, p. 533

⁶²⁸ Ibid., p. 6.

⁶²⁹ R. Bultmann, « l'idée de Dieu et l'homme moderne », *Foi et compréhension*, t.1, Seuil, p. 371

⁶³⁰ Dans la genèse les monstres marins sont associés au chaos primordial. On trouve des allusions explicites au Léviathan dans Esaïe où il est identifié au « serpent tortueux » menacé de mort par « Le Seigneur » (Es.27,1). Dans le psaume 74 l'orant a confiance en son Dieu qui « a écrasé les têtes du Léviathan » (Ps.74, 14).

passager d'un avion, le survol d'une montagne saisie dans le mouvement apparent de l'appareil,

la nageoire dorsale du léviathan pivote lentement ; dérivant sur le côté de l'avion, présentant l'un après l'autre ses pentes miroitantes, nues, terrifiante dans sa terrifiante solitude, le terrifiant silence des milliards d'années (Cc, 40).

Dans *le Palace*, la ville à l'agonie ressemble à

quelque charogne, quelque bête agonisante, quelque monstre, quelque Léviathan malade, commençant déjà, tout vivant, à se décomposer, incapable de se diriger, lentement ballotté au gré de la houle, des courants, fouettant parfois les vagues, l'air empuanti de puissants et dérisoires coups de queue (Pa, 225).

Mais en fait la série des monstres n'est pas spécifiquement biblique et « l'arête enneigée d'une montagne », « au-dessous de l'avion »,

ondule et se tord comme la nageoire dorsale d'un congre ou d'une murène émergeant un instant, luisante, dans les remous d'écume [...], les roches en dents de scie semblables aux vertèbres de quelque monstre, quelque furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de titan, de société minière ou de constellation (Aconcagua, Anaconda, Andromeda) se convulsant, écrasant sous son ventre de terre, ses millions de tonnes, la fange verdâtre et puante des marécages et des forêts invisibles, tout en bas, sous l'étouffant couvercle de nuages (Cc, 30).

Enfin c'est une mystérieuse apparition de la préhistoire qui émerge des ténèbres et de la tempête de neige,

comme flottant entre deux eaux, à la façon de quelque monstre marin aveugle et très vieux, quelque cétacé blanchi émergeant de la préhistoire, vaguement phallique, son avant aux contours imprécis est apparu, sortant lentement des ténèbres au milieu des rafales de neige, celle-ci impondérable aussi, nonchalante par moments, puis affolée soudain, filant obliquement, les plus proches flocons éclairés par les lumières du hall, dorés, puis, plus loin, simplement blancs, puis grisâtres, puis simplement devinés, tourbillonnant, innombrables, emplissant la nuit jusqu'à l'infini d'impalpables particules en mouvement se croisant, s'affalant lentement. C'est tout juste si à travers l'épais vitrage on a perçu que le bruit des réacteurs cessait (Jp, 153).

Il n'est pas possible de circonscrire les emprunts à une catégorie privilégiée. Nous pouvons toutefois retenir le titre du troisième chapitre du *Palace*,

les funérailles de Patrocle (Pa, 101)

Les « funérailles de Patrocle » le meilleur ami d'Achille, sont décrites au chant XVIII de l'Iliade (v. 108-261). La victime qu'on enterre est un « chef de la police » proche du « Président de la Generalitat » (Jp, 29),

ami et conseiller personnel dont plusieurs des dix neuf autres qui s'intitulaient le gouvernement lui avaient demandé de se séparer, ce à quoi il s'était refusé et ce qui était chose faite maintenant, par des moyens définitifs sinon légaux, de sorte qu'il avait pour ainsi dire le privilège de pouvoir suivre à présent son propre enterrement (Pa, 116).

Autre motif « païen », le modèle héroïque, caricature d'idéaux surannés repris par une peinture officielle, tel Léonidas aux Thermopyles,

comme un de ces héros exemplaires, un de ces personnages de l'Histoire ou de la légende morts il y a très longtemps dans n combat, un holocauste, non pour empêcher le ruée d'envahisseurs, garder un défilé , sauver quelque patrie ou cité dont personne ne sait plus maintenant le nom ni l'emplacement (et au surplus de la dimension tout au plus d'une commune ou d'un village, et l'histoire en réalité, la querelle, l'invasion ayant été (ayant u en réalité les dimensions d') une dispute de bergers ou de mauvais voisin, une affaire de bornage, d'adultère ou de fille séduite) (Pa, 125-126).

Le plus souvent, les motifs païen et chrétien s'entrelacent. Les dépouilles de l'héritage humano-chrétien (gréco-latin et judéo-chrétien) font l'objet de bricolages insolites pour les compositions les plus fantaisistes. Les motifs traités, païen et chrétien, qui se rattachent généralement, à des représentations ou à des œuvres d'art ne cachent aucune signification à laquelle il faudrait remonter, n'invitent à aucune interprétation qui leur serait propre. Le caractère ludique, équivoque, hétérogène et éphémère, de cet arsenal pagano-chrétien préfigure les différentes formes de bricolage que nous allons rencontrer, où Simon réemploie des résidus culturels, motifs mythologiques, puis chrétiens, dans des combinaisons labiles et fuyantes, non sans un certain cynisme parfois. Le narrateur ne confronte pas des idées ; il ne fait que réutiliser des représentations ou des références culturelles pour des assemblages scripturaux variés, ambivalents, souvent contaminés en des formations hybrides, et toujours en devenir.

Certes, on peut trouver localement des fragments relatifs à une certaine iconographie chrétienne ou des représentations de la culture antique, mais ils sont déjà faits de mélanges et sont voués aux assemblages les plus hétérogènes.

Sur le versant païen, les représentations de divinités ou d'empereurs « proposés comme modèles » dans l'enseignement des Beaux-Arts au collège, pour le jeune Simon, suscitent une réaction de dégoût à l'égard des humanités classiques. Cet enseignement

se bornait à celui du dessin d'imitation et pendant deux heures, chaque semaine, les masques de Junons, de Césars et d'Hermès proposés comme modèles semblaient avec leurs yeux d'aveugles , leurs traits figés et leurs chair sans vie, comme la matérialisation grisâtre et poussiéreuse de ces centaines de vers latins ou français que les élèves étaient tenus d'apprendre par cœur (Jp, 194).

La liste hétéroclite associe les masques d'une déesse romaine, d'un empereur, et d'un dieu grec. Le commentaire, lui-même très composite, mêle les rancoeurs d'un homme trompé par la culture « humaniste » et la dénonciation d'un modèle pédagogique désuet.

La palette du paganisme contemporain est représentée par les motifs peints sur le fond des assiettes de Picasso où s'amalgament Priape, Bacchus, faunes et nymphes dans « l'ambiance frelatée, équivoque, sensuelle, et vaguement canaille de la Côte d'azur » de Picasso,

quelque chose de priapique, faunesque, à l'image de ces têtes cornues qu'il multiplie, répète à satiété sur les fonds émaillés d'assiettes soufflant dans des flûtes de Pan à côté de molles nymphes endormies. Pampres, bacchanales, et des souvenirs de Poussin qui le hantent (Jp, 228).

Pour le registre religieux, Simon puise abondamment dans ses réminiscences. Ainsi, une même dérision frappe, au musée, « les vierges et les saints des retables baroques » dans les fastueux ornements de la pierre ou du stuc :

la curieuse disposition des nuages vient encore confirmer au visiteur du musée qu'il ne contemple pas un spectacle à trois dimensions. Ils imitent les circonvolutions intestinales et cartonneuses de ces nuées parmi lesquelles trônent les vierges et les saints des retables baroques, leurs pieds de marbre posés comme sur des coussins sur les tourbillons taillés au ciseau dans la pierre ou moulés dans le stuc et qui serpentent entre les colonnes torsées, se mêlent aux plis des linceuls pendant hors des sépulcres, aux draperies qui déploient leurs tonnes de porphyre en d'aériens baldaquins claquant au vent d'imaginaires tempêtes et soutenus par des angelots (Cc, 78-79).

Le sergent du piquet de garde, désarmé par l'averse soudaine, « les bras » « ouverts » s'élevant « en oscillant et à reculons » est comparé à « un christ bénisseur dans une procession » (Pa, 194)⁶³¹.

Le spectacle de la rue est lui-même prétexte à travestissement : la description des noirs musulmans sortis du métro, place Monge, à Paris, appelle une interprétation par les Rois Mages de l'Évangile. La lacune dans la liste est une adresse indirecte à la mémoire du lecteur :

c'était vendredi. Ils s'agglutinaient au bord du trottoir, attendant pour passer au feu vert, comme un groupe de statues aux plis verticaux, puis traversaient la rue, leurs longues robes soulevées derrière eux par leurs talons. Rois. Melchior, Balthasar et le troisième dont j'ai oublié le nom (Jp, 99).

Ce travail d'amalgames et de détournements burlesques se poursuit par des assemblages discordants, coexistences incongrues au croisement du mythe et d'un symbole chrétien. Tels ces chérubins (thème mystique) et cette nymphe (thèmes mythologique et sensuel) appartenant à un même décor de cheminée dans un salon d'un Ministère parisien :

⁶³¹ En revanche, l'analogie de la figure du « Christ » appliquée aux « omniprésents petits hommes bruns et maigres » croisés dans la rue peut suggérer leur assimilation au statut de victimes permanentes, mais elle relève aussi du brouillage des registres.

les mêmes chérubins de stuc aux nudités voilées d'or, avec leurs mêmes fossettes, leurs mêmes visages mutins répétés de part et d'autre de la cheminée, au-dessus des frontons, des chapiteaux de stuc, la même nymphe d'albâtre, drapée d'albâtre (Jp, 167).

Même mélange burlesque sur les toiles du « musée » où

les héros, les saints, les déesses, les doges aux camails bordés de fourrure et les baigneuses sont immobilisés dans des postures violentes, extatiques, hautaines ou voluptueuses (Cc, 64).

La description d'une gravure⁶³² entrelace les deux motifs, profane et religieux, en substituant à la voûte céleste la coupole d'une Sixtine ou d'un Panthéon où l'étreinte des deux amants est associée à la vaste ronde cosmique des astres :

gravés au burin, des animaux, des objets, des personnages isolés ou par couples, englobent à l'intérieur de leurs contours les figures géométriques formées par les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux : Pégase, Hercule, les Poissons, le Scorpion, le Capricorne, la Vierge, l'Hydre, le Chien, Orion, le Sagittaire, le Lion, Les Pléiades, les Gémeaux. Les bêtes fantastiques ou les corps musculeux semblent projetés en état d'apesanteur et gigantesques, sur les parois concaves d'une coupole décorée par quelque peintre, lui-même titanesque, enchaîné par un potentat fou à son échafaudage sous le plafond de quelque Sixtine ou de quelque Panthéon. Les années, l'oxydation ou les fumées des cierges ont grisé les couleurs, les corps dont les flancs se soulèvent et s'abaissent au rythme de leurs respirations tandis qu'ils sont entraînés par un lent mouvement rotatif, successivement debout, couchés, la tête en bas (Cc, 55-56).

Le Caesar's Palace à Las Vegas présente une esplanade imitée de St Pierre de Rome, ornée de statues antiques

par quelque chose qui ressemble , en réduction, à l'esplanade qui s'étend devant Saint-Pierre de Rome, à demi embrassée par une copie, réduite mais cependant imposante, de la colonnade du Bernin où, entre les fûts, sont disposées des reproductions en marbre de statues antiques, discoboles, nymphes, déesses ou satyres (Jp, 303).

Dans la petite pièce où est exposé, au milieu des cierges, le cercueil de sa mère, l'enfant ressent une « fascinante horreur » :

on a oublié de décrocher du mur une gravure représentant le supplice d'une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive. La fosse est ouverte et la vestale a déjà posé un pied sur le deuxième barreau de l'échelle qui s'enfonce dans le trou creusé par les fossoyeurs que l'on peut voir, appuyés sur leurs pelles, prêts à la recouvrir de terre lorsqu'elle y sera étendue. Elle rabat sur sa tête le voile dont elle est enveloppée dans un geste d'affliction (ou peut-être a-t-il souvent pensé lorsqu'il regardait cette gravure, pour éviter que la terre que l'on va jeter sur elle ne lui entre dans la bouche ou dans les yeux) (Jp, 233-234).

⁶³² *Orion aveugle* reproduit une « gravure en couleurs », « Signes du Zodiaque – document tiré de « *Harmonia Macrosmica, Atlas Universalis* », d'Andréa Cellari, Amsterdam, 1708 ». Paris, Bibliothèque nationale (photo J. E. Bulloz, Paris), pp. 92-93. Reproduction *The finest atlas of the Heavens*, « l'atlas céleste le plus admirable », aux édit. Taschen, Londres, Paris, Los Angeles, Tokyo, 2006. Pages 26-27, on peut y trouver un fragment agrandi de la reproduction figurant pages 92-93 d'*Orion aveugle*.

Enfin, la thématique païenne offre une incongruité dans l'association d'une déesse avec des « forgerons » :

une Minerve de bronze verdi, casquée, armée d'une lance et d'un bouclier, étend son bras libre au-dessus d'une grande cloche également en bronze qu'encadrent deux hommes aux vêtements de forgerons, armés chacun d'un marteau (Cc, 172).

Dans l'exemple suivant, c'est le nom de l'évangéliste qui manque, intégré au vaste collage d'un affichage sauvage et discordant :

J.-S. Bach Passion selon Saint Huit jours aux Antilles à partir de Semaine du cheval à Ber Osez tout Josiane tel 43 25 3 Concert Rock etc.. (Jp, 98).

Les divers réemplois de motifs chrétiens ou païens, voire leur assemblage insolite et incongru, pourraient à première vue nous paraître bien inconséquents au regard de nos attentes « théologiques » : ne serions-nous pas en train de régresser en nous complaisant à ces jeux espiègles avec les débris de l'héritage culturel occidental ? Comme si le texte nous menaçait par ses ruses, comme si la lecture se heurtait constamment à un jeu perpétuel, iconoclaste, que les réussites poétiques ne sauraient nous dissimuler. Ce serait arrêter la lecture au milieu du gué, en méconnaissant la fonction d'annonceurs de ces jeux qui nous préparent à la découverte des métissages du texte. Mais auparavant nous devons nous interroger sur la toile de Poussin que Simon a expressément désignée comme l'emblème de son art poétique.

2-3 – une figure emblématique : Orion aveugle

« Oublier Hegel »

Le tableau d'Orion aveugle peint par Poussin a été revisité à notre époque par des poètes aussi différents que Y. Bonnefoy, A. du Bouchet, R. Char, Y. Jacottet. Comment un peintre réputé « classique » a-t-il pu susciter, par cette toile, des écritures aussi éprises de « modernité » ? C'est une question qu'a étudiée en détail Martine Créac'h⁶³³. Nous nous intéressons à l'interprétation qu'en a donnée C.Simon. Il a souvent manifesté sa prédilection pour le peintre auquel il renvoie dans cinq de ses romans – indépendamment d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* – soit pour les *Lavis*, *Le palace* et *Histoire*, pour *Les bergers d'Arcadie*, *L'herbe* et *Les géorgiques*, pour *La victoire de Josué sur les Amorites*, *La bataille de Pharsale*⁶³⁴.

⁶³³ Créac'h, M., *Poussin pour mémoire*, P.U. de Vincennes, 2004

⁶³⁴ On pourra consulter J. Duffy, *Claude Simon 3, lectures de « Histoire »*, Lettres modernes, Minard, Paris-Caen, 2000, p. 163-189

Le tableau de Poussin suggère à C. Simon une réflexion personnelle sur son propre parcours solitaire :

j'ai fait un chemin complètement en aveugle sans jamais solliciter rien de personne⁶³⁵

Et la disparition d'Orion suscite chez lui l'effacement émerveillé du passeur qui a achevé sa tâche :

il y a quelque chose d'assez troublant dans ce merveilleux tableau de Poussin, Orion aveugle, où l'on pourrait voir comme une allégorie de l'écrivain avançant à tâtons dans la forêt des signes vers ...eh bien justement : vers le soleil levant (c'est le titre entier du tableau). Or, Orion est une constellation, et quand le soleil sera levé, il sera, lui effacé. Le livre fini, le but (la lumière du soleil) atteint, celui que j'étais en le commençant est effacé... Est-ce que ce n'est pas merveilleux ?⁶³⁶

Mais ces réflexions ne justifient pas, à elles seules, une option aussi résolue pour ce tableau auquel il lie ouvertement sa poétique littéraire dans la prestigieuse collection des « Sentiers de la création » de Skira. Pourquoi en fait-il son emblème ? On peut au moins esquisser deux hypothèses. D'abord, la problématique de la cécité appelle un retour à Merleau-Ponty. Dans ses méditations sur les problèmes de la perception, il notait : « quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un « *punctum caecum* », que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit [...], il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité⁶³⁷ ». M. de Certeau commente : « entrer dans le visible c'est être saisi par son invisible » et il ajoute : « la certitude qu'il y a quelque chose ne consiste pas à savoir ce que c'est⁶³⁸ ». Nous sommes ici au cœur d'une problématique du réel. Or, ce constat du « point aveugle » dans la vision va trouver une résonance inattendue dans la toile de Poussin qu'il nous faut maintenant examiner d'un peu plus près.

Autour des années 1650, Poussin délaisse la peinture d'histoire et ses grandeurs, qui l'ont rendu célèbre, comme peintre « classique » pour promouvoir le genre du paysage, réputé mineur, mais qu'il veut élever, grâce à une véritable révolution esthétique. Ce processus de « l'invention du paysage sublime » dans la peinture de Poussin a été étudié par Clélia Nau⁶³⁹ qui montre comment le peintre a été conduit à transposer pour son art un traité de

⁶³⁵ C. Simon, entretien, *La Nouvelle Critique*, 105, p. 42

⁶³⁶ Ibid., p. 41-42. Echo d'une lointaine parole de Hegel appliquée à Homère, le poète aveugle : « le comble des louanges se résume en ces mots : ' le poète comme sujet peut s'effacer devant son œuvre ' ».

⁶³⁷ M. Merleau-ponty, *Le visible et l'invisible*, Notes de travail, mai 1960, p.295.

⁶³⁸ M. de Certeau, « la folie de la vision », *Esprit*, juin 1982, spécial Merleau-Ponty.

⁶³⁹ C. Nau, *Le temps du sublime*, « Longin et le paysage poussinien », Presses Universitaires de Rennes, 2005.

rhétorique et de poétique, le *Peri Hupsous* (« du Sublime ») de Longin⁶⁴⁰. C'est par Le Tasse que Poussin a découvert Longin. L'étude précédemment citée s'appuie sur ces deux auteurs et sur Poussin lui-même (ses écrits sur la peinture, sa correspondance et surtout les tableaux de cette période). Tout est affaire de composition : au contraire du stable ordonnancement classique, s'introduit dans le paysage le montage d'une pluralité discordante d'éléments. Autrement dit, la composition du tableau, *l'épissunthésis* selon Longin, obéit au processus d'une *concordia discors*, selon l'expression de le Tasse qui postule deux constats : d'une part la souveraineté de la composition dans l'acte poétique, d'autre part, l'inévitable dissonance qui introduit du jeu dans les assemblages et fissure la trame de la représentation, interdisant toute synthèse rationnelle. Nous avons déjà évoqué les décalages créatifs en étudiant la dimension ludique⁶⁴¹ du roman. C. Nau commentant Poussin éclaire du même coup cette problématique : « comment donner forme au désordre sans l'ordonner, sans le vider de sa substance, en en rassemblant, afin qu'ils fassent tableau, les éléments dispersés ? Impossible gageure pour un peintre. Sauf à penser, ce à quoi engage le sublime, une manière de synthèse « disjonctive » qui laisserait entrevoir dans le *jeu* de ses mécanismes (le défaut de serrage ou d'articulation entre les pièces d'un mécanisme fragilise l'objet en même temps qu'il en rend le mouvement plus aisé) la précarité même de son opération⁶⁴² ». Au reste, la réflexion de Longin sur le sublime dessine les tendances de ce cheminement instable et incertain : les hommes « animés d'une passion violente » « à chaque instant s'écartent de la route, souvent sautent à autre chose, intercalant sans raison quelque remarque, ensuite de nouveau retournant au point de départ et sans cesse étant la proie de l'agitation, comme soumis à un vent instable, tirés dans un sens et dans l'autre, pour leurs expressions comme pour leurs pensées ; et ils changent de toutes les façons, de mille manières, l'ordre qu'implique la suite naturelle ». Ce programme illustre singulièrement le tracé de la phrase simonienne que le romancier lui-même reproduit dans la même préface à *Orion aveugle* : le tableau lui suggère la métaphore du « voyageur égaré dans une forêt »,

revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects d'un même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des

⁶⁴⁰ Longin, *Du sublime*, traduction, présentation de J. Pigeaud, Rivages poche/ Petite bibliothèque, 1993

⁶⁴¹ Supra, p.135 sv.

⁶⁴² C. Nau, *Le temps du sublime*, op. cit., p. 188.

places déjà traversées [...] et il peut même arriver qu'à la « fin » on ne retrouve au même endroit qu'au commencement ⁶⁴³.

Pour réaliser en peinture le programme de la synthèse discordante, Poussin met en jeu l'économie de sa peinture historique. Ce paysage en instance de dispersion, de disparition, conçu comme un processus de passage, en sa variabilité incontrôlable, répond aux grands bouleversements de la nature comme la tempête, le déluge, et consacre l'irruption du temps dans l'espace du tableau. Il nous invite à lire dans leur simultanéité dispersée diverses phases successives d'un même phénomène.

La description du tableau d'*Orion aveugle* nous fait entrer dans la dynamique d'un univers sublime, sans cesse menacé de disparition, à l'image du géant. On peut y discerner trois modalités : la variabilité des nuages annonciateurs de l'orage ; le devenir de la lumière qui efface peu à peu le géant – il disparaît comme constellation, enfin la fusion du géant dans le paysage. Le tableau de Poussin n'a pas été choisi par hasard. Il met en évidence l'audace d'un artiste capable de se réinventer (on se souvient que Merleau-Ponty saluait C.Simon comme un écrivain non « installé »). Il met en abîme le principe même de l'art poétique du roman simonien : *concordia discors*, un art de l'anamorphose et de la surprise, un discours de l'étrangeté, toutes choses que nous allons retrouver dans la pratique du métissage dont il nous faut maintenant explorer les enjeux.

⁶⁴³ C. Simon, préface d'*Orion aveugle*, non paginée. On peut encore reconnaître dans cette citation le formatage d'époque par les miroirs inverses.

Chapitre 2 : « une inquiétante étrangeté »

tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues, R. Barthes⁶⁴⁴

Le roman simonien, structure souple, par définition, s'affranchit, après la peinture, des frontières d'acceptabilité artistiques, en s'autorisant de réemplois cocasses, à la façon du pop-art des années 60. Les divers réemplois précédents ont une fonction d'annonceurs : ils nous préparent à découvrir la double dimension du roman simonien, un roman bouffon et un roman métisse.

Du métissage à la bouffonnerie

créer avec des matériaux hétérogènes, de valeur inégale et totalement étrangers les uns aux autres, une œuvre artistique unique et complète, Bakhtine⁶⁴⁵

Simon affiche donc de façon voyante le caractère disparate de ses emprunts. On peut considérer qu'il pratique deux séries de réemplois. *Le palace* et *Les corps conducteurs* offrent des matériaux linguistiques pris dans *l'actualité*⁶⁴⁶ (documents de la presse écrite, affiches de publicité ou de propagande) transformés par leur intégration dans le texte, tandis que *Le jardin des plantes*, sans renoncer aux emprunts précédents, recourt à des archives militaires et à des citations littéraires.

1.1 - mélanges linguistiques

je procède par prises, en leur portant de petites et faibles attaques. Je ne lance pas contre eux un grand assaut ; je ne fais que les tâter et je n'avance pas autant que je me propose avec hésitation de le faire, Montaigne⁶⁴⁷

Nous nous intéressons d'abord aux inscriptions diverses, insertions voyantes en lettres capitales qui s'imposent d'autant plus au regard, sur la page, comme impertinentes, étranges, empruntées précisément à des langues étrangères, la voix de l'autre. Ces fragments restent brefs, de l'ordre du syntagme mais posent le problème de

⁶⁴⁴ R. Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*

⁶⁴⁵ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 43. L'altérité de cette écriture tendrait à contredire les refus systématiques du mystère dans les déclarations de C. Simon, si l'on adhère au constat de V. Segalen : « il n'y a pas de mystère dans un monde homogène ». Cité par M. de Certeau, *L'étranger* ou l'union dans la différence, Points-Essais, Seuil, 2005, p.188

⁶⁴⁶ Supra, p. 143 sv.

⁶⁴⁷ Montaigne, *Les Essais* en français moderne, Quaro Gallimard, adapt. A. Lanly, I, XXVI, p. 180.

la traduction pour un lecteur français confronté de façon inattendue à l'opacité du langage sous la forme du signifiant (des signes occultes). Dans les trois romans qui nous intéressent, on compte de telles citations⁶⁴⁸ en trois langues, l'espagnol, l'anglais et l'italien auxquelles il faudrait ajouter un lexique latin relevant du droit, une citation de Rommel en allemand traduite en français et un terme géographique repris de l'alphabet cyrillique. Dans un souci de simplification de l'exposé nous retenons un nombre restreint d'exemples pour chacune des trois langues principales.

C'est la langue espagnole qui est le plus fréquemment utilisée. Elle est commune aux *Corps conducteurs* et au *Palace* (notons que dans ce dernier roman, on pourrait observer un subtil mélange linguistique du catalan et du castillan⁶⁴⁹ avec une nette prédilection pour ce dernier). Nous étudierons deux séries de variations en langue espagnole. La première concerne un gros titre de journal. On peut y distinguer six modalisations successives : un premier fragment tronqué (**QUIEN A MUERTO A COMMAN**⁶⁵⁰) est repris à partir de son dernier terme par un second fragment emboîté qui l'amplifie (**EL COMMANDEANTE SANTIAGO GIGANTE DE LA LUCHA**⁶⁵¹). Or, ces énoncés, signifiants opaques, ne sont pas traduits pour le lecteur (caractérisés tout au plus de « sanglante interrogation »). Le commentaire porte sur l'agencement lui-même, proposé comme la rencontre de deux titres des journaux « jetés en désordre sur la table »,

le même gros titre s'étendant au haut et sur toute la largeur de la première page et répétant avec de légères variantes la même sanglante interrogation, épelant cette fois et à l'envers sur la première feuille : QUIEN A MUERTO A COMMAN la fin du titre cachée par l'autre journal qui semblait d'ailleurs s'être donné pour tâche de le terminer en le reprenant à partir du dernier mot, à la façon de ces voix d'un chœur d'opéra dont les chanteurs répètent dans des tons différents le même motif musical :

EL COMMANDEANTE SANTIAGO GIGANTE DE LA LUCHA (Pa, 29).

L'art se définit comme un art du déplacement. La reprise du premier titre du journal comporte une double « modification » : d'une part, un changement de support – il figure sur une banderole du cortège funèbre –, d'autre part, une légère reformulation (Quien ha

⁶⁴⁸ Citation, citare, « mettre en mouvement ». F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*. Voir cieo, cire : « se dit généralement de tout ce qui entre en mouvement et en action, par opposition à ce qui est immobile et en repos », Ernout, Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 1959.

⁶⁴⁹ Voir les notes de l'édition *La Pléiade*, pour les pages 1352, 1353, 1356, 1360, 1361

⁶⁵⁰ « On s'attendrait à lire en castillan 'Quien a matado al coman...', ' qui a tué le coman ? Le signataire de la note fournit une autre explication : la photo publiée par Simon dans *Entretiens*, n° 31, face à la page 65. On peut y lire sur une banderole au premier plan de la foule l'inscription suivante : Quien ha muerto a Durruti Corazon de la ... gigante de la revolucion ('qui a assassiné Durruti cœur du... géant de la révolution'). L'utilisation du verbe *morir* ('mourir') à la place de *matar* ('tuer') peut s'expliquer par l'influence du catalan où l'expression 'qui a mort ?' peut signifier 'qui a tué ?'

⁶⁵¹ « le commandant santiago, géant de la lutte ».

muerto *a comman/* Quien a muerto *a Santiago*), tandis que le commentaire substitue à la « sanglante interrogation » un « fantasme obsessionnel ».

la phrase maintenant connue par cœur se reformant d'elle-même dans l'esprit chaque fois que s'imprimait sur la rétine la tache blanche de la banderole flottant sur vingt mètres de large, comme une écharpe de brume, une condensation, la matérialisation visible sous forme de nuage planant au-dessus des têtes d'un fantasme obsessionnel, tenace, inapaisable :

QUIEN HA MUERTO A SANTIAGO⁶⁵² ? (Pa,111).

La troisième variation (pancarte ou banderole dans la foule) reprend trois fois en refrain interrogatif le début du syntagme précédent pour en déplacer la portée. C'est le commentaire qui se charge ici de problématiser l'interrogation :

QUIEN HA MUERTO ? QUIEN HA MUERTO ?

QUIEN HA MUERTO ?

Le pronom personnel étant employé comme par une sorte de pudeur, ou prudence, ou précaution (comme ces charitables circonlocutions dont on use pour annoncer à la famille une nouvelle pénible, effrayante dont on redoute que l'esprit, la raison ne la supportent pas), de sorte que la véritable traduction (c'est à dire ce que chacun lisait en réalité) était non pas « Qui a tué », mais « Qu'est-ce qui a tué ? », comme s'ils s'interrogeaient avec stupeur sur le nom, la nature d'une infection, d'un mal (Pa,113-114).

Avec la quatrième série de variations l'inscription revient de la banderole au journal et la formule, altérée, s'est vidée de son sens :

la manchette aux gros caractères (c'est-à-dire ce qu'il pouvait en voir : la première moitié seulement : QUIEN HA MUER) elle aussi flétrie pour ainsi dire, ou plutôt passée, fanée, sans éclat ni résonance, non seulement à force d'avoir été lue et relue de sorte qu'elle n'apparaissait plus maintenant que comme une suite de lettres prises au hasard dans l'alphabet et dépourvues de sens (Pa, 144).

La cinquième variation affecte le lexique : la reprise de l'annonce s'effectue selon une triple modulation sur le motif de l'assassinat :

QUIEN HA MUERTO QUIEN HA ASESINADO QUIEN

HA FIRMADO EL CRIMEN⁶⁵³ (Pa,162).

La dernière occurrence consacre le retour au syntagme initial à savoir, « les trois premiers mots » du titre, « en grosses lettres noires » :

QUIEN HA MUERTO ? (184).

Au terme de ces variations on peut dire que le texte fait du surplace. Lire, c'est prendre appui sur des séries d'infinitésimales « modifications ». On le voit, la citation prise en charge par le texte n'y reste pas isolée. Elle développe un champ variationnel dont nous

⁶⁵² « Qui a tué Santiago ? » Santiago, nom fictif pour désigner le conseiller du Président, liquidé, pour lequel on a préparé des obsèques solennelles.

⁶⁵³ « Qui a tué, qui a assassiné, qui a signé le crime ? », trad. édit. « *La Pléiade* », 1354.

avons pu suivre les transformations. Le montage n'a rien d'improvisé : sa structure sous-jacente répond à une organisation stricte⁶⁵⁴ : le motif est d'abord annoncé ; suit une variation en trois temps, avant le retour déplacé au motif initial. A ces manipulations du stéréotype se mêle le commentaire dépréciatif du narrateur.

Voici une autre série d'inscriptions où la citation devient prétexte à une autre élaboration textuelle. Le tract soulevé par le passage d'une voiture folle, dans la ville, la nuit, d'abord non identifié (« proclamation, affiche ? ») fait l'objet d'une découverte progressive,

les grosses lettres majuscules nettement visibles :

VENCE

Puis basculant dans un remous, s'affaissant imperceptiblement pour remonter aussitôt tandis que la même invisible main le redéployant tout entier lui faisait en même temps subir une demi-rotation de sorte que le mot complet fut lisible pendant une fraction de seconde, incliné à quarante cinq degrés environ :

VENCEREMOS⁶⁵⁵ (Pa, 81).

Puis, le slogan change de support et de destination ; il sert de « légende » à une affiche « punaisée sur un des murs gris Trianon du bureau »,

représentant un buste d'homme, nu, coupé un peu au dessous du nombril par le bord inférieur du rectangle : le ventre de chien maigre, creux, les côtes saillantes, annelées, les bras levés, le visage levé aussi, la tête renversée en arrière, la bouche ouverte sur un cri [...]

l'affiche ne portant d'autre légende, sur une bande blanche en bas du rectangle, au-dessous du ventre creux que le mot

VENCEREMOS (Pa, 122).

A sa troisième occurrence, l'affiche est fixée sur une « palissade de planches » et elle compose un collage avec « d'autres affiches »

se suivant comme une lamentation au-dessus du même buste d'homme maigre et nu brandissant un fusil qu'il avait vu placardé dans la chambre du palace [...] (avec son ventre efflanqué, sa bouche grande ouverte sur le cri silencieux, ses chaînes brisées, son irrésistible élan, son irrésistible devise :

VENCEREMOS

Répétée trois fois (Pa,179).

Au cours de cette triple répétition, l'inscription elle-même s'est modulée trois fois : d'abord tract indéterminé, puis légende d'une affiche de révolutionnaire, enfin collage avec d'autres affiches. Le commentaire insiste sur l'imagerie de propagande qui accentue les traits de la misère puis met en scène les indices de la victoire annoncée selon une

⁶⁵⁴ « Tout cela est extrêmement contrôlé », C.Simon, dans la discussion qui suit son exposé, « la fiction mot à mot », in *Nouveau roman : hier, aujourd'hui* (2), ouvr. cit.,p. 109.

⁶⁵⁵ « Nous vaincrons »

formule péremptoire Où l'on voit que compte moins l'information que le processus variationnel mis en œuvre, savoir, « dans des tons différents le même motif musical ». La pratique de la variation est ici élevée plaisamment à la dignité d'un chœur d'opéra.

Les citations abondent, également, dans les *Corps conducteurs* mais leur traitement est encore différent. Les inscriptions, en lettres capitales, sont rédigées en quatre langues, l'espagnol, l'anglais, le latin, et le français, et elles répondent à des manipulations très subtiles dont nous allons nous efforcer de donner un aperçu. Les inscriptions en langue espagnole concernent le christianisme, des listes de films, des manchettes de journaux et essentiellement un congrès d'écrivains dont la traduction est assurée en français pour le narrateur selon un subtil décalage.

La première inscription est rapportée à « l'homme malade » assis sur la bouche d'incendie :

il découvre alors un peu au-dessus de lui, sur les dalles de pierre qui forment le soubassement de l'immeuble, de hautes lettres blanches dessinant le mot DIOS. Penchant le buste de côté, il peut lire l'inscription dans son entier : DIOS ES AMOR, tracée en lettres capitales irrégulières et mal alignées, larges de deux doigts. Le dernier jambage de l'R final est démesurément étiré. La peinture liquide a dégouliné en franges plus ou moins longues à partie des boucles inférieures ou des pieds des différentes lettres, la pâte s'accumulant et formant à chacune de leurs extrémités une boule aplatie qui s'est solidifiée. Comme les franges du O du mot DIOS descendent exactement à hauteur de son œil, celui-ci peut voir les légères sinuosités du trajet suivi par la peinture lorsqu'elle a glissé sur la surface granitée et rugueuse de la pierre, déviée par ses minuscules aspérités. Au-dessus de l'inscription et à l'aide de la même peinture blanche a été tracée une croix dont les bras laissent pendre également des rigoles de sang blanc (Cc, 13-14).

La description comporte une désacralisation du thème, une découverte progressive ainsi que l'intégration dans le tableau des modalités propres de la vision. Le sens de l'énoncé est neutralisé au profit des modalités de son exécution. Le retour de cet ensemble, soixante pages plus loin, annonce au lecteur la reprise de la marche de l'homme malade vers son hôtel (Cc, 75) ; elle sert à mesurer la relativité du temps écoulé (soixante pages de lecture contre quelques minutes de pause sur la bouche d'incendie).

Toujours, pour le registre religieux, une affiche, cette fois « sur le mur de briques vernissées et sales de la station de métro » porte l'inscription suivante :

VEN a JESUS que te dara LA VIDA ETERNA⁶⁵⁶ (Cc, 93).

La reprise de cette inscription aboutit à un collage fait de nouvelles pièces rapportées. La scène décrite à partir d'une cabine téléphonique interpose les « croisillons » de la porte

⁶⁵⁶ « (viens) à Jésus qui te donnera la vie éternelle »

de la cabine et découvre la présence d'une « croix » sur l'affiche. L'inscription tronquée est elle-même suivie d'une nouvelle interpellation au passant :

à travers les carreaux de la porte de la cabine aux croisillons peints en rouge il relit pour la seconde fois sur l'affiche blanche les mots en grandes lettres : JESUS VIDA ETERNA, au-dessus d'une croix entourée de rayons divergents sous laquelle il est écrit en capitales plus petites TU QUE BUSCAS EN LAS TINIEBLAS⁶⁵⁷ (Cc, 93).

Un nouveau fragment de l'inscription réapparaît quatre pages plus loin, réduit à deux mots :

VIDA ETERNA (Cc, 97).

Or, ces deux mots représentent l'invariant (repris trois fois) des inscriptions précédentes⁶⁵⁸. Nous terminerons la série espagnole par trois exemples : deux regards sur un journal déployé et des fragments d'affiches sur une palissade. La description du journal associe, dans la mise à plat picturale d'un collage d'abord un plan d'ensemble comportant le lecteur et le journal, puis un gros plan sur le journal lui-même :

accoudé sur la table, le proconsul tient toujours le journal à deux mains devant son visage, de sorte que les délégués assis de l'autre côté peuvent voir le sommet de sa tête dépassant au dessus de la page tout entière divisée en rectangles de différentes grandeurs, les uns verticaux, les autres horizontaux et assemblés comme les pierres d'un mur. L'ensemble a l'aspect d'une sorte de damier irrégulier dont chaque case est ornée de dessins et d'inscriptions. Certaines d'entre elles se détachent en noir sur fond blanc, d'autres à l'inverse. L'un des rectangles, tout en hauteur, occupe à gauche, un bon cinquième de la page. A côté d'un dessin représentant une aiguille rocheuse aux pans géométriques et au pied de laquelle galope une troupe de minuscules cavaliers, on peut lire, en grandes lettres : 2a SEMANA ! : UNA PELICULA GIGANTE !, puis sur le sol noir, en caractères blancs aux contours tremblés : EL ORO DE MACKENNA (Mackenna's Gold) et, surmontant le tout, à côté de l'inscription verticale HOY, une liste de noms également en caractères blancs se détachant dans de petits rectangles noirs : ASTOR, BADERA, LAS LILAS, NORMANDIE, GRAN AVENIDA – ROT. DESDES LAS 13 HRS (Cc, 144-145).

Le journal est divisé en rectangles verticaux et horizontaux, eux-mêmes assemblés en un damier irrégulier. Cette page imprimée, vue de loin, se réduit à des figures géométriques assemblées en une composition où figurent dessins et inscriptions⁶⁵⁹. L'annonce amusée d'un film à sensation tient au cliché du dessin (paysage des Rocheuses et galop de cavaliers) et à son titre péremptoire. Par dérision, les indications de salles et d'horaires sont données avec les mêmes caractères.

⁶⁵⁷ « toi qui cherches dans les ténèbres »

⁶⁵⁸ Il semble que Simon ait attribué aux communautés de langue espagnole la religiosité dans la ville. Nous avons trouvé, au cours d'un séjour à New York une inscription de ce type mais en anglais, sur la poussière de la lunette arrière d'un véhicule en stationnement : « Jesus is Love »...

⁶⁵⁹ On peut lire : « 2^{ème} semaine : un film géant : l'or de Mackenna »

Dans l'exemple suivant, le lecteur est convié à déchiffrer à l'envers, des lettres, telles que le narrateur les perçoit sur la page du journal, « maintenant abandonné, posé à plat sur la table, plié en deux » (Cc, 157-158). La page d'annonces proposées sous un angle insolite pour l'observateur oblige à procéder à la reconstitution de l'énoncé lettre par lettre :

le déchiffrage des lettres à l'envers, de droite à gauche, plus lent qu'une lecture normale, semble conférer aux mots épelés syllabe après syllabe ce poids et cette bizarre solennité de messages au sens caché qu'ils prennent lorsqu'ils sont articulés par les enfants ou les analphabètes [...] fragments de mots, d'images arrachés à un monde violent, déclamatoire, et enfermés dans des rectangles bordés de noir, comme des faire-part de deuil⁶⁶⁰ (Cc,158-159).

Enfin, dans le montage suivant, constitué d'affiches « superposées et déchirées », sur une « palissade de planches », le narrateur souligne l'ambivalence interprétative des fragments d'inscriptions qui offrent une grande plasticité sémantique :

aucun mot n'est lisible en entier. Il n'en subsiste que quelques fragments énigmatiques, parfois impossibles à compléter, permettant d'autres fois une ou plusieurs interprétations (ou reconstitutions) comme, par exemple, ABOR (LABOR, ou ABORto, ou ABORecer ?), SOCIA (SOCIALismo, aSOCIAcion ?) et CAN (CANDidato, CANibal, CANcer ?). Les textes des affiches lacérées semblent toutefois (à moins qu'il ne s'agisse là que de coïncidences, ou de l'effet d'une disposition d'esprit particulière du déchiffreur) avoir été de nature politique, tels qu'annonces de meetings (MITIN), de réunions syndicales, ou encore ces proclamations emphatiques à l'occasion d'une grève ou de quelque autre évènement » (Cc, 33).

La question du sens se joue ici dans l'intervalle où deux à trois hypothèses se prêtent à la lecture : ébauche, à l'adresse du lecteur, d'un travail scriptural, qui s'amorce, de façon imprévisible au « carrefour » des mots.

Résumons-nous. Les citations intégrées, soulignées par des marques typographiques, ne peuvent être dissociées de leur contexte. Mieux, si le texte propose ainsi l'ouverture de son espace à des éléments étrangers, c'est pour les impliquer dans son dynamisme producteur. La citation tend, toutefois, à perdre de son amplitude mais obéit toujours à la règle générale de variabilité qui ne se distingue plus des diverses interférences textuelles. L'intervention fréquente du narrateur s'exerce le plus souvent par des traits d'ironie.

La première inscription en anglais correspond à la « liste » cosmopolite des nombreuses entreprises engagées dans la construction » d'un « building ». La variation sur les patronymes connote un métissage, au sens strict, de populations :

⁶⁶⁰ On peut également déchiffrer les fragments suivants : « l'indomptable », « contrat pervers, aujourd'hui, la Floride, depuis dix heures, les plus importantes des 21 dernières années ».

Les noms ont des consonances variées, méditerranéennes, anglo-saxonnes, ou d'Europe centrale : MINELLI & FALK, BRONSTEIN, MAC ALLISTER, SANCHEZ LA TORRE, S.STEPHANOPOULOS, HUTCHINSON, O'HIGGINS, WURTZ, ALVAREZ & SILVA, KOLAKOVSKI, etc. La colonne des noms les uns au-dessus des autres atteint plusieurs mètres de hauteur (Cc, 30-31).

Dans ce tableau des émigrés du melting pot, on peut, entre autres, reconnaître des Italiens, des Anglo-saxons, des Ecossais, des Irlandais, des Espagnols, des Grecs, des Polonais. Cette transformation poétique d'un banal panneau de chantier rejoint certaines recherches de la poésie contemporaine⁶⁶¹.

Changement de support et de lieu, voici un dépliant tiré du dossier du siège de l'avion « sur la couverture » duquel « est représentée une jeune femme souriante » :

au-dessus d'elle on peut lire en lettres rouges INTERNATIONAL ROUTE MAP et, plus bas, en lettres noires : NORTH-CENTRAL-SOUTH AMERICA. THE CARIBBEAN AND EUROPE. De fines lignes carmin dessinent des triangles, des parallélogrammes, convergent en certains points, s'écartent de nouveau, s'entrecroisent au-dessus d'océans bleu pâle, d'étendues vertes ou jaunâtres où serpentent des rivières et de longues rides comme du carton froissé ondulant, se ramifiant, crevassées, faisant penser à la croûte d'un gâteau ou d'un pain mal cuit (Cc, 49-50).

L'inscription des lignes aériennes suscite des tracés où peuvent se lire de vastes paysages du monde, réduits successivement à un niveau de réalité triviale (« carton froissé ») puis familière, « gâteau » ou « pain mal cuit », à la F. Ponge.

Pareillement, « les trajets des différentes lignes de métro » « sur le plan » présentent des tracés agencés en réseau :

l'ensemble du système dessine des parallèles, parfois légèrement infléchies, qui dans la partie sud de la ville se ramifient et s'entrelacent en courbes et en boucles compliquées. Dans le coin inférieur gauche du plan est ménagé un rectangle où figurent les principales indications. Rubans rouges : IND LINES, rubans bleus : IRT LINES, rubans jaunes : BMT LINES . Pastilles blanches : LOCAL STOPS, pastilles blanches à centre noir : EXPRESS STOPS, deux pastilles blanches à centres noirs reliées par un trait : FREE TRANSFER (Cc,161).

L'organisation des « trajets » répond à l'itinéraire décrit par le romancier dans la préface d'*Orion aveugle* :

il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects d'un même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées⁶⁶².

⁶⁶¹ On se souvient de la remarquable performance d'A. Breton, à partir de l'annuaire du téléphone, dans « PSTT ». A. Breton, *Clair de terre*, Poésie/ Gallimard, 1966, p. 49.

⁶⁶² POA, non paginé

« Les principales indications » fournies peuvent être décomposées en minuscules paradigmes repris trois fois, soit les « rubans » (rouges, bleus, jaunes), les lignes (Lines) désignées par trois lettres (IND, IRT, BMT). Avec le jeu des pastilles (« blanches », « blanches à centre noir », « blanches à centres noirs reliées par un trait ») sont associés deux stops (local, express) puis un transfert. On le voit, ces minuscules combinaisons ne peuvent qu'échapper au lecteur pressé à la recherche du sens le plus immédiat, mais elles indiquent que c'est, dans le moindre détail, par la pratique de la variation, que Simon doit être lu.

Au cours d'une conversation téléphonique, dans une station de métro, le narrateur capte, de façon fugace et morcelée, une annonce publicitaire qu'il déchiffre progressivement :

IT IS NEVER TOO LATE (Cc,93),

AT 36 YEARS OLD PAUL GAUGUIN WAS STILL WORKING AS A CASHER IN A BANK.IT'S NEVER TOO LATE (Cc,94)

IT'S NEVER TOO LATE (Cc,95)

IT'S NEVER TOO LATE! EVENING ART SCHOOL. DRAWING. PAINTING. SCULPTURE. DESIGN (Cc, 95).

Le résultat c'est, en fait, deux assemblages juxtaposés : d'une part, un enchâssement de l'anecdote relative à Gauguin (« à 36 ans Gauguin travaillait encore comme caissier dans une banque ») dans une structure répétitive qui joue comme un refrain obsédant : « il n'est jamais trop tard » ; d'autre part, un rappel du refrain, associé à l'annonce d'une école du soir destinée à l'apprentissage des arts plastiques. Mais réduit ainsi à sa plus courte expression, le montage reste assez banal. Tout l'art du romancier est dans sa manœuvre dilatoire : les citations s'échelonnent des pages 93 à 95 et s'inscrivent dans le cadre d'une conversation téléphonique tendue entre deux amants désormais séparés :

ils restent de nouveau tous les deux sans parler, respirant seulement (Cc, 93)

il dit Je veux te voir. Elle dit Je ne peux pas. Il dit Quand ? Derrière les barreaux de sa grille de caissier l'homme au menton en galoche guette de son regard en coin. Elle dit. C'est impossible (Cc, 95).

Ainsi, le refrain **IT 'S NEVER TOO LATE** joue en même temps de contrepoint à ce drame de la rupture. Notons au passage un autre collage qui superpose au Gauguin de l'affiche, désormais reconnu dans sa fonction de caissier, « les croisillons de la porte de la cabine⁶⁶³ », pour aboutir à un nouvel énoncé :

derrière les barreaux de sa grille de caissier l'homme au menton en galoche guette de son regard en coin (Cc, 95).

⁶⁶³ Ibid

Occasion de saisir, comme à l'improviste, l'incessant et, souvent imperceptible, travail de transformation des éléments de la fiction. La troisième occurrence de ce slogan, seize pages plus tard, (Cc,116), sert de repère temporel, avec le passage d'une « nouvelle rame » du métro et l'attente d'un usager à la porte de la cabine. L'occupant de la cabine produit un nouveau collage qui superpose, pour les transformer, l'affiche de Gauguin, la porte aux « barreaux de cuivre » de la cabine, la croix de l'inscription lue sur le mur d'un immeuble par l'homme malade et la représentation du couple heureux,

bouchant d'un doigt l'oreille opposée à l'écouteur [...] voit de nouveau passer rapidement les silhouettes obscures devant le visage de Gauguin haché par les barreaux de cuivre, la croix qui donne la Vie éternelle, la dame d'âge mûr en tablier de ménagère qui presse son visage contre la poitrine de son mari dont le profil osseux d'Irlandais, ridé et souriant, se penche au dessus d'elle (Cc, 99)..

Avec le montage suivant c'est, au contraire, le scénario stéréotypé d'un discours figé qui nous est proposé. L'assemblage représente une anecdote naïve encadrée d'un slogan argumenté en deux points et vantant les chances d'un gain à la loterie :

SOMEBODY IS ALWAYS WINNING. IT MIGHT AS WELL BE YOU⁶⁶⁴ [...] (Cc, 97).

Suit l'exclamation de l'heureuse gagnante séduite par le montant du gain :

HONEY WE'RE RICH ! THAT'S WHAT MRS JAMES JACKSON SAID WHEN SHE WON 250 000 IN THE STATE LOTERY⁶⁶⁵ (Cc, 98).

Le retour du slogan s'appuie sur cette réussite. Le schéma argumentatif de l'affiche reste primaire et le narrateur le cite dans son invariance, pour exhiber la pauvreté du message qui vise à ne susciter que des réactions réflexes.

IS ALWAYS WINNING. IT MIGHT AS WELL BE YOU ! SOMEBODY (Cc, 99).

Cet assemblage insolite de motifs met en valeur la dimension hétérogène de l'esthétique simonienne que nous allons retrouver dans la série des **inscriptions latines**.

Nous avons déjà cité le détournement qu'opère la description d'une inscription évangélique⁶⁶⁶ transcrite dans le registre pop'art des années 60. L'exemple que nous proposons concerne la célébration de la croix dans le culte catholique, à partir d'une inscription fixée sur

une oriflamme dont l'extrémité bifide ondule mollement dans le vent. Au gré de celui-ci apparaissent et disparaissent les mots ou des portions de mots formant la phrase O CRUX AVE SPES UNICA brodée en fils d'or au dessous d'une croix

⁶⁶⁴ « il y a toujours un gagnant. Ce pourrait aussi bien être vous »

⁶⁶⁵ « chéri, nous sommes riches ». C'est ce que dit madame Jacques Jackson, quand elle gagna 250 000 dollars à la Loterie de l'Etat »

⁶⁶⁶ Jn, 1, 4, 8, 16

entourée de rayons. Le chiffre 35 suivi du mot CENTAVOS⁶⁶⁷ est gravé en taille douce dans le ciel teinté sans doute par la lueur du couchant – ou de l’aube (Cc, 41).

Non seulement l’inscription elle-même est instable, mais la scène décrite est réduite aux dimensions d’un timbre dont le prix est inscrit en espagnol !

Les autres inscriptions latines renvoient à des abstractions prétentieuses et inintelligibles, passagèrement apposées au dessus de la tribune de l’Assemblée des députés, sur

une banderole où l’on peut lire l’inscription latine : ORDO JUSTICIAQUE LIBERTAS (Cc, 35).

L’inscription suivante sur quatre panneaux où sont représentés

des groupes de figures allégoriques. Les mots VIRTUS, LEX, JUS et LABOR sont inscrits en lettres dorées dans les ciels pâles de chacun d’eux où l’on peut voir sur des fonds de pâles prairies ou de feuillages grisâtres des femmes vêtues de longues robes blanches laissant parfois un sein à découvert et des hommes demi-nus aux visages résolus ou pensifs (Cc,51).

La volonté de démystifier les stéréotypes est doublement marquée, d’abord par les multiples traits de l’ironie, ensuite par la répétition d’une autre scène identique et immuable :

dans les bois sacrés, sur les fonds de cyprès attiques, les grises représentations de la Vertu, de la Loi, du Droit et du Travail promènent leurs traînes de lin sur les prairies décolorées. Avec leurs coiffures en bandeaux, leurs ceintures dorées nouées sous leurs seins, leurs bras grêles, leurs rameaux d’olivier, elles se tiennent, virginales et incorruptibles, auprès des chastes adolescents figés dans un perpétuel ennui entre les boiseries d’acajou (Cc, 52-53).

Les citations en français ne manquent pas dans *Les corps conducteurs*. Pour faire court, nous citerons un seul exemple : le voyageur dans l’avion, en feuilletant un magazine, tombe sur le titre d’un récit « à sensation », illustré d’une « photographie » :

LE GUIDE LEVA LES BRAS ET TOMBA A LA RENVERSE IL AVAIT UNE FLECHE EN PLEIN CŒUR (Cc, 121).

C’est la parodie d’un récit conventionnel au moment de la mort du guide, destiné à susciter l’émotion du lecteur, au paroxysme de l’action.

Le jardin des plantes offre quelques exemples de métissage linguistique, comme par exemple ce fragment des *Carnets* de Rommel donné d’abord en allemand suivi d’une traduction en français :

Als wir in das Innere des Bunkers kamen, Konnter wir uns von dem Erfolg unsenes Schusses überzeugen : wir fanden dort eine toten und blutbefleckte Verbände écrit

⁶⁶⁷ « Le centavo est le centième de piastre, utilisé dans beaucoup de pays d’Amérique du Sud ». Note 9 de l’édition *La Pléiade*, p. 1357.

Rommel. (En pénétrant à l'intérieur de la casemate, nous pûmes juger de l'efficacité de notre tir : il y avait un mort et des pansements tachés de sang) (Jp, 184).

La nouvelle politique proclamée par Gorbatchov, lors de la réception finale à Moscou des « quinze invités », se traduit en une alliance canularsque de formules d'interdits ou de mises en garde en anglais, allemand, italien empruntés à des contextes divers :

ni caviar ni vodka forbidden strickly forbidden, strengt verboten pericoloso sporgersi je ne sais pas comment ça se dit en russe (Jp, 15).

Dans son raccourci truculent cet exemple résume assez bien le métissage multi-linguistique qui soustrait la lecture à la tentation de la transparence. La composition du texte repose sur un vaste mélange. Cet arsenal de corps « étrangers », soumis à un régime de variations propres, maintient en permanence le texte ouvert à des altérations inattendues. Processus métis qui disloque le linéaire et l'homogène et introduit l'altérité. A l'opposé, les langages monosémiques de la publicité étalent l'indigence d'une pensée instrumentalisée.

Le jardin des plantes comporte des inscriptions en italien à propos des toiles de Novelli qui se présentent comme un listage de titres⁶⁶⁸. Si le narrateur cherche à transcrire certains de ces titres italiens, dans le même temps il fait barrage à la lisibilité :

on peut considérer comme titre de l'une de ses grandes toiles l'assemblage des mots suivants tracés en hautes capitales dans la partie inférieure :

UNA DELLE SALE DEL MUSEO MENO (illisible)

PROBABILE : I RICORDI MIRAGLIOSI E IMPROBILI

II (illisible) ADIZIONATE NUOVA COLLEZIO

NE DI RICORDI DAI PIU SEMPLI (illisible) DISOCIETA

III ALLI CONSEGENZE DE PIU MODERNE (illisible) CAPABILE⁶⁶⁹ (Jp, 27-28).

La bibliothèque de Salamanque propose encore une inscription en espagnol au dessus des chambres fortes qui « renferment quantité de documents précieux » :

HAI EXCOMUNION

RESERVADA A SU SANTIDAD

CONTRA QUALESQUIERA PERSONAS

QUE QUITAREN, DISTRAXEREN, O DE OTRO QUALQUIER MODO

ENAGENAREN ALGUN LIBRO ?

PERGAMINO, O PAPEL

DE ESTA BIBLIOTHECA

⁶⁶⁸ Par exemple, Jp, 249, 256.

⁶⁶⁹ « une des salles du musée moins (illisible)/ probable : I Souvenirs merveilleux / et improbables/ II (illisible) additionnées Nouvelle collection/ de souvenirs depuis les simples (illisible)/ de société/ III Aux conséquences des plus modernes/(illisible) capable », traduction de l'édit. de *La Pléiade* ». Pour un commentaire de ce tableau par l'écrivain lui-même on se reportera à la suite du texte, p. 1496-1497 de la même édition, note 34.

SIN QUE PUEGAN SER ABSUELTAS⁶⁷⁰ (Jp, 37).

Les citations que nous venons de recenser dénotent l'intérêt du romancier pour des fragments linguistiques variés, empruntés à la vie quotidienne (journaux ou publicités de la rue), à la façon des peintres modernes. Chaque emprunt est soumis à un traitement spécifique. Nous abordons maintenant les emprunts à caractère littéraire ou artistique qui constituent comme un discours d'accompagnement des conceptions esthétiques de C.Simon.

1.2 – les discours d'accompagnement

On peut observer, là aussi, une grande variété de procédures dans le choix des épigraphes, par le narrateur, empruntés à des artistes de référence. *Le palace* se place sous le signe de son épigraphe qui annonce d'emblée la tonalité dérisoire du roman conçu comme une célébration ironique de l'échec de la révolution :

Révolution : mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. Dictionnaire Larousse.

Si *Les corps conducteurs* ne comportent aucun épigraphe, en revanche, ils intègrent le commentaire du tableau de Poussin dont le titre est celui même du roman. Dans *Le jardin des plantes*, nous avons affaire à un subtil encadrement d'épigraphes qui émanent d'écrivains favoris du romancier et contribuent à poser des éléments de réflexion sur les problématiques du roman. La première épigraphe sous le signe de Montaigne concerne le roman tout entier et insiste sur la fragmentation, la diversité et la contingence du jeu :

aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles [...]. Nous sommes tous de lopins et d'une contexture sin informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu

L'épigraphe du chapitre I introduit le motif de la subjectivité inévitable en art,

traîner l'intimité de mon âme et une jolie description de mes sentiments sur leur marché littéraire serait à mes yeux une inconvenance et une bassesse. Je prévois cependant, non sans déplaisir, qu'il sera probablement impossible d'éviter complètement les descriptions de sentiments et les réflexions (peut-être même vulgaires) : tant démoralise l'homme tout travail littéraire, même entrepris uniquement pour soi. Dostoïevski

Le fragment suivant, citation d'Elisha Scott⁶⁷¹, désigne l'impossible objectivation de la connaissance scientifique :

⁶⁷⁰ « Sa Sainteté se réserve d'excommunier toute personne qui volerait, déroberait ou, de quelque façon que ce soit, égarerait quelque livre, parchemin ou papier que ce soit de cette bibliothèque, sans qu'elle puisse être absoute ». Edit. *La Pléiade*, p. 1499, note 57.

**on a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore, Elisha Scott
– The Pythagore Proposition**

L'épigraphie du chapitre III, empruntée à J. Conrad, développe le motif de l'impossibilité de communiquer la sensation vivante :

non, c'est impossible : il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons – seuls.
Joseph Conrad

Enfin, au chapitre IV, avec Flaubert, Simon se place sous l'emblème du temps :

avec les pas du temps, avec ses pas gigantesques d'inferral géant. Flaubert

Les citations intégrées concernent Stendhal, Dostoïevski et Proust. Détails érotiques dans la marge du manuscrit de *L. Leuwen* (Jp, 43-44), références aux déboires du *Joueur* et à *L'idiot* où

il rapporte une exécution capitale dont il a été le témoin à Paris et décrit la marche effroyable du condamné vers l'échafaud. Lui-même a connu les sensations qu'éprouve un homme à la perspective imminente d'une mort violente (Jp, 304-305).

Les références à Proust se répartissent entre deux séries de fragments qui occupent la première partie du roman (sept occurrences⁶⁷²) et la deuxième partie (dix huit occurrences⁶⁷³). La première partie comporte deux types d'écrits : un récit en deux temps (106, 142) sur les perversions de M. Proust « au bordel pour hommes » tenu par Jupien : cruauté sadique de la torture des rats puis posture quasi bestiale, ridiculisée par le narrateur. En contraste avec ce récit, des extraits de la correspondance de Proust à Berthe Lemarié, aux éditions Gallimard qui montrent un écrivain besogneux et soucieux du moindre détail de ses manuscrits. Il prescrit trois opérations sur son texte : la substitution de termes (138, 153), la reformulation (141), et l'ajout (144). La lettre à Gaston Gallimard développe des considérations sur le contexte de la guerre et la réception des œuvres.

La deuxième série contraste avec l'ensemble de ce qui précède : c'est un hymne à la poésie qui contraste avec l'esprit borné de la marquise de Cambremer en matière d'art et la trivialité du liftier. Voyons comment s'organise cet hommage à Proust qui fait alterner citations intégrales, citations avec commentaires et commentaires du narrateur.

⁶⁷¹ Professeur de mathématiques à Cleveland, Ohio. L'ouvrage cité « réunit trois cent soixante-dix démonstrations du théorème de Pythagore. Notons la fréquence des analogies avec les mathématiques dans les déclarations de principe esthétique qui figurent dans les interviews de Simon »

⁶⁷² Soit les pages 106, 138, 139, 141, 142, 144, 153.

⁶⁷³ Soit les pages 159, 161-162, 164, 166, 170, 173, 175, 179, 182, 184, 185-186, 189, 199-200, 201-202, 203, 205-206, 217-218.

La première occurrence (159) est une citation authentifiée par des guillemets, non référée, placée sous le signe de la dérision, dérision d'une certaine doxa (« on ») qui met en relation un « art rapide » et une « époque de hâte » :

on disait qu'à une époque de hâte convenait un art rapide absolument comme on aurait dit que la guerre future ne pouvait pas durer plus de quinze jours.

La citation accompagne l'avancée fulgurante des blindés de Rommel dans le fragment précédent du roman. Cette citation est tirée d'un même ensemble proustien, les pages 808 à 828 de *Sodome et Gomorrhe*⁶⁷⁴ que le narrateur va exploiter selon la pratique du métissage.

Le deuxième montage est littéralement annoncé dans le fragment inaugural (161-162) où se met en place la scène « au mois de mai⁶⁷⁵ », « à la terrasse du Grand Hôtel » de Balbec, avec la marquise de Cambremer, « sa bru, née Legrandin », « le narrateur et Albertine ». Le récit capte les métamorphoses de la lumière sur les mouettes⁶⁷⁶, « au fur et à mesure que le soleil décline ». Exemple d'un métissage entre deux univers romanesques :

'nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches', écrit Proust en effet, ce qui donne à penser (comme on pourra le voir au cours du récit où les mouettes changent peu à peu de couleur tandis que l'heure avance) qu'au moment où s'installent la marquise et ses amis la lumière (on est au mois de mai) ne se teinte pas encore de ces irisations qu'elle prend au fur et à mesure que le soleil décline' (Jp, 161-162).

Mais le narrateur proustien a déjà saisi la modification de la lumière qui affecte maintenant les mouettes précédemment évoquées :

elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas (Jp, 162).

L'occurrence suivante est une citation intégrale du texte de *la Recherche* qui ajoute une variation sur « une lumière de Poussin » (« admirée ») « la veille » (Jp, 164). Le montage prend ensuite un tour satirique redoublé, pourrait-on dire : à travers le narrateur

⁶⁷⁴ M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, NRF, Gallimard, édit. de la Pléiade, 1954. Comme cette date l'indique nous renvoyons à l'ancienne édition Clarac

⁶⁷⁵ Le mois de mai de la débâcle est souvent associé à un autre événement dans le roman, l'entretien avec le journaliste. La notation des cinq heures appliquées à la « marquise » renvoie avec humour à l'incipit du roman traditionnel dénoncé par Valéry : « la marquise sortit à cinq heures ».

⁶⁷⁶ Toujours dans l'optique des contrastes recherchés par le narrateur et auxquels se sensibilise peu à peu le lecteur nous retiendrons l'image farouche et triviale des mouettes vues de près : « je me rappelle que parfois des mouettes volaient au-dessus de nous, certaines pratiquement immobiles, les ailes déployées, tournant leur tête à droite et à gauche, impondérables, soutenues par le léger vent du large. De temps en temps elles poussaient des cris rauques. L'une d'elles s'est posée très près et a entrepris de tirer avec son bec sur un papier gras à moitié enfoui dans le sable. J'ai été surpris de sa taille, son bec énorme et crochu, son air rapace, sauvage (Jp, 121).

proustien, le narrateur simonien souligne le snobisme d'une mondaine sur l'art. En l'absence d'un jugement personnel, elle se fie à la seule mode régnante. Ainsi, « Mme de Cambremer » dénigre Poussin qui vient d'être évoqué dans la conversation – on pourra savourer au passage le langage prétentieux et univoque de la marquise :

je vous dirai tout nûment que je le trouve le plus barbifiant des raseurs (Jp, 166).

Même poncif à l'occurrence suivante où l'observation poétique de la lumière du couchant est assimilée aux stéréotypes « des couchers de soleil » :

du reste, continua Mme de Cambremer, j'ai horreur des couchers de soleil, c'est romantique, c'est opéra (Jp, 170).

La raillerie ne vise pas seulement les préjugés et l'absence de goût de la marquise. Le narrateur ajoute une caricature grotesque du personnage, du côté de « son insuffisance dentaire » :

chaque fois qu'elle parlait esthétique, ses glandes salivaires, comme celles de certains animaux au moment du rut, entraient dans une phase d'hypersécrétion telle que la bouche édentée de la vieille dame laissait passer, au coin des lèvres légèrement moustachues, quelques gouttes dont ce n'était pas la place (Jp, 173).

Puis le narrateur simonien interprète la double visée du « narrateur » proustien « introduisant le mot et l'image des nymphéas », précédemment évoqués :

c'est pour, d'une part, concrétiser la peinture de Monet qui va faire l'objet de la conversation et, d'autre part, rendre sensible à travers les successives informations qu'il va donner sur les couleurs changeantes des mouettes à mesure que le soleil décline l'écoulement du temps pendant que se poursuivra l'échange des réflexions sur l'art plus ou moins influencées par la mode et par l'âge (ce qui est encore une façon d'évoquer le temps) (Jp, 175).

Le fragment suivant donné pour un texte continu est le résultat d'un rapiéçage⁶⁷⁷ : la première phrase est empruntée à la page 811 du texte cité de Proust, le reste de la citation renvoie à la page 813. Ce montage vise un effet de concentration : il s'agit de montrer le revirement en cours de la marquise, sur la foi du témoignage supposé de Degas (Jp, 179). Sans quitter la référence au peintre, avec le déclin du soleil apparaît une touche de « jaune » :

justement le soleil s'abaissait, les mouettes étaient maintenant jaunes, comme les nymphéas dans une autre toile de cette série de Monet (Jp, 182).

Puis, c'est la destruction de la féerie florale avec l'envol des mouettes réelles :

« Oh ! Elles s'envolent, s'écria Albertine en me montrant les mouettes qui se débarrassant pour l'instant de leur incognito de fleurs montaient toutes ensemble vers le soleil » (Jp, 184).

⁶⁷⁷ Voir Annexe 7

La transposition sonore du spectacle entraîne de nouvelles associations où la marquise accuse une ignorance embarrassée, avant de prendre congé de ses invités :

« dans l'enseillement qui noyait à l'horizon la côte dorée, habituellement invisible, de Rivebelle, nous discernâmes, à peine séparés du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'angelus qui sonnaient aux environs de Féterne. » Ceci est encore assez Pelléas fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire ». – « je crois bien que le sais » ; mais « je ne sais pas du tout » était proclamé par sa voix et son visage qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air » (Jp, 185-186).

La scène s'achève sur le détail trivial de la pâtisserie, tandis que le narrateur poursuit son évocation du spectacle de la lumière,

sur la route, rose de la poussière du soir, où bleuissaient en forme de croupes les falaises échelonnées (Jp, 189).

Le départ précipité de la marquise est suivi d'un fragment apparemment continu, fait du raccordement de trois passages de la même page de *la Recherche*. « Le premier président » livre alors une réflexion sur la « vanité » « du monde » qui introduit une note carnavalesque à laquelle le narrateur simonien peut être sensible :

quand vous aurez mon âge, vous verrez que c'est bien peu de choses, le monde, et vous regretterez d'avoir attaché tant d'importance à ces riens (Jp, 200).

L'intervention du narrateur simonien nous ramène au « couchant », mais c'est pour marquer un nouveau contraste avec l'évocation d' « une parodique descente aux enfers » de la « cabine de l'ascenseur »,

où Albertine et Marcel sont enfermés en compagnie d'un Caron avide personnifié par le liftier dont Proust se demande si comme c'est l'habitude chez les employés les « organes » ne possèdent pas un plus grand pouvoir de divination que chez les patrons » (Jp, 202).

La citation de la page 203 est reprise par une surimpression fréquente chez C.Simon pour marquer la suture d'une même cellule textuelle disjointe. Avec la dernière occurrence, c'est une dernière vision du couchant vu à travers « la mousseline blanche » des rideaux de la chambre du narrateur, soit

la lumière rose qui remplissait la chambre et en changeait la mousseline des rideaux tendus sur le soir en lampas aurore. J'allai jusqu'à la fenêtre ; les mouettes étaient posées de nouveau sur les flots ; mais maintenant elles étaient roses » (Jp, 217-218).

A travers le réemploi, par Simon, des fragments de cette petite anthologie proustienne, nous sommes entrés proprement dans le travail d'un métissage qui nous rappelle qu'à tous les niveaux le roman simonien est un roman métisse.

Résumons nous. Nous avons cherché à montrer, d'abord, comment Simon, pour consommer la liquidation du double héritage culturel gréco-latin et judéo-chrétien, se livre à des manipulations bouffonnes (croisements et parodies des motifs littéraires ou artistiques), pour le plaisir gratuit de « faire avec », de « réaliser » des « coups » « dans le champ de l'ordre établi⁶⁷⁸ ». A ce niveau, le roman offre à une lecture superficielle « un mélange hétéroclite » (Cc, 140). Pourtant, la pratique picturale de Poussin dans *Orion aveugle*, à laquelle se réfère ouvertement le romancier, nous a laissé entrevoir une poétique plus complexe où la disjonction introduit la dynamique d'un sournois déplacement permanent. Puis nous nous sommes intéressé à l'intégration des matériaux que le texte élabore (inscriptions variées, citations ou fragments empruntés à l'univers encyclopédique, à la presse, aux supports les plus divers de la vie quotidienne ou à la littérature). Le traitement de ces documents reflète chaque fois un état particulier et transitoire de « séries » de transformations qui aboutissent à un double objectif : conduire la lecture traditionnelle à son point critique, mobiliser le lecteur sur le processus créateur. Toutefois, s'attacher exclusivement aux processus serait négliger la tonalité bouffonne de cette œuvre dont nous cherchons maintenant à mesurer l'impact sur la lecture.

1.3 – une bouffonnerie généralisée

fais-nous donc rire, sac d'Os, nous ne pouvons plus dans la glace à trois pans nous fixer de face, de dos, de profil sans trembler ; nuit et jour nous baillons à nous décrocher la mâchoire, sombres sans cause, sans vrai bonheur, nous ne croyons plus à rien, G. Rouault⁶⁷⁹

« La farce désigne, au moyen âge, un « petit intermède comique joué sur la parvis des églises, au cours de la représentation d'un mystère, puis une pièce de théâtre d'inspiration bouffonne mettant en scène des personnages souvent grotesques et présentant généralement un comique de mots, de gestes ou de situations⁶⁸⁰ ».

La vie culturelle à Paris pendant l'Occupation, offre, à travers le théâtre, deux types d'options. D'abord le recours aux vieux mythes :

comme dans tout pays soumis à quelque oppression, intérieure ou étrangère, la mode au théâtre est à ces travaux d'universitaires époussetant laborieusement les vieux mythes et où, vêtus de chlamydes, de péplums, chaussés cothurnes, les incarnations fardées du Pouvoir, du Droit et de la Justice s'affrontent à coup

⁶⁷⁸ M. de Certeau, Ibid. p. 45. Nous renvoyons aux « tactiques » du même auteur, destinées à faire pièce aux « stratégies dominantes ».

⁶⁷⁹ G. Rouault, *Cirque de l'étoile filante*, Cerf, 2005, p.31

⁶⁸⁰ *Trésor de la langue française*, Klincksieck, tome 8, 1980

d'allusions et de formules à double sens applaudies au passage par le public complice (Jp, 338).

Ce type de spectacle accueille les représentants de l'armée d'occupation, comme « la délégation de quelque barbarie guindée » et abjecte dans l'exhibition de sa théâtralité :

parfois assis aux meilleures places ou se promenant par deux ou trois à l'entracte et théâtraux eux-mêmes quelques uniformes aux épaulettes torsadées d'argent et soutachées de rouge, portant au côté de ces dagues de parade semblables elles aussi à des accessoires de théâtre, corsetés, raides, aux cols ornés de feuilles de chêne, cravatés de croix et surmontés de visages tannés aux sourires minces, aux yeux d'aigles (Jp, 338).

L'esprit de résistance à l'ordre militaire établi – « dans cette ville transformée en caserne, en prison » (Jp, 339) - s'incarne dans le rire et la truculence. S. assiste à la représentation d'une pièce de Picasso, *le Désir attrapé par la queue*, mise en scène par A. Camus⁶⁸¹ avec, dans les principaux rôles, M. Leiris (« le Gros Pied »),

quelque chose qui était comme la subversion elle-même, totale, ricanante, et, pire, la dérision, l'exécration non pas seulement de cet ordre glacial, hautain et métallique, de cette barbarie gourmée et gantée de suède (ou de fil pour les simples exécutants) mais encore (la répudiation, le dérision, l'exécration) de toute espèce d'ordre avec ou sans garnitures d'argent torsadé, à commencer par celui du langage lui-même, de toute bienséance (Jp, 338).

Cette subversion par le rire⁶⁸² vise à manifester le ridicule de toutes les fausses prétentions, prétentions hégémoniques des Puissants, prétentions vaniteuses et saugrenues des petites gens. Ainsi la vieille dame qui ne peut cacher sous les apparences voyantes de son chapeau et du maquillage de son visage les atteintes inexorables du temps :

elle est coiffée d'un volumineux chapeau rose garni de pétales de fleurs⁶⁸³ sous lequel son visage maigre et peint ressemble à un morceau de bois desséché (Cc, 29).

Une impitoyable caricature évoque son déplacement dans le hall de son hôtel :

sur l'immensité rouge de la moquette où se détachent ses bas blancs, on dirait une défroque pendant d'un portemanteau qui se déplacerait par à-coups, suspendu par son crochet à un invisible fil (Cc, 46).

Dans le registre de la farce, le « piquet d'honneur » mobilisé pour la parade lors de la visite de la reine d'Angleterre, en France, suscite un contraste comique et pathétique avec la sordide réalité des « champs de bataille » :

⁶⁸¹ Avec, dans les principaux rôles, M. Leiris (« Le Gros Pied », Louise Leiris (« les Deux Toutous »), J.P. Sartre (« le Bout Rond »), S. de Beauvoir (« la Cousine »), R. Queneau (« l'Oignon »), etc..

⁶⁸² Nous avons vu précédemment une approche de l'art par ascèse ou défi, acrobatie.

⁶⁸³ Ce fragment ne peut manquer d'évoquer « la femme au chapeau à fleurs » de Picasso (1944) ou la « femme au chapeau fleuri » ?

le piquet d'honneur maintenant figé, avec ses buffleteries passées au blanc d'Espagne, ses tuniques noires, ses fourragères rouges, ses casques scintillants, comme un démenti joyeux, carnavalesque et bariolé aux tenues de combat, l'antithèse optimiste et pimpante de la boue des champs de bataille, des uniformes couleur de terre et de souffrance (Jp, 157).

C'est à la guerre que la carapace du quotidien rassurant soudain s'effrite et que la brutale réalité vous saute à la figure. Les démêlées du cavalier avec sa monture qui refuse de traverser un ruisseau sous les bombes de l'aviation allemande, désignent déjà un sommet d'absurdité :

je crois que ce qui m'exaspérait et me déprimait le plus c'était le grotesque de la situation, le dérisoire : être tué dans une position aussi ridicule, dans l'eau jusqu'à mi-mollet et en train de me battre avec une jument qui ne voulait pas s...(Jp, 96).

Mais le comble du grotesque serait encore l'exploitation de sa mort comme une action d'éclat dans une célébration récupératrice :

mort au champ d'honneur. Sans doute dans le métro les voyageurs liraient demain journaux pliés en quatre le récit de la bataille en admettant qu'occupé à tirer sur les rênes de cette jument je participais (Jp, 25).

Le ridicule de l'évènement anticipé est encore accusé par les « journaux pliés en quatre », se donnant beaucoup de mal pour rapporter une telle anecdote ! Cette alliance de l'aberration et de l'incongru est annoncée par le « cri bizarre » et obsédant, d'un invisible oiseau exotique dans *Les corps conducteurs* et *Le jardin des plantes*, cri perçu par les hommes en détresse parcourant la forêt amazonienne :

un oiseau lance à intervalles réguliers un cri bizarre, en cascade, un peu dément, comme un rire (Cc, 109).

« Rire idiot » qui s'achève en un « fou » « rire » mystificateur :

éclate toujours sporadiquement le rire idiot de l'oiseau (Cc, 109).

La troisième occurrence actualise l'aspect terrifiant du cri :

quelque part retentit de nouveau le rire idiot de l'oiseau, tantôt lointain, tantôt proche, si près parfois que l'un ou l'autre des hommes de la colonne tressaille en l'entendant (Cc, 112).

Dans *le jardin des plantes*, le récit de Novelli témoigne du même phénomène dans la forêt amazonienne :

il dit qu'il ne sut jamais quel animal poussait de temps à autre une sorte de ricanement imbécile, s'élevant par degrés, s'étirant, discordant, moqueur, sinistre, qui retombait ensuite en cascade (Jp, 237).

Le narrateur utilise l'arme du ridicule contre toutes les formes de sérieux qui obéissent à des systèmes normatifs de valeurs établies, dans un monde en crise d'intelligibilité. On pourrait presque dire que la dénonciation des illusions passe par des hybrides

d'aberrations grotesques, de détournements burlesques et de renversements carnavalesques. Quelques exemples rappelleront ces tendances déjà entrevues lors de notre première partie. Nous ne reviendrons pas sur la perception carnavalesque du monde sur laquelle nous avons particulièrement⁶⁸⁴ insisté. Prenons l'exemple d'un travestissement burlesque qui relève d'une esthétique de la démystification : l'Italien qui raconte dans le train à l'étudiant l'épisode du meurtre parisien est décrit comme un fanfaron digne des tartarinades classiques avec,

cet attirail de chasseur de casquettes ou de trappeur (Pa, 57).

A son entrée subite dans le restaurant parisien il observe dans la porte-tambour

sa propre image, son propre fantôme (le petit masque grisâtre, minuscule au milieu de la tête de loup surmontant, hérissée, incongrue et burlesque, un complet de ville (Pa, 67).

L'étudiant l'imagine dans le travestissement de son costume d'emprunt :

il devait avoir l'air à peu près aussi rassurant qu'un Zoulou qui, pour passer inaperçu, aurait emprunté un habit Louis XV à broderies (Pa, 49).

La victime de l'attentat est, elle-même, identifiée à un spectacle de guignol, corps

dont le buste était maintenant affalé sur la table comme ces marionnettes de guignol, tête et bras pendant par-dessus le rebord de la scène (Pa, 94).

Après le meurtre, il est représenté sur la couverture d'un magazine à sensation

s'enfuyant, la tête et la chevelure de Zoulou en gros plan, de face, au-dessus de son élégant complet d'emprunt (Pa, 93).

Sa sortie précipitée du restaurant est décrite à la façon d'une scène de cinéma burlesque :

maintenant il venait de jaillir en boulet de canon de la porte, dérapait sur le trottoir pour reprendre son équilibre, les bras battant l'air, chaplinesque, comique et terrifiant, avant de tourner à angle droit (Pa, 97).

Même gesticulation comique mêlée d'un sentiment de compassion pour ces prisonniers harnachés dans leur course à l'outil de travail le moins pénible, la pelle : ils

se mirent à courir, ou du moins de cette façon grotesque dont peuvent courir des hommes embarrassés dans leurs uniformes dépenaillés, couleur de terre, sales, les pans de leurs capotes ou de leurs manteaux à moitié déboutonnés fouettant leurs jambes, se déhanchant comme des canards dans une sorte de parodie de course, battant l'air de leurs bras, certains chargés de musette dont ils ne se séparaient pas, luttant entre eux de vitesse, cherchant maladroitement à se dépasser (Jp, 232).

Le contraste est total entre « les quinze invités » par l'URSS représentant « l'intelligensia mondiale » conviés à une sorte d'« exhibition » grotesque « au cœur même de l'Asie ». La composition sous forme de liste emprunte son vocabulaire au cirque et à la fête foraine réalisant une inversion de valeurs :

⁶⁸⁴ Supra, p.151 sv.

ils faisaient figure de sortes d'animaux exotiques [...] que les cirques ambulants exhibent aux yeux des populations campagnardes accourues pour regarder passer en même temps qu'eux la girafe, le zèbre, le dromadaire et le couple de chimpanzés farceurs, défilant à la queue leu leu entre les deux haies que formait une foule indistincte pressée dans l'ombre (Jp, 320).

L'assimilation grotesque se poursuit par le vocabulaire de la foire :

les quinze invités – ou plutôt les quinze phénomènes de baraque foraine – réunis (choisis, sélectionnés – en vertu de quels critères, de quelles références ?) par, semblait-il quelque fonctionnaire parcourant du doigt quelque occulte Bottin ou le laissant simplement errer au hasard sur une carte (New delhi, Hollywood, Addis-Abeba, Detroit, Madrid, Harlem, Istambul, La havane...) et arrêtant au hasard un index facétieux : mais pourquoi moi ?) (Jp, 326).

Puis le groupe est assimilé à des êtres monstrueux

les quinze phénomènes de la baraque des monstres femme à barbe nègres hermaphrodites veau à cinq pattes dromadaire, crocodile dressé etc. (Jp, 329).

Monstruosités et aberrations parcourent le champ des grotesques, tels les corps associés des deux amants qui forment une réalité extravagante et fabuleuse :

corps soudés jumeaux siamois semblables à quelq monster mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes s'emmêlant (Jp, 33).

Le narrateur se plaît à jouer avec l'autosuggestion, la surprise, la méprise, le bluff.

L'Italien devant la vitrine du restaurant parisien est victime d'une méprise,

comme si rien qu'en se servant d'ampoules bougies et d'abat-jours roses on pouvait réussir à vous faire croire que vous marchez déjà sur de la moquette de trois centimètres d'épaisseur et que vous avez dans la bouche des huîtres et du gibier alors qu'on a encore les pieds sur le ciment du trottoir et que le froid vous coupe les lèvres (Pa, 47).

Puis, en surgissant de la porte-tambour il découvre dans la salle un paravent :

il n'avait pas compté sur le paravent (ou s'il l'avait vu, l'avait oublié) le découvrit, alors qu'il croyait déboucher dans la lumière, obscur, infranchissable (Pa, 68).

Au moment du meurtre il prend conscience, avec un léger décalage, de l'acte qu'il est en train d'exécuter :

comprenant alors qu'il était bel et bien en train de faire ce que l'instant d'avant il croyait (continuait encore à croire, dit-il, tandis que ce revolver sautait et cognait au bout de son bras raidi, tirant [...], en train de faire donc ce qu'il croyait ne pouvoir jamais arriver à faire, ce que sa main et son œil exécutaient, mais pas lui (Pa, 76).

L'étudiant est lui-même victime d'une auto-suggestion obstinée,

s'efforçant de reprendre souffle tandis qu'il essayait de se prouver ou en tout cas essayait de croire qu'il réussirait à se prouver que c'était d'avoir monté trop vite l'escalier (Pa, 180).

Il cherche à se faire illusion à trois reprises : sur la même page se répètent quatre occurrences du bluff, selon deux séries de variantes, d'abord la tentative de bluff,

la partie de lui-même qui s'efforçait de bluffer l'autre,

la partie de lui-même qui essayait de bluffer l'autre, [...] simplement par le bluff

puis l'accomplissement de l'acte,

la partie de lui-même qui bluffait⁶⁸⁵ (Pa, 160).

Il y a un comique de la tromperie. L'étudiant, face au patron de l'hôtel est

traversé tout à coup par l'idée comique qu'il s'était trompé (Pa, 216).

Enfin, c'est au tour du lecteur d'être mystifié par la description d'affiches de propagande que l'étudiant, assis à la terrasse d'un bar d'« une petite place du vieux quartier », entrevoit, « un peu au dessus de la tête du chauve » :

la tête du chauve, un avion aux ailes sombres vers lequel un enfant levait un visage terrifié et en pleurs (Pa, 156).

Le lendemain matin, assis au même endroit, il s'aperçoit de sa méprise,

se rendant compte que ce qu'il avait pris la veille dans la nuit, au-delà de la tête du chauve, pour un avion dessiné sur l'une des affiches était en réalité la silhouette d'un plongeur en train d'exécuter le saut de l'ange, les bras en croix, la tête levée de l'enfant au-dessous de lui non pas terrorisée et convulsée par les pleurs, mais riant de plaisir (Pa, 177).

Ce « coup d'écriture » selon l'expression de J. Ricardou, montre bien « la crédulité inscrite en toute lecture⁶⁸⁶ ». Cette entreprise de démystification participe d'un travail de déconstruction plus général et apparemment cette œuvre tarde à nous faire entrevoir ses ressources. C'est dans le métissage que nous chercherons le mode opératoire de cette écriture.

⁶⁸⁵ Ce nouvel exemple d'agencement micro-textuel montre au passage que ce qui intéresse Simon, ce n'est pas tant le contenu d'information du texte que l'agencement de ses éléments jusque dans le moindre détail, selon des règles de variabilité.

⁶⁸⁶ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit. p. 32.

les enjeux du métissage

un sens latéral ou oblique qui fuse entre les mots, M. Ponty⁶⁸⁷.

Mais tout mélange n'est pas forcément métis : « si l'on superpose toutes les couleurs, on obtient du gris » (Laplantine), si l'on assemble des sens sans souci de composition, on aboutit à une innommable « cacophonie » (C. Simon).

2.1 - quel métissage ?

cela, nous savons le faire. Ranger la plume dans les plumiers, F. Laplantine⁶⁸⁸

Pour le romancier, le métissage doit se conquérir contre l'état de « désordre » naturel, le chaos, et « l'ordre établi » qui anesthésie la réalité. L'un et l'autre ne peuvent aboutir qu'à un « mélange hétéroclite » par défaut d'organisation artistique. Le chaos se caractérise par un état « statique » (Cc, 77) du monde,

comme si le désordre et l'incohérence constituaient l'état naturel et stagnant des choses (Cc, 157).

Le « grouillement des petites particules multicolores » de la foule dans la rue peut en donner une idée, invariablement identique à lui-même, comme de la matière brute :

il semble que les mêmes particules se cognent, se fauillent, réapparaissent, recomposent inlassablement un autre ensemble à la fois différent et en tous points pareil au précédent et où, pas plus que dans une poignée de gravier, il n'est possible de déceler ni structure, ni ordre (Cc, 36) ;

A l'absence de « changement » précédent répond l'élimination du temps :

la même foule, ou plutôt la même plinthe faite d'un confus grouillement de pastilles multicolores à la fois constamment renouvelé et pareil, semble stagner sans que rien dans sa densité ou son animation n'indique une quelconque modification consécutive au temps écoulé (Cc, 134)

Autre trait de la foule, l'étrangeté de la bigarrure, l'« amalgame » qui fusionne entre elles ses particules :

les passants ou les groupes qui la composent, marchant en directions opposées, se croisent, s'infiltrant les uns dans les autres, de sorte que, de loin, les divers mouvements se neutralisant, elle offre l'aspect d'un amalgame de petites taches aux dominantes pastel, l'œil ne pouvant suivre aucune d'entre elles en particulier (Cc, 36).

⁶⁸⁷ M. Merleau-Ponty, *Signes* op. cit., p.58.

⁶⁸⁸ F. Laplantine, *Transatlantique*, « entre Europe et Amériques latines », Téraèdre, 2010, p. 270

C'est « un bruit de volière, assourdissant » qui accompagne la « foule bariolée » du hall de l'hôtel, indices sonore et visuel d'une indifférenciation où s'annonce ironiquement la réalité d'un métissage de populations :

les hommes portent des chemisettes vert d'eau, roses, blanches ou bleu ciel, les femmes des robes aux couleurs voyantes, rouge, orange, vert jade [...] la majeure partie de la foule est composée de métis, d'Indiens, de nègres, de Chinois ou de Polynésiens (Cc, 50).

Les « délégués » aux journées de « dialogue entre parlementaires et écrivains » présentent une variante de « types » humains. Ils

ont des visages de Méditerranéens, mais plutôt qu'au type sicilien ou castillan, fortement mâtiné d'arabe, sec, brun et osseux, répandu dans les régions méridionales, la plupart s'apparentent, par leur peau blanche et les traits un peu mous, à ce mélange de Catalans, de Génois, de Grecs et de Levantins qui peuple le bassin oriental (Cc, 39).

Après divers traitements de la foule, vitrines et inscriptions publicitaires de la rue donnent le spectacle d'une « prolifération désordonnée » (Cc, 20) :

aucun effort artistique ou de présentation ne semble avoir été tenté dans l'arrangement ou la disposition des étalages ou des réclames qui prolifèrent dans un désordre et un fouillis anarchique. La seule règle observée paraît être celle de l'accumulation et de la répétition, en hauteur ou en largeur (Cc, 139).

Cette « prolifération » du « désordre » renvoie à un « fouillis anarchique » par « accumulation » et « répétition » non contrôlées. Ce sont les mêmes traits qui caractérisent les disparates dans l'architecture de la ville :

ce mélange hétéroclite, exubérant, de vestiges rococo et de matériaux modernes et froids renforce encore l'impression d'accumulation forcenée, sauvage, et d'anarchie (Cc, 140).

Le mobilier hétéroclite du palace, pendant l'occupation des révolutionnaires, rassemble un « mélange » « uniforme » et immuable d'objets fonctionnels,

définitif et uniforme mélange de tables de café, de bergères Louis XV, de classeurs métalliques, de canapés, de machines à écrire et de fauteuils au cuir crevé qui constitue comme l'invariable et réglementaire décor des locaux réquisitionnés (Pa, 35) ;

Si le désordre désigne un état chaotique, le culte de « l'ordre » renvoie à l'uniformité et n'est pas moins incompatible avec les exigences de la créativité. Dans la presse consternante de la « révolution » espagnole, c'est un

fatras des comptes rendus de meetings, de discours, de résolutions et de quotidiens bulletins de victoire (Pa, 28).

Devant les titres de première page qui s'étalent sur la table, le narrateur se refuse à

déchiffrer machinalement une fois de plus (depuis la veille il l'avait déjà lu un peu partout un millier de fois) le même gros titre s'étendant au haut et sur toute la largeur de la première page (Pa, 29) ;

L'emblème du fonctionnement « statique » c'est la description du clinquant des vastes panneaux publicitaires de New York qui captent irrésistiblement le regard du passant et ne cessent de se répéter dans le cycle mécanique de leur déroulement :

quoique leur ensemble brille d'un éclat permanent, les lumières qui les composent ne cessent de changer de couleurs ou de puissance. Réglée par un mouvement d'horlogerie, chacune d'entre elles s'éteint et se rallume alternativement à des intervalles dont rien ne dérange la régularité. Eblouissant les yeux de leurs myriades scintillantes, elles reforment avec l'implacable application des mécaniques des suites de combinaisons variées mais limitées dont le retour régulier semble ponctuer l'obscur écoulement du temps (Cc, 83).

Ordre et désordre renvoient à une même réalité, répétitive et invariable. C'est ici que se posent les problèmes de la composition artistique. Nous avons été sensible d'abord à la construction baroque du roman simonien. Puis, selon la terminologie structuraliste nous avons retenu une double modélisation par l'appareillage des « miroirs », selon J.Ricardou⁶⁸⁹ et C.Simon⁶⁹⁰. Le modèle du balancement binaire de M.Deguy (« apo/sun », « dis/cum ») nous est alors apparu comme un opérateur possible de la différence. A la recherche de toujours plus de complexité nous avons ensuite envisagé un autre modèle qui relevait encore du vocabulaire du « texte-machine », le kaléidoscope⁶⁹¹. Plus proche de nos préoccupations actuelles, le modèle de la mosaïque répond à un agencement problématique⁶⁹². Les analyses de L. Dallenbach nous fournissent des repères intéressants pour baliser ce champ. « Comparée à l'*Opus magnum* qui n'appartient qu'à Dieu en tant que seul Auteur habilité à commencer et à finir, la mosaïque relève à deux égards au moins de l'*opus incertum* : elle n'est pas assurée quant à son *télos* ni quant à la méthode pour l'atteindre ; au surplus, l'initialité de son geste s'accomplit avec des matériaux qu'elle a reçus d'ailleurs et qui, à l'instar des pierres des temples antiques servant à la construction des églises, ont souvent été utilisés une première fois⁶⁹³ ». Ni unitaire ni hiérarchique, la mosaïque modélise le texte selon deux principes antagonistes : d'une part une tentative de mise en simultanéité des éléments,

⁶⁸⁹ Qui évoque, par ailleurs, « la machinerie du récit » (*Le Nouveau roman*, p. 54) ou identifie « la description » à « une machine à désorienter ma vision » (*Problèmes du nouveau roman*, p. 19).

⁶⁹⁰ Qui fait volontiers référence, dans sa période structuraliste, à « une sorte de mécanique ou de système » « scriptural ».

⁶⁹¹ Supra, p.138.

⁶⁹² A la différence du puzzle qui offre des cases à remplir. Simon a maintes fois rapproché sa poétique du « titre de ce chapitre du cours de mathématique intitulé : « arrangements, permutations, combinaisons ». NRHA (2) op. cit. p. 96

⁶⁹³ L. Dallenbach, *Mosaïques*, Seuil, 1999, p. 63.

d'autre part, une discontinuité radicale de ces éléments. Ce processus a été, en outre, illustré par l'examen du tableau de N. Poussin, *Orion aveugle*. L'ensemble des corrélations ne relève plus de la chronologie, de la causalité ou de la psychologie mais d'une « crédibilité⁶⁹⁴ » de l'écriture. Toutes ces tentatives relèvent d'une logique artistique qui s'apparente au collage dont nous avons souligné l'importance précédemment⁶⁹⁵. La notion d'opus désigne initialement divers modes d'agencement des matériaux d'une maçonnerie. Sous l'acception d'opus reticulatum il renvoie dans la langue latine à de « riches appareils entremêlés de terre cuite⁶⁹⁶ ». La modélisation de *Mille plateaux*⁶⁹⁷ devrait nous permettre d'affiner encore notre examen du « multiple ». Trois métaphores du livre nous sont proposées : le « livre-racine », « c'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde comme l'art, la nature⁶⁹⁸ ». Le système-radicelle ou racine fasciculée est la seconde figure du livre, dont notre « modernité » se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement⁶⁹⁹ ». Les auteurs rapprochent ce type de livre de la « méthode du *cut-up* » de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture) implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés⁷⁰⁰ ». Dans le lexique de C. Simon cette procédure est assez proche du bricolage⁷⁰¹. La troisième figure du livre, selon nos auteurs, consiste dans le « rhizome » qui correspond à la réalisation du « multiple ». « Aucune habileté typographique, lexicale ou même syntaxique ne suffira à le faire entendre⁷⁰² ». Nous retiendrons la métaphore du « plateau » issue de Bateson : « un rhizome est fait de plateaux. Gregory Bateson se sert du mot 'plateau' pour désigner quelque chose de très

⁶⁹⁴ C. Simon, *DS*, op.cit., p. 21-22.

⁶⁹⁵ l'écrivain voit « les premières manifestations » de « l'art contemporain » dans « le Parapet du Parque Guell construit par Gaudi à Barcelone et dont il a décoré les surfaces courbes de fragments de carreaux de céramique, brisés et assemblés ensuite dans une longue composition dont les lois ne sont plus celles de la continuité du dessin mais d'autres rapports ». C. Simon, entretien avec D. Erignon, *Libération* des 29-30 août 1981.

⁶⁹⁶ D'après le *Trésor de la langue française*, op. cit. article opus.

⁶⁹⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980.

⁶⁹⁸ Ibid. p. 11

⁶⁹⁹ Ibid. p. 12

⁷⁰⁰ Ibid. p.12

⁷⁰¹ Rappelons que sous cette pratique, Simon évoque des opérations de « découpage et agencement » puis, dans le détail des micro-opérations qui consistent à « raboter », « limer », pour « intégrer », « ajuster », « rejeter », « fabriquer ».

⁷⁰² Ibid. p. 13

spécial : une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure⁷⁰³ ».

Ainsi donc, le narrateur emprunte ses motifs les brasse, les manipule, les mélange jusqu'au bizarre et à l'incongru. Mais cette fascination pour l'hétérogène ne nous permet pas d'échapper à la répétition du même : la recherche de la différence, dans la variation, peut associer des éléments disparates dans une « totalité » homogène. Nos premières analyses étaient surtout sensibles aux phénomènes variationnels à travers lesquels se lisait le travail du texte. Quand ces formes d'hybridation qualifient-elles l'activité transformatrice de l'écriture métisse ? C'est ce qu'il nous reste à analyser dans ses conséquences esthétiques et éthiques.

2. 2 - un point de vue esthétique un champ s'est ouvert, il faut le travailler, S. Breton⁷⁰⁴

Pour apprécier en quoi le métissage offre une résistance privilégiée à la pensée toute faite, et une ouverture à la création, il faut expliciter les opérateurs mis en œuvre dans ces processus. Nous retenons la définition du métissage proposée par J. Audinet⁷⁰⁵ en tant qu'il « introduit du jeu dans les appartenances » et se tient « entre fusion et morcellement⁷⁰⁶ », entre ce qui englobe et ce qui exclut, entre le monisme de la totalisation et le dualisme de la séparation, entre l'homogénéité de l'ordre établi et l'hétérogénéité du chaos. Cet écart interdit tout enfermement et privilégie dans la gestion de l'hétérogène, le comment au lieu du pourquoi. Dès 1961 Simon affirmait :

tout mon effort est axé sur le comment des choses et pas sur le pourquoi⁷⁰⁷.

Selon B. Gracian, un théologien aragonais du XVIII^{ème} siècle⁷⁰⁸, ce choix induit une opposition de la circonstance à la « substance ». « La question du comment déplace la question de la substance (qui ? qu'est-ce que ?) vers la circonstance et conduit non plus à une recherche de l'équivalence et de la transparence dans un parcours rectiligne, mais

⁷⁰³ Ibid. p. 32

⁷⁰⁴ S. Breton, *L'autre et l'ailleurs*, Descartes, 1995 p.10

⁷⁰⁵ J. Audinet, *Le temps du métissage*, édit. de l'atelier, 1999, p.100. « Dans le mot métissage, il y a tissage qui appartient à la même famille linguistique que le texte et nous suggère que les processus dont il va être question s'effectuent dans le langage. Le Préfixe mé, quant à lui, est utilisé pour construire les formes négatives, voire péjoratives de nombreux termes, comme mésentente, méconnaissance, méprise ». p. 220

⁷⁰⁶ Ibid., p.68.

⁷⁰⁷ C.Simon, débat avec A. Bourin, *Les Nouvelles littéraires*, 29.6.61. Annonce reprise dans *le jardin des plantes*, p.39 : « après tout, les « pourquoi » n'étaient pas mon affaire ». Voir encore supra, p. 164, note 579

⁷⁰⁸ Cité par Laplantine et Nous. Dans ce développement nourri des travaux de Laplantine, Nous et Audinet, nous n'explicitons pas toutes nos références.

plutôt à un cheminement du détour, du contour, des circonvolutions et des arabesques⁷⁰⁹ ».

Le texte prend corps à partir d'une expérience sensible de la complexité. Le lecteur est invité à découvrir dans la contingence la génération de l'écriture. Faire l'expérience littéraire du roman comme passage, voilà, en somme l'enjeu de cette réception. Aucun élément ne peut être considéré isolément, pré-existant au processus. Et à cet égard l'insistance ne porte pas tant sur les contenus, toujours instables, que sur la façon dont ils se combinent, selon d'« imperceptibles glissements » (Cc, 56). Ainsi, dans le décor en devenir du palace, « style Trianon », l'apparition du motif des « bergères troussées » (Pa, 30) s'articule aux « bergères laquées » du mobilier (Pa, 11) et leur qualification leur vient de leur proximité, dans le même décor, du motif des « nymphes callipyges ». Pareillement, le motif de l'enlèvement, dans l'encre, des soldats de la colonne qui progresse péniblement dans la forêt amazonienne ne peut être inféré qu'à partir de la « mauvaise qualité » d'une photo décrite et donc inconcevable « en soi ». On voit comment la fiction « ne se juge pas au réel qui est supposé lui manquer mais à ce qu'elle permet de faire et de transformer⁷¹⁰ ». Déjà le polyglottisme, la ré-écriture des citations⁷¹¹, les collages⁷¹² divers nous ont sensibilisé à une écriture du transit qui déploie les facettes multiples de métissages variés. L'articulation des motifs s'opère, chez Simon, selon deux modes conjoints, l'interférence qui altère les objets et l'intermittence qui traduit une discontinuité dans le flux temporel.

On a pu rapprocher ces orientations de l'esthétique de Godard, au cinéma : l'essentiel de l'art réside dans les intervalles qui favorisent les hiatus, et toutes sortes d'interactions et d'interceptions. Nous illustrons ces processus par deux détails descriptifs, avant d'en présenter quelques gammes diversifiées. Le premier exemple articule l'imprévu de la rencontre de matériaux hétérogènes (la mer/ le bois) et un contraste de couleur inattendue qui créent une coexistence étrange

la mer est représentée par des lignes onduleuses et parallèles en légère saillie dans le bois rougeâtre (Cc, 34).

Le processus relève ici de la logique du collage : il s'agit de réunir des ordres de réalité différents qui s'entrechoquent.

⁷⁰⁹ *Métissages*, op. cit., p. 449, 450.

⁷¹⁰ M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse*, Folio- Histoire, Gallimard, 2002, p. 68

⁷¹¹ Supra, notamment p. 185 et suivantes

⁷¹² Supra, p. 169, 173, 176, 177, 180, 191, 193.

L'intermittence restituée, dans le deuxième exemple, le passage du temps à travers la modification de la couleur des wagons, couleur dont l'homogénéité apparente résulte d'une double composante :

sans doute ocres à l'origine, maintenant d'une couleur marron faite pour moitié de peinture et de suie (Pa, 57).

La rupture de l'homogénéité naît, dans les deux cas, de la rencontre de motifs inattendus. Il n'y a que des perspectives provisoires, dans le processus infini des « modifications » « s'opérant par d'imperceptibles degrés pour l'œil attentif d'un observateur » (Cc, 166). C'est pourquoi ces distinctions établies pour la clarté de l'exposé sont susceptibles de fréquents brouillages. La description se nourrit des contaminations les plus inattendues. Le texte s'offre en déséquilibre ou en suspens, à partir d'une dissonance qui peut aussi comporter des résonances ironiques, satiriques ou critiques.

Dans l'exemple suivant, le papier journal « sali » contamine le message lui-même :

le papier sali, ramolli par l'humidité, déjà pelucheux, les bords des feuilles crénelés de petites déchirures, les coins rebroussés comme des pétales fanés, recroquevillés, la manchette aux gros caractères [...] elle aussi flétrie pour ainsi dire, ou plutôt passée, fanée, sans éclat ni résonance (Pa, 144).

Par la vertu d'un « nom », le souvenir opère le ré-enchantement d'une vieille épave :

maintenant nous approchions et je pouvais lire le nom à moitié effacé et lui aussi pisseux de cette demi-épave et qui (CARMEN), évocateur de guitares, de castagnettes, de jupes à volants et de voluptueuses œillades (Jp, 48).

Aux « végétaux stylisés » de la ferronnerie de fonte du balcon » se superposent « les feuillages épais et vert tendre des platanes qui ombragent la place » :

un léger vent les anime de mouvements contraires que l'on peut ainsi décrire : 1) l'incessante et menue palpitation pour ainsi dire individuelle de chaque feuille, 2) les lents balancements des grosses branches et de leurs masses de feuillages qui s'inclinent, reviennent en arrière, en même temps que leurs extrémités plus souples sont encore entraînées, courbées en sens contraire, 3) les remous du vent atteignent à des moments différents les divers arbres et les diverses branches, l'ensemble mouvant étant agité de courants opposés (Jp, 371).

Le brassage des populations marchandes et nomades d'Asie est évoqué plaisamment sur le mode de l'absence, par prétérition :

et plus de chameaux, maintenant, plus de caravansérail, plus de tentes, de ballots de soies, plus de marchands enturbannés ou pas, turkmènes, mongols, chinois, persans, tchéchènes ou grecs, plus de marchés, plus de pistes (Jp, 326).

Dans le fragment suivant, le motif connaît une double modulation par un glissement de la métaphore (une sensation de « chenilles », au niveau des paupières, éprouvée par le passager de l'avion) à la description de l'animal lui-même -- :

lorsque retirant ses lunettes il masse ses paupières du pouce et de l'index, des chenilles velues et floues, d'abord vertes, puis rouges, puis orangées, puis scintillant comme des ampoules électriques, se tordent, se fractionnent et se reforment lentement sur un fond marron. Le simple contact de certaines chenilles sur la peau a un effet vésicant, provoquant une brûlure et une enflure douloureuses dont l'effet persiste parfois pendant plusieurs jours. D'un vert pomme éclatant, le corps mou et annelé est décoré de dessins géométriques noirs, parfaitement réguliers, relevés de jaune. Sa queue se prolonge par une sorte de dard, brun, dont la pointe est teintée de rouge. S'arquant sur elle-même la chenille progresse par contractions et élongations successives à la surface d'une large feuille d'un vert sombre, velouté, où se détachent des nervures corail, courbées comme des cils (Cc, 162-163).

Un corps de femme nu, entrevu « rien qu'un instant, l'espace d'une fraction de seconde » à la fenêtre éclairée de la chambre d'en face, connaît une « prolongation d'existence » dans une « suite d'images simples » où se superposent et s'enchevêtrent localement, le corps et le tissu :

les ombres chinoises vert-noir projetées sur le rideau, le contour (non plus flou, comme sur le corps lui-même, la séparation des ombres et des lumières) du bras encore levé, du sein, de la hanche et de la cuisse ondulant s'étirant, se distendant sur l'étoffe fouettant l'air, de sorte que sur le ventre un instant formé par le rideau le flanc parut se creuser encore, la hanche s'effacer, le sein dont la pointe à ce moment touchait sans doute presque le tissu puisqu'à cet endroit l'ombre était complètement noire s'étirant exagérément (Pa, 175-176).

Des deux hommes de type méditerranéen échoués sur le quai, le plus âgé présente

la nuque craquelée comme de la terre cuite couleur brique (Pa, 42).

Les mains de la sentinelle en faction devant le palace, « à force de fouiller » dans la terre connaissent comme un changement d'état :

non plus de la chair, de la peau, mais une matière fendillée, craquelée, sèche, dure et poussiéreuse comme la terre elle-même (Pa, 191).

L'étudiant qui a pu pénétrer dans le hall du palace à la faveur d'une averse soudaine « plaqué contre la cage de l'ascenseur » est « secoué » par

les incohérentes pulsations du magma humain à l'odeur de chien mouillé qui tourbillonnait dans le hall (Pa, 197).

A ces interférences qui altèrent, se combinent, dans l'écriture, les intermittences qui ponctuent les différents flux.

Pour illustrer le deuxième mode de métissage, nous proposons les jeux mitoyens de la lumière et des ténèbres. « Le demi jour de la nuit arctique » n'a, « en réalité » aucun équivalent dans la langue française :

non pas la nuit mais cette chose qui n'était ni le crépuscule ni l'aube (Jp, 121)

« Le jour se lève dans la nuit et non pas après ou à côté ⁷¹³ », témoin cette apparition de l'aube

du côté de l'ouest on peut voir dans les hublots le ciel indécis où scintillent les dernières étoiles. Par une brèche dans le chaos des nuages, à l'orient, jaillit tout à coup le premier rayon (Cc, 59).

Prélude à la naissance du jour, en Inde, cet instant d'un transit imminent :

ce n'était pas encore l'aube, tout juste comprenait-on qu'elle n'allait pas tarder (Jp, 252)

Découverte du jour naissant en Asie centrale pour les passagers ayant atterri « avant l'aube »,

l'horizon au-delà de la ville obstrué, barré par quelque chose comme un concassage de diamant étincelant rose et blanc formidable touché par les premiers rayons du soleil (Jp, 12).

Annonce, pour les passagers de l'avion, de l'aube qui s'esquisse où s'articulent les nuances de couleurs en devenir :

dans le noir on commence peu à peu à distinguer vers l'est une mince ligne rose séparant le ciel de la mer de nuages. Elle s'élargit en s'étirant en même temps qu'elle change de couleur, un moment rouge feu, puis saumon, reflétée par le bord d'attaque de l'aile et l'ouverture arrondie des réacteurs. Tout est gris. La lueur n'a pas encore atteint la couche grumeleuse des nuages dont les moutonnements parallèles et monotones s'étendent à perte de vue, sans un trou, sans une fissure, glissant imperceptiblement sous l'avion qui semble suspendu, immobile, métallique et sans poids (Jp, 221).

Autres jeux d'intermittences, ces gammes chromatiques qui se succèdent comme des refrains :

sur le mur de la salle de bains le rectangle de soleil vire lentement de l'orange au jaune (Cc, 161).

sur le mur de la salle de bains le rectangle de soleil est maintenant d'un jaune franc, citronné et uni, nettoyé de ces légères marbrures qui caractérisent l'impact des premiers ou des derniers rayons, lorsque le soleil se trouve encore juste au dessus de l'horizon ou s'apprête à disparaître (Cc, 166).

Sur la même surface du mur apparaissent, tour à tour des figures géométriques dont le devenir reste insaisissable :

il ne s'est non plus produit aucune modification sensible dans le parallélogramme de soleil sur le mur de la salle de bains qui continue à s'étirer mais ne forme pas encore tout à fait un losange (Cc, 214).

après avoir dessiné pendant une fraction de seconde un losange parfait, le parallélogramme citronné que le soleil de plus en plus haut au-dessus de la cime des pins projette sur le mur de la salle de bains commence à s'amincir, ses côtés supérieurs et inférieurs raccourcissant en même temps que ses côtés verticaux se rapprochent lentement (Cc, 220).

⁷¹³ F. Laplantine, A. Nous, *Métissages*, op. cit., p. 187

Le passage du mur au carrelage de la projection lumineuse du soleil s'effectue sans transition jusqu'à l'extinction du phénomène :

peu à peu le parallélogramme de soleil se resserre entre ses côtés verticaux, au point de ne plus former bientôt qu'une barre de plus en plus étroite. L'extrémité inférieure atteint le carrelage et se casse brusquement vers la droite en s'allongeant sur celui-ci. La tache dessine maintenant un angle obtus dont, un moment plus tard, les côtés ne sont plus que deux traits, puis deux lignes minces où la lumière semble se concentrer, bouillonner, puis deux fils incandescents qui s'éteignent enfin, laissant encore subsister pendant un bref instant une trace claire et floue dont, à son tour, l'intensité lumineuse décroît très vite. Plus rien bientôt sur le mur ni sur le carrelage ne rappelle son emplacement (Cc, 224).

Dans les processus décrits précédemment, les transits (interférences et intermittences) qui transforment et déplacent ne relèvent pas seulement de jeux d'oppositions et de contrastes. D.Sibony insiste pertinemment sur la nécessité de dépasser la « différence ». En effet, « le trait de la différence instaure un rapport trop simple pour la situation vivante que le mouvement des choses impose⁷¹⁴ » : « deux entités sont non seulement 'différentes' mais en contact différencié de sorte que l'une en passe par l'autre, se confond avec, s'en détache, y revient, en même temps qu'elle s'en éloigne⁷¹⁵ ». Ce parcours, c'est bien celui de l'écriture simonienne qui se désigne ostensiblement dans la fiction, par exemple, par le dessin du vol de ce rapace (qui s'accompagne en outre d'une fascinante et éblouissante évocation⁷¹⁶ qu'on ne peut se priver de citer) :

ses immenses ailes déployées, immobile et impondérable, un oiseau au plumage bleu noir se laisse porter sur l'air le long des parois glacées de la montagne. Au moyen d'imperceptibles mouvements il infléchit sa lente trajectoire dans un sens ou dans l'autre, puis, glissant en oblique, il amorce un large cercle qui le rapproche de la paroi, l'en éloigne, l'en rapproche de nouveau. Couleur de nuit dans l'éblouissante lumière, rigide et vigilant, on dirait un de ces cerfs-volants à la découpe d'oiseaux de proie, ou un de ces rapaces empaillés accrochés par un fil au plafond d'une boutique de naturaliste (Cc, 32).

L'oscillation précédente comme figure de l'écriture s'exprime en termes de « vibration » dans le registre sonore. L'étudiant par un effet de suspension peut détailler dans la nuit les diverses fluctuations de l'heure, annoncée par une « horloge » du voisinage,

écoutant se déclencher (sans doute le clocher - ou l'horloge - était-il tout proche : il put entendre sauter le butoir, puis les engrenages se mettre en marche, grésiller) le carillon (quatre fois deux notes hautes, couplées) qui annonçait l'heure, puis un intervalle, puis le bronze frappé, majestueusement, deux coups la note basse, grave, la vibration restant suspendue un moment dans l'air immobile, puis le silence et la nuit refluent (Pa, 161-162).

⁷¹⁴ D. Sibony, *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991, p.14-15

⁷¹⁵ D. Sibony, *Entre-deux*, op. cit., p.12

⁷¹⁶ Il faut lire l'intégralité de la description pour bien en mesurer toute l'amplitude (p. 32-33).

Les diverses manifestations du métissage visent à produire une instabilité permanente, par l'émergence de formes transitoires et fugaces. Dans les romans de C.Simon le sens n'est jamais produit que dans les décalages de l'approximatif. Or, notre outillage mental reste encore bien souvent contrôlé par une logique binaire, génératrice d'oppositions tranchées. Le métissage déjoue ces dualismes en créant des espaces intermédiaires aux frontières indécises. Les « invités » survolent un espace flottant entre « deux continents accolés », « entre deux steppes, deux déserts ». L'incapacité à tracer une frontière géographique laisse un espace intermédiaire incertain, espace sauvage aux contours indistincts et toujours mouvants :

aucun nom ne désignait les sommets ou plutôt l'entassement, l'infinie succession de crêtes, l'espèce de tempête solidifiée, aveuglante, dont, dans le petit avion à l'intérieur meublé comme un salon, le jovial interprète dit en la montrant que tout près donc (mais près de quoi, à partir d'où ? courait l'invisible ligne pointillée délimitée à l'aide de lunettes de visée d'après d'immémoriales conventions passées entre des tribus nomades [...] quelques caravaniers ou quelques bandits aux yeux bridés, protégés eux aussi de peaux de bêtes, et solennellement paraphées plus tard sur une carte par d'autres bandits en robe de soie, coiffés d'une plume de paon ou sévèrement vêtus à l'européenne : mais où passait-elle dans ce chaos [...] ... ? (Jp, 66-67).

On pourrait dire que c'est dans cette existence « entre-deux » que réside tout le potentiel de la créativité. Cet espace de l'entre-deux contribue à neutraliser toutes formes d'oppositions binaires, ce que l'Américain souligne par une allusion humoristique aux conspirateurs d'une pièce de Shakespeare⁷¹⁷ :

et il y a naturellement dans le nombre le bon et le mauvais oncle, mais ici quel est le bon ? (Pa, 109).

Problématique plaisamment reprise dans *Le jardin des plantes* par

la classique comédie du bon et du mauvais (Jp,327).

L'instabilité est portée à son comble dans la description du cortège des « funérailles » du conseiller du président assassiné :

escorté par les deux files parallèles de soldats (c'est-à-dire des vrais – pas les types faméliques et efflanqués, avec leurs cheveux cosmétiqués, leurs pantalons élimés et leurs espadrilles, et bardés, ou plutôt hérissés d'armes – ou peut-être après tout des faux, c'est-à-dire qui avaient plutôt l'air, à force d'être propres et astiqués, de sortir des coulisses d'une opérette, avec leur drôle de bicorne verni, leur uniforme ajusté, leur modeste carabine, leur pas d'automates mécaniques, exactement comme des figurants de music-hall) (Pa, 118).

⁷¹⁷ L'édition de *La Pléiade* renvoie à *Richard III* ou *Jules César*, p. 1359

La logique identitaire, toujours dominante aujourd'hui, régit une organisation binaire de nos représentations. C'est cette tentation que le texte cherche à conjurer. En effet, selon A. de Perretti, « il est sûr que tout élément, tout fait, même confus, est une part de réalité, de vérité. Rien n'est complètement clair, rien n'est complètement vrai, rien n'est complètement faux. Et dans le faux il y a le vrai du faux, et dans le vrai, il y a le faux du vrai. Et à chaque instant, il y a cette démarche de ne pas se laisser enclorre dans un domaine⁷¹⁸ ».

La désignation de « celui qui ressemblait à un maître d'école », dont l'identité même a été déjà révoquée en doute reste en suspens. Elle flotte entre une liste hétéronymique de quatre patronymes non identifiables et l'indifférenciation d'un terme générique :

Alvarez (ou Martinez, ou Sanchez, ou Gonzalez ou Gomez, il ne se rappelait pas, n'avait jamais pu retenir le bon) ce qui n'était pas plus un nom que si on lui avait suspendu au cou une pancarte avec écrit dessus, « Espagnol » (Pa, 33).

Au cours du voyage avec l'Italien, l'Etudiant, à la faveur d'un arrêt du train scrute dans la nuit le panneau indicateur du nom de la station qui constitue une liste flottante mais repose sur une variation linguistique autour du mot eau (Aguas/Aigues) :

Puis il vit le nom de la station, BANOS DE AGUAS CALDAS ou AIGUES CALENTES ou AGUAS BUENAS (Pa, 64).

Dans le collage suivant « le président » de séance fait partie intégrante des imposantes sculptures de la tribune où il siège :

le buste du président apparaît, comme engoncé, coupé un peu au-dessous des épaules par le rebord de la tribune qui s'avance en une corniche que supportent sur leurs épaules des cariatides et des atlantes aux mamelles et aux ventres musculeux, bombés, disparaissant dans les plis d'une draperie sculptée dans la même pièce de bois (Cc, 35).

Quelques pages plus loin ce même buste sert de faire-valoir à la fresque murale d'une scène « héroïque » :

le buste du président se détache sur le brouillard bleuâtre, les débris de la barricade et les corps ensanglantés gisant au premier plan (Cc, 42-43).

A cet assemblage contingent succèdent les modifications intermittentes du visage du même président désignant indirectement une montée croissante de la colère :

Le visage du président s'altère, se creuse, les pommettes se colorant subitement de rose (Cc, 60).

Le président au visage maintenant empourpré (Cc, 62)

Le visage toujours très rouge (Cc, 64)

⁷¹⁸ J. Ardoino, A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, DDB, 1998, p. 92.

Le réel est en perpétuelle « vibration ». Dernière implication du métissage, le texte n'a pas plus d'achèvement qu'il n'a de frontière. La dernière séquence du *Jardin des plantes* est censée s'achever avec le mot « FIN » (Jp, 375), mais le texte du roman continue encore trois pages durant, avec le fragment des « Directives complémentaires » (Jp, 375-378). Cette transgression de la logique binaire toujours dominante dans notre culture, restaure les valeurs de l'altérité qui émerge de la relation. Espace articulé mais non unifié, le texte répond à un autre type de cohérence que le est vouée à l'éclatement et à la dispersion. C'est ici que l'on peut mesurer la spécificité du roman simonien qui occupe l'espace original d'un entre-deux : ni roman « engagé » au premier degré, ni roman voué à « l'art pour l'art », doctrine à laquelle on a voulu le rattacher mais roman qui assume des responsabilités éthiques par son écriture de l'altérité. Simon prend un malin plaisir à saborder ses fresques historiques conçues en forme de célébration des grands de ce monde

2.3– éloge de l'impureté

on se construit nécessairement comme métissé et c'est encore le refus de l'unité, c'est la richesse du pluriel, J. Ardoino⁷¹⁹

Nous citerons deux exemples. Le ridicule des dignités de tous ordres et leurs fausses prétentions consacrent la fin d'un vaste mensonge entretenu par le culte du grandiose et du grandiloquent. Aux « fantômes » du Palais Royal de Paris, évoqué pendant l'Occupation, le narrateur mêle le monde interlope et composite des personnages de leur entourage (bouffons, favoris, mignons, empoisonneuses, espions) généralement tenus à l'écart des représentations officielles. Ces amalgames discordants ébranlent l'homogénéité d'un défilé organisé sur le mode mineur et grotesque de la fête foraine, clos par le personnage extravagant d'un empereur de pacotille :

le vieux palais couleur de siècles, pareil à quelque cénotaphe, l'orgueilleuse façade derrière laquelle il lui semble voir déambuler les mélancoliques fantômes de rois et de reines aux cous engoncés de perles ou de fraises, entourés de bouffons, de cardinaux, de favoris, de moines déchaux, de mignons, d'empoisonneuses, d'espions, de banquiers : l'assemblée, le long cortège fastueux, guindé et fermant la marche, comme le pitre qui cabriole en queue de la parade foraine (mais triste, sans cabrioles, coiffé d'un carnavalesque chapeau de gendarme et plus mélancolique encore), l'empereur d'opérette aux joues fardées de rose, à la moustache cosmétiquée, pensif, infortuné et dysentérique⁷²⁰ : mausolée, sépulcre, débauche architecturale au pied de laquelle il (S.) peut voir, se dirigeant vers l'ouest, une

⁷¹⁹ J. Ardoino, A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, op. cit., p. 37.

⁷²⁰ Et non pas « dyssentrique », formation et orthographes erronées de l'édition de Minuit dont nous disposons (1997). L'édition de *La Pléiade*, p. 1153, a corrigé la coquille. Ce terme du registre médical - « atteint de dysenterie » - achève le portrait caricatural du personnage.

interminable file de camions bâchés, gris fer, régulièrement espacés et décorés comme pour quelque fête funèbre de feuillages dont les branches ondulent à leur suite comme de longues queues de paon. Ils sont trop loin pour qu'on puisse distinguer leurs chauffeurs et leurs bâches fermées ne permettent pas non plus de voir assis face à face à l'intérieur, secoués par les cahots, leur cargaison de jeune chair, de jeunes corps bottés de noir, harnachés de noir, aux juvéniles et frais visages de gamins casqués d'acier (Jp, 343-344).

A cette fresque historique discordante s'adjoint le contrepoint impitoyable de la réalité, avec un convoi anonyme, « cargaison » de jeunes gens recrutés pour être conduits à la mort. Un autre type de mise en scène historique et hiérarchique (ramenée dérisoirement au support d'une « couvercle » publicitaire de boîte à cigares puis à la décoration d'un « coffret de confiserie ») échoue face au mélange discordant des figurants. La liste envahie par la présence de personnages « secondaires » et répugnants au regard de la bienséance affichée, rompt l'homogénéité supposée de cette auto-célébration, tandis que la charge comique (de l'ironie à la caricature) décrédibilise la représentation de ce monde théâtral et grotesque :

pouvant voir en couleurs violentes –comme sur les couvercles⁷²¹ des boîtes à cigares, encadrés dans des médaillons ovales et jumeaux au milieu d'un profusion exubérante de volutes et d'entrelacs dorés et légèrement en relief sous le doigt – des générations de reines idiotes couronnées de diadèmes et de rois aux moustaches en crocs, aux mentons démesurés – et derrière eux un grouillement de gouverneurs, de vice-rois et de généraux à casque à pointe et à têtes de bandit, aux ventres d'outre, aux torses boudinés dans des uniformes aux teintes suaves (blanc, jonquille, ou bleu marial) et constellés de diamants, d'évêques à bec d'épervier, de duchesses, de cantatrices à éventails, de députés trafiquants, notaires ou avocats frisés au petit fer (et aujourd'hui chauves, à lunettes cerclées d'or et complets vestons à la fois sombres, cossus et voyants, à rayures comme ceux des maquereaux), de banquiers, de lanceurs de bombes, de soubrettes en tabliers tuyautés, de cireurs de bottes, de garçons de café ou de bar aux spencers élimés venus des provinces du sud où traditionnellement et paisiblement les gens meurent de faim pour de bon, avec trente des quarante mille putains nécessaires (en complément des services municipaux) à l'évacuation quotidienne des ordures de la ville, au bon fonctionnement et à la tranquillité pour ainsi dire de ses bas organes, importés à titre de cheptel vif et d'installations sanitaires, comme les rois étrangers de lignée austro-allemande mâtinée (par les femmes) de sang anglais ou français, utilisés pour la publicité des marques de havanes ou la décoration des coffrets de confiseries rangées, serrées comme des bataillons d'opérette (vert, jaune, rouge, orange) sous leur glacié de sucre craquelé, dans leurs berceaux, leurs collerettes de papier festonné (Pa, 19-20).

Au bas de l'échelle sociale, le rebut et comme l'écume du quotidien refluent comme des aberrations qu'on cache, des personnages impurs qu'on dérobe, pour ne pas nuire au confort des représentations que les grands entretiennent d'eux-mêmes. La liste échoue dans sa prétention à étreindre la réalité. Le surgissement d'intrus indésirables fait

⁷²¹ Pour l'anecdote G.de Chirico fut le premier, dit-on, à reproduire intégralement la marque d'une boîte de biscuits ou d'allumettes dans ses Intérieurs et ses natures mortes des années 1916-1917.

échouer la célébration. Cet extrait nous suggère un rapprochement avec une réflexion de d'A. de Peretti : « qu'est-ce que peut être une philosophie qui oublie la merde, comme le disait Kundera⁷²², la réalité concrète⁷²³ ? ». Poursuivant cette réflexion, Ardoïno ajoute : « d'ailleurs, on retrouve dans la publicité (couches-culottes, serviettes hygiéniques, lessives lavant toujours plus blanc...) la symbolique de tout ce que nous voudrions rejeter pour penser la pensée sans la merde⁷²⁴ ». *Les corps conducteurs* offrent un exemple typique de publicité qui connote dans sa volonté de démonstration, propreté, blancheur, naïveté et séduction factices :

pimpante et fraîche, protégée par un tablier de cuisine à petits carreaux bleu ciel et à bavette, une jeune femme souriante tend ses mains vers le spectateur au-dessus de sa vaisselle rangée dans un égouttoir au bord de l'évier. Une de ses paumes est ouverte et renversée, les doigts vers le bas, de façon à bien montrer la peau intacte et lisse. L'autre main projette au premier plan, agrandie par un effet de perspective, une boîte rectangulaire mi-partie jaune et bleue sur laquelle on peut lire en lettres blanches la marque d'un détergent. Les cheveux de la femme sont bouclés et blonds, ses lèvres très rouges s'ouvrent sur un sourire éblouissant (Cc, 101).

Penser dans la catégorie de la pureté, c'est refuser la complexité. « L'accueil de l'impureté », en revanche, selon A. de Peretti constitue pour la religion elle-même, une marque d'authenticité : « pour moi, c'est la révolution contre la religion statique, purificatrice, non évangélique⁷²⁵ ».

C'est ainsi qu'un « ciel » « absolument pur » tendra à connoter « l'absolu ». Pour conjurer cette tentation, face aux invisibles constellations, le narrateur introduit de l'hétérogène dans son texte, avec la description partielle d'une gravure qui figure dans les illustrations d'*Orion aveugle*⁷²⁶. Le texte fait subir aux motifs qu'il traite un travail de transformation incessante. Dans le fragment suivant, la vision est rapportée au « hublot » d'un avion dont

la moitié supérieure est tout entière emplie par le ciel d'un bleu très pale, absolument pur, où rien ne permet de soupçonner l'existence des invisibles constellations, des monstres composites mi-hommes, mi-chevaux, mi-boucs, mi-serpents, des crabes aux pinces grandes comme des chaînes de montagne, des déesses et des géants (Cc, 219).

Sur la transparence d'un ciel à connotations mariales se profilent les monstres hybrides d'une mythologie astrale et fantastique. Cette irruption soudaine de l'hétérogène dans l'homogénéité apparente d'un ciel « pur » relève d'une écriture de l'altération, « la

⁷²² M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*,

⁷²³ J. Ardoïno, A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, op.cit. p.37.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ Ibid. p.24.

⁷²⁶ Signes du Zodiaque op. cit.

pensée du dehors ». C'est M. Blanchot qui a formulé ce concept à partir précisément de l'écriture littéraire, quand l'écrivain

ne découvre pas le beau langage qui parle honorablement pour tous. Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le « Il » qui se substitue au « Je », telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. « Il » ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. « Il » ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'oeuvre d'art, garderait la liberté de dire « Je ». « Il », c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même⁷²⁷.

L'hétérogénéité du « je » présente un caractère scandaleux. Le dehors répond à diverses instances qui traversent le « je » - l'inconscient qui nous échappe et nous surprend, le temps qui fuit, les diverses ruptures de l'identité. Qui ne se souvient de la célèbre boutade de Beckett : « assez de cette putain de première personne⁷²⁸ » ? « L'intériorité rentre à l'extérieur et inversement », selon de Peretti⁷²⁹ ; il y a de l'autre dans le moi et du moi dans l'autre, de sorte que la peau ne constitue plus une enveloppe étanche entre les personnages. L'ex-étudiant retrouve, « quinze ans après », ses anciens compagnons,

pouvant entendre cette partie de lui-même qui avait la forme d'un Américain dégingandé [...] en train de dialoguer avec cette autre partie de lui-même qui avait la forme d'un type chauve, vêtu de quelque chose qui ressemblait à un uniforme, et fatigué lui aussi, tous les deux se tenant dans cette partie de lui-même qui avait la forme d'une petite place du vieux quartier, avec, fermant l'un des côtés la façade obscure d'une église [...] et sur un autre de ses côtés le bar encore allumé de l'hôtel réquisitionné où ils (l'Américain, l'italien et l'étudiant – ou plutôt ces trois parties, ces trois fragments de lui-même qui étaient un Américain, un homme-fusil et un jeune étourneau) couchaient (Pa, 156-157).

L'expérience de chacun de nous est traversée par la présence des autres. L'être humain se découvre à l'extérieur de lui-même, dans la présence des autres. Sur le plan sensible, la peau délimite un entre-deux étrange entre les sensations externes et internes. Le narrateur décrit les troubles organiques de l'homme malade à travers un brassage pivotant de sensations, tour à tour internes et externes. Sensation de froid qui affecte la peau :

il commence à sentir la sueur se refroidir lentement entre ses omoplates et son torse [...] dans son dos et le long de ses côtes la sueur est maintenant glacée, et ses épaules sont secouées d'un frisson (Cc, 90).

⁷²⁷ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, « Idées », Gallimard, 1955, p. 19-20.

⁷²⁸ S. Beckett, *L'innommable*, Minuit, 1953, p. 114.

⁷²⁹ J. Ardoino, A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, op. cit., p.163.

La menace peut venir de l'intérieur. La troupe des marcheurs épuisés dans la forêt équatoriale est décrite par un observateur extérieur qui en détaille la macabre « anatomie » :

Les haillons déchirés découvrent les peaux brûlées, d'une couleur terreuse, sous lesquelles saillent chaque tendon, chaque muscle et chacun des os du squelette comme ces écorchés des planches d'anatomie (Cc, 183).

La scène suivante conjugue la perception par un observateur externe d'un sordide spectacle et la notice d'un article d'une encyclopédie médicale. Les marcheurs :

grattent leurs peaux couvertes de croûtes, de plaques roses ou rouges, suintantes. Certains insectes, certaines larves presque invisibles s'introduisent dans les orifices du corps, les narines, les canaux lacrymaux, l'anus ou l'urètre et, remontant les conduits, s'installent dans les tissus, provoquant des abcès internes et des douleurs intolérables, quelquefois la cécité. D'autres s'incrument entre les orteils, gorgeant de sang la poche grisâtre en forme de sac qui constitue leur corps (Cc, 207).

Retour à une focalisation interne sur les troubles de la vision :

souvent parmi les taches éclatantes qui dansent devant leurs yeux envahis de pus ou troublés par le manque de sommeil, ils ne sont plus capables de distinguer entre les papillons géants et certains oiseaux (Cc, 212).

Le voyageur dans l'avion éprouve les effets sur sa peau des brûlures du soleil.

L'évocation s'achève sur le registre grotesque :

il peut sentir la peau de son visage se craqueler sous le masque de fatigue et d'insomnie, les coupures brûlantes des rides qui le sillonnent (Cc, 131).

la brûlure que provoque chaque battement de ses paupières se fait de plus en plus forte, comme si d'impalpables grains de sable déchiraient la cornée. La peau tout entière de son visage est en feu. Il lui semble étouffer sous un de ces masques de carnaval aux traits grimaçants, aux bouffissures grotesques, dont il croit sentir l'intérieur de carton rigide au contact rêche (Cc, 132).

L'étudiant fait l'expérience de l'autonomie de sa voix, qu'il perçoit du dehors, avec la sensation d'être chassé de son corps :

il pouvait entendre sa propre voix, nonchalante, désinvolte elle aussi, parlant pour ainsi dire à l'extérieur de lui, autonome, impossible à arrêter (Pa, 201).

tout (les peintures des murs et des machines, les meubles, les rideaux, les tissus des fauteuils, les vêtements et les visages des occupants) a un air pimpant, fonctionnel et imputrescible (Cc, 32).

Au terme de ce recensement de quelques « manières de faire » caractéristiques de C. Simon une question se fait jour : toujours aussi déroutante et fascinante, cette œuvre relève-t-elle d'une esthétique identifiable ? Qu'il nous suffise de faire valoir qu'à diverses reprises nous avons tenté de cerner des variables d'un impossible ajustement à l'art poétique de C.Simon qui ne se laisse guère catégoriser. Dans le développement

précédent nous avons cependant célébré les noces du métissage et de l'incongru qui nous acheminent vers un univers grotesque.

Un univers grotesque

Toute société lorsqu'elle ne parvient plus à intégrer l'ensemble des événements et transformations du réel au sein de son système de pensée, se retrouve un jour brutalement face à son « autre » R. Astruc⁷³⁰

Si nous nous proposons l'approche de cet univers romanesque par le grotesque, notre entreprise est vouée au paradoxe d'utiliser un discours logique pour rendre compte d'une écriture qui se soustrait à la rationalité. Le grotesque apparaît généralement dans les périodes de rupture, de mise en cause des repères fondamentaux, comme une fonction de résistance à une déstabilisation structurelle⁷³¹. Cet univers de chimères, de jeux frivoles et aberrants, de fantaisies débridées obéit à un processus d'oscillation d'une part, une vitalité sauvageonne attestant une puissance de régénération ; d'autre part, une falsification caricaturale et mystificatrice du réel.

Nous empruntons les éléments de notre réflexion à R. Astruc qui nous fournit un appareil d'analyse⁷³² sur la question. Le mot grotesque « est plus ou moins réduit aujourd'hui au rôle d'augmentatif pour signifier *très drôle, vraiment ridicule, ou complètement absurde* ; il n'est plus, au sens courant, que la simple mesure extrême du comique ou de l'inadmissible⁷³³ ». Un telle acception néglige, il est vrai, la dimension inquiétante du grotesque, mais nous avons perçu, précédemment un signal fort dans le « cri » « bizarre », « terrifiant » d'un oiseau non identifié, dans « le rire idiot », « un ricanement à la fois effrayant et sarcastique⁷³⁴ » qui pourrait bien être un prélude annonciateur du grotesque chez Simon. Qu'en est-il de l'emploi de cette notion comme catégorie artistique ? Pour R. Astruc, le grotesque s'inscrit dans l'ambiguïté. « C'est pourquoi il s'exprime de toute éternité à travers ces figures du mélange improbable, de l'hybridation

⁷³⁰ R. Astruc, *Le renouveau du grotesque dans les romans du XXème siècle*, essai d'anthropologie littéraire

⁷³¹ Etudiant la littérature d'Apulée, Juvénal, Pétrone, du point de vue de l'histoire des mentalités, G. Minois constate que le grotesque « procède d'une réaction d'effroi face à une réalité qui par moments se déforme, perd sa rassurante structure rationnelle, devient monstrueuse », *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000, p. 80. Cité par Astruc, op. cit., p. 104.

⁷³² Il appelle de ses vœux une « étude » sur C.Simon qui « consisterait à analyser les éléments grotesques dont regorgent certains de ses romans ». R. Astruc, op. cit., p. 210, note 2.

⁷³³ Ibid, p. 10

⁷³⁴ Voir supra, p. 203.

surnaturelle et des métamorphoses [...] à quoi il faut ajouter « la figure du redoublement⁷³⁵ », autant de manifestations que nous avons précédemment rencontrées⁷³⁶ au cours de notre lecture. Pour la clarté de l'exposé une distinction doit ici être établie entre le grotesque et l'absurde souvent confondus. En effet, si le concept d'absurde est historiquement lié à une élaboration philosophique⁷³⁷, la notion de grotesque échappe à une telle prise. Notion polymorphe par excellence, le grotesque illustre tous les processus de passage, « mode d'intellection et de représentation par excellence de l'identité dans ses changements et fluctuations⁷³⁸ ». Dans sa dimension universelle, le grotesque servirait à conjurer certaines peurs de l'humanité, quand les représentations du monde se mettent à chavirer. Simon atteste bien cette référence à des sortes de figurines à l'allure caricaturale et fabuleuse :

quel dieu à la haute coiffure ovale terminée en escargot sculpté en bas-relief sur une colonne marbre noir petit temple à Karnac figuré de profil sans bras le corps tout entier comme une sorte de botte d'où sortait au milieu comme une branche un tenon son membre raidi horizontal fertilisant de son sperme une salade (tradition ou mauvaise traduction ? : en fait plante à haute tige feuillue) (Jp, 19).

Le répertoire des grotesques ne se laisse pas enfermer dans des thématiques pré-contraintes, mais certaines légendes relevant de cultures étrangères les unes aux autres attestent « la présence d'une sorte d'archétype commun que les mythologues ont baptisé ' le trickster' (celui qui joue des tours⁷³⁹) » et qui peut être considéré comme le grand artificier du spectacle grotesque.

⁷³⁵ Astruc, *ibid.*, p. 39.

⁷³⁶ Le romancier ajoute un clin d'œil, à l'attention du lecteur attentif, par le détour d'une allusion à l'univers rabelaisien, au seuil du roman : l'intérieur du palace est assimilé à des « tripes pantagruéliques » (Pa, 14).

⁷³⁷ L'exemple de Camus est, à cet égard, significatif : « par sa réflexion théorique – qui aborde dans un même mouvement « l'homme absurde » et « l'art absurde » - ainsi que par le double ancrage philosophique et littéraire de son œuvre même, [il] a mis en lumière le lien naturel entre expression littéraire et pensée philosophique pour son sujet. Mais rien de tel ne s'est produit dans le cas du grotesque », R. Astruc, *op. cit.*, p. 57. Cela explique sans doute en partie le rejet par Simon de la littérature de « l'engagement », avec Sartre, Camus et Malraux en raison de leur dimension philosophique, dont l'absence est précisément revendiquée par Simon, dans son œuvre.

⁷³⁸ R. Astruc, *op.cit.*, p. 61.

⁷³⁹ *Ibid.* p.63.

3.1. – figures grotesques : anamorphoses et faux semblants

sur le fil d'acier l'acrobate sans balancier sut trouver son équilibre, sans avoir l'air d'y penser, après une série de sauts, soubresauts, vrais ou faux, bien faits pour réjouir la galerie enfantine, G. Rouault⁷⁴⁰

Nous esquissons quelques pistes dans une fiction en continuelle transformation : univers insolite où fusionnent les formes les plus extravagantes, où le personnage habite un pays de chimères. Ce monde fabuleux est voué à la démesure et à l'hybridation, à l'image des « bêtes invisibles » qui « détalent dans les hautes herbes ou l'eau pourrie des marécages » qui

sont d'un aspect fabuleux, de tailles démesurées et d'anatomies composites, mi-partie cheval et dragon, oiseau et reptile, taureau et poisson, leurs corps pourvus d'écailles, de carapaces ou de plumes (Cc, 112).

Produits d'une instabilité structurelle des choses, les monstres sont partout présents dans cet univers fantasque et on peut déjà imaginer tous les jeux de correspondances entre les registres les plus invraisemblables. Il y a les « curiosités » que l'on conserve et expose dans les musées,

dans les bâtiments du Muséum sont exposés les squelettes d'animaux géants, tels que les baleines ou des monstres préhistoriques (Jp, 350).

Gigantisme⁷⁴¹, monstruosités et déformations diverses composent la fresque hétéroclite des objets du monde disparus ou en devenir. La figure du monstre peuple l'imaginaire simonien à partir d'analogies toujours renouvelées. Trois villes de nos trois romans développent cette thématique avec des variations. Et c'est sous le signe du colossal que se présente New York,

gigantesque conglomérat de cubes, de tours, de ponts suspendus, de taudis, d'entrepôts de docks, d'usines, d'échangeurs, de voies express, de cinémas, de réclames clignotantes (Cc, 84).

La même ville offre le spectacle d'une haute montagne dans la tempête :

sur les crêtes inviolées aux noms de monstres le vent des cimes soulève d'étincelants panaches de neige qui tournoient en permanence, comme des fumées (Cc, 82).

La ville du *Palace* apparaît comme

quelque chose d'invisible quelque charogne, quelque bête agonisante, quelque monstre, quelque Léviathan malade, commençant déjà, tout vivant, à se décomposer (Pa, 225).

La ville de Rome, avec ses ruines

⁷⁴⁰ G. Rouault, *Cirque de l'étoile filante*, Cerf, 2000, p. 20

⁷⁴¹ Dans la surdétermination des motifs on pourra noter le motif générateur du géant Orion aveugle.

faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux (Jp, 118).

Avec le monstrueux s'acoquent diverses formes du bizarre. Le récit du magazine proposé aux passagers par l'hôtesse est illustré de « petites photos encadrées dans le texte » qui

montrent des fleurs aux formes bizarres, aux couleurs violentes ou suaves. Certaines ressemblent à des bouches pourpres où darde une langue à l'aspect vaguement phallique. D'autres ont des pétales festonnés ou comme frisés au petit fer qui s'épanouissent, se tordent, se déplient, s'enroulent sur eux-mêmes, tachetés de vermillon, de safran, de cinabre (Cc, 164).

Une sorte de fantomalité enveloppe les personnages. M. Mouillaud voit les personnages du nouveau roman comme des « êtres berkeleyens⁷⁴² », sortes de silhouettes errantes dans des non-lieux. Le statut du personnage comme celui des objets relèverait de « l'effet de gravure ». Celui-ci « vient de ce qu'on ne peut pas tourner autour des choses pour voir ce qu'il y a de l'autre côté. Ce qu'on ne voit pas n'est pas caché mais n'existe nulle part comme dans un monde berkeleyen où ce qui n'est pas perçu n'existe pas. La matière première du récit paraît avoir la substance des images ». Chez Simon, l'ambiguïté demeure entre description d'une image et exercice de la perception. Nous avons pu observer que le plus souvent l'objet du récit descriptif est déjà une image (photo ou reproduction), ce qui ne minimise pas la capacité de l'écrivain de restituer, à l'occasion, une scène sur le vif avec une remarquable virtuosité. Il nous paraît utile de faire ici un bref rappel pour mieux voir la pertinence du rapprochement proposé par M. Mouillaud. Cet évêque irlandais s'est rendu célèbre par son « immatéalisme » traduit généralement par la formule *esse est percipi aut percipere*, être c'est être perçu ou percevoir⁷⁴³. Ainsi, tout est empirique et a posteriori. Cet idéalisme postule deux conséquences : la négation de la réalité des choses extérieures, le lien étroit entre perception et représentation du sujet. Le statut fantomatique de ces « figures » les rend insituables dans l'espace et le temps. La réalité de la mémoire « quinze ans » plus tard est de la nature du rêve,

un rêve trop violent, trop lointain, trop éclatant pour qu'il soit possible de croire à sa réalité, de s'en souvenir autrement que comme d'une aventure absolument incroyable qui vous est arrivée pendant qu'on dormait (Pa, 26).

Parfois, ce sont les évènements qui sont en eux-mêmes irréels :

⁷⁴² M. Mouillaud, « le nouveau roman, tentative de roman et roman de la tentative », *Revue d'esthétique*, 17, 1964.

⁷⁴³ Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*, 1,3

tout semblait se dérouler dans une sorte de brouillard, d'irréalité [...] il (S.) garde de toute cette affaire un souvenir très précis et [...] ce qui est précis c'est justement cette irréalité dans laquelle tout semblait se dérouler (Jp, 262).

C'est ainsi que l'étudiant se remémore une scène avec ses compagnons, délocalisés, sans aucun ancrage⁷⁴⁴, « entre deux néants » :

et eux (les quatre hommes – ce qui, avec lui, faisait cinq) se tenant là, surgis de ce néant où ils devaient retourner presque aussitôt après une brève, violente et météorique existence pendant laquelle il les aurait vu agir et se comporter comme des êtres de chair et d'os [...] comme s'ils étaient eux-mêmes quelque chose de pareil à des spectres prêts à réintégrer (ce qu'ils firent) l'endroit d'où ils étaient sortis : cette espèce d'inépuisable et vague réserve où se tiennent ceux que nous n'avons rencontrés que quelques heures ou que quelques jours, sans passé, sans avenir, échappant à ces fatidiques servitudes auxquelles sont habituellement soumis les humains, c'est-à-dire principalement de passer par des phases successives (l'enfance, l'adolescence, et à la fin l'inévitable décrépitude » (Pa, 32-33).

Quant à lui, il se revoit, tel un « cabot de cinéma » oublié, « homoncule » ne devant sa survie qu'à la mécanique du projecteur, dans la répétition d'une même scène de « séduction » ou d' « héroïsme »

des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissée derrière soi : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin, comme dans le petit bout de la lorgnette, gesticulant, répétant éternellement à la demande de la mémoire (et même sans sa demande : faisant irruption sans même y avoir été invité, comme ces acteurs, ces cabots de cinéma morts et oubliés depuis belle lurette et toujours prêts à faire revivre sans fin sur l'écran scintillant la même stupide scène de séduction ou d'héroïsme, ouvrant la porte au signal du régisseur, s'avançant, souriant, levant la main – puis une fois de plus l'oubli, le néant où ils se tiennent sans doute quelque part, tout habillés, fardés, infatigables, assoiffés d'applaudissements, debout sans doute derrière ce panneau de porte simplement planté avec son chambranle sur le plateau, dans l'attente anxieuse du signal, c'est-à-dire du moment où l'opérateur blasé d'un de ces cinémas ambulants qui passe de vieux bouts de films en plein vent, sur les places des villages ou dans les granges, déclanchera son moteur, leur permettant, pour la millionième fois d'ouvrir la porte, de s'avancer, de sourire et lever la main, avec toujours ce même visage intact, poudré, irritant et fat) répétant indéfiniment la même tranche de vie (Pa, 20-21).

En présence de l'étudiant sur l'esplanade, l'Américain insiste sur le caractère fantomatique de l'existence :

disant qu'ils n'étaient tous eux-mêmes que des fantômes, comme ces hommes de la caverne qui avaient fini par prendre pour la réalité leurs ombres projetées par le soleil bas, démesurées, distendues, gigantesques et titubantes, et qu'ils regardaient avec une sorte d'étonnement un peu effrayé, un peu ébloui, leurs gestes pas très assurés, maladroits, démesurément amplifiés par la déformation de la lumière, comme des gestes d'ataxiques, mais que tout cela n'avait pas plus de réalité, de

⁷⁴⁴ Ils sont réduits à n'être que des fonctions dans le récit : « L'homme-fusil » est le tueur, le porteur de mort, le « Policier/ Officier » (fonctions non encore distinguées), représente le gouvernement, le « Maître d'Ecole », le doctrinaire qui croit faire l'histoire, « l' Etudiant », le naïf qui observe.

sérieux, de crédibilité que des ombres, des figurants de théâtre avec des ailes carton accrochées dans le dos et suspendus aux cintres par des filins (Pa, 119).

Ce caractère spectral des personnages relève, entre autres, d'un fonctionnement scriptural : leur statut d'êtres « légèrement irréels, légèrement désuets » leur vient de leur voisinage, dans la salle du palace, des gravures « style Trianon » qui ont la particularité d'être absentes/présentes : elles ont été arrachées des murs et pourtant leur

titre traditionnellement en français (l'Escarpolette ou la Chemise enlevée) figure au bas, dans un cartouche entouré de guirlandes roses » (Pa, 11).

Or ces personnages sont en quelque sorte contaminés par leur association avec ces

fantômes potelés des servantes culbutées et des baigneuses surprises, comme s'ils étaient eux-mêmes quelque chose de pareil à des spectres (Pa, 33).

R.Astruc réduit le personnage grotesque à une existence « conceptuelle ». En fait, le personnage simonien a bel et bien une épaisseur charnelle voire historique qui laisse dans la mémoire du lecteur une forte imprégnation sensorielle. La description des républicains espagnols dans la ville de Barcelone, dans l'été 36, pour ne prendre qu'un exemple, s'impose par l'exactitude d'un déjà-vu dans l'imagerie de la guerre civile espagnole, tel ce gros plan sur

le chauffeur dingue, sa chevelure aile de corbeau, cosmétiquée et luisante, comme si, avec leurs uniformes, salopettes de mécanos, leurs blousons (ou simplement les chemises aux manches retroussées) et leurs artilleries portatives, la brillantine constituait, à défaut de casque et imitant l'aspect huileux, funèbre et impénétrable du métal, un des éléments intangibles de leur tenue (Pa, 112).

Cette exactitude du détail concerne aussi le « réalisme grotesque » tel qu'il a été défini par Bakhtine⁷⁴⁵. L'étudiant, descendu dans l'urinoir pour y vomir, « penché au-dessus de la cuvette, plié en deux, entend

par-dessus la cloison aller et venir l'unijambiste armé de son balais criant à tue-tête pour dialoguer au-dessus du bruit des chasses d'eau avec le manchot qui percevait la monnaie et les trois ou quatre cireurs alignés le long du mur, au pied de l'escalier, vêtus de chemises et de pantalons noirs, devant leurs petites boîtes noires, comme (le bossu, le manchot, les cireurs) des espèces de divinités ou plutôt d'officiants contrefaits, claudiquants et macabres de quelque culte souterrain, les serviteurs d'un royaume à la fois secret, caverneux et intestinal) (Pa, 222).

Cette interprétation grotesque de la condition humaine a encore quelques analogies avec le grotesque d'un monde lazaréen, dont J. Cayrol nous a rapporté des épisodes abjects :

⁷⁴⁵ Supra, p. 151

« je songe à ce mourant qu'on faisait danser comme un pantin à l'aube dans un groupe de gitans⁷⁴⁶ ».

Toutes ces transgressions d'espèces et de registres sont souvent soulignées par des traits d'humour noir, comme pour cette liste métissée et incongrue de « créatures vivantes »,

humaine ou animale, général, cheval, homme d'Etat ou chien (Jp, 168).

La charge contre le patron de l'hôtel est triple : d'abord une assimilation incongrue de l'individu à une « mannequin » ou un singe automate,

quelque personnage factice, comme ces mannequins du musée Grévin ou ces singes automates qui jouent de la grosse caisse à l'entrée des baraques foraines (Pa, 216).

Ensuite, la transcription grotesque de la décomposition du mouvement des avant-bras « articulés » « aux bras du fauteuil »

lorsqu'il bougea, ce fut exactement à la façon de ces automates, c'est-à-dire avec un léger décalage nécessaire à la transmission des engrenages : d'un même mouvement synchronisé, les deux avant-bras s'abaissèrent, comme articulés par les coudes aux bras du fauteuil, abaissant le journal, en même temps que les paupières se relevaient, exactement comme celles du cynocéphale-musicien (Pa, 217).

Enfin une description hyper-réaliste qui accentue la caricature :

l'espèce de cynocéphale costumé [...] comme s'il était enfermé en réduction dans une de ces cages vitrées sous lesquelles on conserve dans les musées ces automates effrayants et grotesques [...] avec sa cravate de singe, son nez tronqué, ses petits yeux, ses sourcils postiches, sa mèche de cheveux peinte au ripolin et ses éblouissantes chaussures jaunes, l'ironique et répugnante voix d'estomac lui parvenant de très loin⁷⁴⁷ (Pa, 220).

L'expression « à quatre pattes » traduit une analogie avec l'animal. La « vieille dame éléphant », dans son appareillage insolite, esquisse une démarche « animale » :

elle avançait une béquille, puis un pied, puis la béquille opposée, comme une sorte d'animal à quatre pattes, prenant bien soin d'avoir toujours trois points d'appui à la fois (Jp, 36).

La « femme aux formes monstrueuses » illustre la métamorphose grotesque, toujours aux confins des règnes, abolissant toute frontière dans l'énormité et la laideur

une femme aux formes monstrueuses descend péniblement l'escalier en s'aidant de ses cannes. En toutes saisons elle est indifféremment vêtue d'une sorte de cache poussière gris, coiffée d'un chapeau tyrolien noir et porte sur le côté une musette dont la courroie traverse en sautoir sa poitrine et son dos. Elle progresse d'une marche à l'autre avec ce lent et patient acharnement que l'on peut observer chez certains insectes ou animaux à carapaces, scarabées ou crustacées, posant chaque fois avec précaution ses pieds aux chevilles enflées, à peu près de la grosseur d'une

⁷⁴⁶ J. Cayrol, *Œuvre lazaréenne*, op. cit. , p. 804.

⁷⁴⁷ On ne peut qu'inviter à lire tout ce fragment (p. 216 à 220) pour suivre dans le détail du tissage le cheminement et la transformation contextuels des motifs.

cuisse d'enfant, enfermées dans des bas de laine grise en accordéon. Il se dégage d'elle une fétide odeur de linge sale qui reste suspendue dans l'air bien après son passage. Sous la visière du chapeau tyrolien, les yeux disparaissent derrière les verres des lunettes entre lesquels se recourbe un nez court, semblable au bec d'une chouette au centre de la masse des chairs effondrées (Jp, 223-224).

Les frustrations du prisonnier parqué dans un pré se traduisent par une avidité sensorielle finalement déçue :

étendu sur le ventre il presse son visage dans l'odeur végétale et fraîche. Il ouvre sa bouche et la remplit de l'odeur. Il referme sa mâchoire et se met à la broyer entre ses dents. Il pense : je suis un cheval, un bœuf, une chèvre. Il essaie de mâcher et d'avalier une matière râpeuse, sans goût, sinon légèrement amère (Jp, 254).

Une perception brouillée entraîne la confusion entre les espèces, pour les marcheurs épuisés :

souvent, parmi les taches éclatantes qui dansent devant leurs yeux envahis de pus ou troublés ou troublés par le manque de sommeil, ils ne sont plus capables de distinguer entre les papillons géants et certains oiseaux. Les uns comme les autres ont des couleurs incroyables, des dimensions incroyables. Immobiles et impondérables dans les ténèbres vertes, de minuscules diaprures semblent

Au cours de ces changements de registre, les images du double prolifèrent. Dans un bar newyorkais, « l'homme malade », au comptoir, observe la photographie d'un « jeune boxeur » quand le passage du garçon, en chemise blanche, interrompt la vision en lui substituant le même visage dégradé :

brusquement la tache blanche s'interpose entre lui et la photographie, et il peut reconnaître, au-dessus de la cravate aux tons violents, le même visage que celui du jeune boxeur, mais empâté maintenant, à la fois massif et mou, les chairs boursouflées et effondrées sur la puissante ossature (Cc, 88-89).

Au cours d'un arrêt du train en gare, le voyageur saisit le spectacle, sur le quai voisin, de deux hommes éclairés par les lampes balancées par le vent ,

leurs ombres oscillant aussi, semblables à de grotesques et télescopiques doubles s'allongeant, se raccourcissant, se rétractant (Pa, 41).

La falsification du réel atteint son sommet dans les publicités. L'exemple suivant montre personnages et objets prisonniers d'alvéoles sur une vue en élévation d'un gratte-ciel en construction :

séparés par les cloisons et les planchers, s'ignorant les uns les autres, les petits personnages qui peuplent chacune des alvéoles sont représentés dans des attitudes de travail, dictant des lettres, tapant à la machine, recevant des visiteurs, tenant des conférences ou examinant des graphiques. Tout (les peintures des murs et des machines, les meubles, les rideaux, les tissus des fauteuils, les vêtements et les visages des occupants) a un air pimpant, fonctionnel et imputrescible (Cc, 31-32).

Enfin, pour faire barrage au vraisemblable, le narrateur recourt à l'artifice pur et le fantastique envahit le quotidien. L'Américain et l'étudiant assis à la terrasse du bar de leur hôtel s'interrogent sur les « radis » dans la ville :

**il y en a tout plein. Peut-être que tu en es un.
Peut-être. Peut-être toi aussi..
Peut-être moi aussi. Comment savoir ? Mais peut-être c'est toi.
Si. Comment savoir ?
Peut-être en faisant un trou et en regardant ?
Qu'est-ce que tu en penses,
Peut-être (Pa, 157).**

Ces aperçus devraient suffire à montrer que le grotesque investit systématiquement la fiction romanesque chez C.Simon, mais aussi qu'on ne saurait se contenter d'en dresser l'impossible (et vain) inventaire. Quel dépassement anthropologique le grotesque permet-il ?

3. 2 - une anthropologie du grotesque

le grotesque engage bien autre chose que ce qu'il montre en apparence, R. Astruc⁷⁴⁸

Selon R Astruc, l'effet principal du grotesque c'est de permettre au lecteur d'accéder à « cet état-limite qu'est le vertige, sorte de brève asphyxie intellectuelle pendant laquelle celui-ci 'perd le sens' avant d'être 'transporté' dans une compréhension supérieure⁷⁴⁹ ». L'imagerie grotesque de la « trans-formation » apparaît, alors, comme une propédeutique à un autre univers : « ces images concentrent en elles une plénitude de sens qui les excède : elles sont avant tout des *indices* qui désignent un ailleurs ; elles font signe vers 'cet autre monde' que laisse entrevoir le grotesque⁷⁵⁰ ». L'esthétique grotesque fonctionne comme un signal d'alarme et de protestation contre tout ce qui peut porter atteinte à la dignité humaine. Dans ce but, Simon porte à son comble les deux registres voisins de la « stupéfaction » et de l'« indignation scandalisée », deux composantes de la réaction grotesque aux « facéties » de l'existence, associées au rire de la dissonance :

la première fois qu'on m'a lancé une bombe dessus je me rappelle que mon sentiment le plus fort, eh bien, ç'a été (c'est comique !) la stupéfaction⁷⁵¹.

Dans *Le jardin des plantes*, il rappelle une situation similaire d'« indignation scandalisée » :

⁷⁴⁸ R. Astruc, op. cit. p. 66

⁷⁴⁹ Ibid.p. 219.

⁷⁵⁰ Ibid.

⁷⁵¹ C. Simon entretien, *La Nouvelle Critique* cit., p. 37

tout à coup cette espèce de buisson de poussière dans le champ, à quelques mètres de vous, crépitant d'étincelles dans un bruit ou plutôt un fracas assourdissant, et le souffle de la bombe qui vous frappe sur le côté comme des coups de poing, et alors [...] ça y est : la peur. Animale, incontrôlable, aussi incontrôlable que votre cheval emballé dont vous sentez confusément les muscles se tendre et se détendre entre vos cuisses en même temps que, paradoxalement (il y a de quoi rire : c'est vraiment ridicule, puisque vous êtes là précisément pour ça), ...en même temps que vous éprouvez comme une sorte d'indignation scandalisée : Mais sapristi on essaye de me tuer ! Sapristi on cherche pour de bon à me tuer ! (Jp, 81-82).

Déjà J.Onimus reconnaissait à cette esthétique la particularité de « voir » « ce que les autres ont cessé de remarquer⁷⁵² ». Cette postulation d'un « ailleurs » est bien attestée dans les écrits ou les entretiens de C.Simon sur son art⁷⁵³. Deux épigraphes sont venues accompagner ces propos. P.Jousset postule « autre chose » que le seul agencement des mots : « la littérature est faite avec des mots, certes, mais elle n'est pas vouée aux mots et se fait avec autre chose encore qui n'est pas une chose ». Stanislas Breton, dans une de ces brillantes formules dont il a le secret, pourrait, d'autre part, illustrer la « crédibilité » scripturale de C. Simon. : « l'association libre où tout peut arriver de ce qui doit nous surprendre est tout autre chose qu'un passe-temps de mots croisés pour une fin de semaine ». Cette dimension heuristique de l'écriture nous incite à rester vigilant sur de possibles catégories d'analyses externes et l'on peut légitimement s'interroger sur la représentativité des écrivains choisis par R.Astruc pour définir le grotesque. ainsi que sur les critères retenus. La notion de « sens caché », de « regard englobant sur la nature et la réalité de l'univers décrit », prend à contre-pied la conception du texte qui s'est peu à peu construite dans ce travail, dans son attention constante au « comment ». M. Astruc semble faire l'impasse sur les processus de l'écriture, déterminants chez C.Simon. Quand le critique évoque un « regard englobant (sic) sur la nature » nous retrouvons un paradigme abandonné. Quand, en outre, il se réfère à « la peinture » comme au « véritable et unique sujet du texte, avant même toute narration »⁷⁵⁴, il semble méconnaître la distinction capitale établie par J. Ricardou entre « synthèse différée et synthèse immédiate » : en effet, le document photographique ou pictural décrit n'a plus rien à voir avec l'original, car ils relèvent l'un et l'autre de logiques différentes⁷⁵⁵. Si le grotesque informe cette écriture, celle-ci est seule capable de lui donner forme. Certes,

⁷⁵² J. Onimus, « Le grotesque et l'expérience de la 'lucidité', *Revue d'esthétique*, 19, 1966

⁷⁵³ Voir supra, p. 63 et suivantes infra, p. 266 et suivantes.

⁷⁵⁴ R. Astruc, op. cit.n p.210

⁷⁵⁵ Voir supra, p.87 et le chapitre « Plume et Caméra » des *Problèmes du Nouveau Roman* de J. Ricardou, op. cit.

Simon a tendance à utiliser, entre autres documents, des supports iconographiques variés (illustrations diverses de toutes natures et photographies) auxquels il se réfère volontiers.. Mais il serait naïf d'omettre la part de mystification du lecteur dans cette opération, ne serait-ce que par l'usage souvent dévoyé qu'il en fait, quand il ne les néglige pas purement et simplement⁷⁵⁶. Car le texte ne dépend pas de tel ou tel préalable iconographique, mais bien de l'acte par lequel l'écrivain s'empare des divers matériaux choisis pour « composer » son écrit. Déjà, la réduction du personnage grotesque à une existence « conceptuelle », proposée par M. Astruc, est réductrice par rapport à son épaisseur sensorielle et historiquedans le roman. C'est pourquoi il est difficile de cautionner un tel déficit de l'écriture dans la prise en compte de l'esthétique grotesque elle-même. Autre trait qui nous intéresse plus particulièrement, l'usage d'un vocabulaire théologique chrétien⁷⁵⁷ pour qualifier l'univers du grotesque, avec le concept de « révélation » associé à la notion d' « épiphanie ». M. Astruc anticipant déjà après « la mort de Dieu », la mort du christianisme, assigne au grotesque, en effet, une fonction sotériologique de conjuration du mal, et d'exorcisme. Le lecteur, sous l'effet de la surprise, devient susceptible d' « accueillir le sens caché qui descend sur lui comme une *épiphanie*⁷⁵⁸ », « un moment d'épiphanie dans lequel une révélation apparaît⁷⁵⁹ » : « le grotesque serait donc là encore à la fois le moyen et le résultat d'une identification des forces mauvaises de l'univers, circonscrites par la truchement d'un sujet qui prend sur lui tous les aspects négatifs du monde pour mieux les parler et les expier, tel le sorcier de l'Inde ou d'Afrique ». Nous verrons, toutefois, que cette dernière hypothèse ouvre une voie qui pourrait être privilégiée pour le mystère chrétien.

⁷⁵⁶ Par exemple, si la description de la scène sexuelle se confond avec la description de l'eau-forte de Picasso, (*Orion aveugle*, p.96-97), l' « explosion de la bombe de Vaillant à la Chambre des Députés », page 107 du même ouvrage n'a qu'une relation bien indirecte avec la séance décriée du « congrès entre parlementaires et écrivains » en Amérique latine (infra, page 327 sv.).

⁷⁵⁷ Emploi, semble-t-il, justifié par l'auteur, au nom du postulat étrange de l'effacement du christianisme et de « la seule dimension rationnelle de l'univers » : « par le passé, la croyance en l'existence d'un au-delà ou de mondes surnaturels déterminait, à n'en pas douter dans une large mesure, les créatures, les thèmes ainsi que, plus globalement, les modes possibles de l'expression grotesque. L'univers une fois réduit à sa seule dimension rationnelle, c'est-à-dire essentiellement au visible, l'étrangeté ne peut plus, d'une part, provenir [...] que de l'intérieur, d'autre part, elle requiert nécessairement d'autres modes pour apparaître ». R. Astruc, op. cit., p. 207.

⁷⁵⁸ Ibid. p. 218

⁷⁵⁹ Ibid. p. 209

Chapitre 3 : de l'écriture aux Ecritures

dans un monde qui a cessé d'être religieux, le vrai lieu de la théologie n'est pas ailleurs que dans la passion des hommes, que ce soit dans l'ordre de la culture, de l'éthique ou du politique, C. Geffré⁷⁶⁰

Jusqu'à présent les rares allusions du romancier aux textes bibliques ont en commun un accent fortement polémique, qui oscille de la satire à la parodie grossière. Amputés, détournés, dévalués, les fragments bibliques retenus sont en outre souvent métissés avec les motifs païens, comme les oripeaux d'un « humanisme » défunt. Pourtant, nous n'avons pas tout dit des relations du texte avec *les Ecritures*. Il entretient avec Elles des relations plus subtiles.

la Bible, « bien commun » ?

notre mémoire biblique est un millefeuille sémantique et linguistique. La langue biblique est creuse, labyrinthique comme un système de cavernes. Chaque mot est une compilation. Chaque texte une anthologie. P. Boyer⁷⁶¹

Les relations du texte simonien avec la Bible restent problématiques et méritent un examen attentif, entre la description concrète des bas-fonds de la misère humaine et le retentissement des grandes voix prophétiques.

1.1 - la Bible comme lieu de détresse

Le cœur des fils d'Adam est rempli de malfaisance (Qo, 8, 11b)

Objet culturel qui fait figure de « classique » au rang des grands textes de l'humanité, la Bible peut être lue « comme littérature ». Beaucoup de grands artistes de l'occident y ont trouvé référence et ancrage. Aujourd'hui, elle jouit plus que jamais d'un regain d'intérêt de la part d'un public profane et représente sans doute, « le Livre » le plus traduit et le plus lu en Occident.

Selon P.Gibert⁷⁶², le passage à l'écrit de traditions orales ancestrales est plutôt tardif : « Israël n'a accédé à l'écriture, à la monarchie et à l'âge du fer II que bien après nombre de cultures avoisinantes ». Il est impressionnant de considérer que les plus anciens de ces témoignages ont précédé l'écriture alphabétique. Toujours selon P. Gibert, les

⁷⁶⁰ « le non-lieu de la théologie chez M. de Certeau », art. cit.

⁷⁶¹ P. Boyer, *La Bible notre exil*, op. cit. p. 63

⁷⁶² P. Gibert, *Comment le Bible fut écrite*, Bayard/Centurion, 1995, p. 72

« premières synthèses rédactionnelles⁷⁶³ » peuvent être situées de 970 à 931 sous Salomon. La complexité des livres bibliques tient à leur polyphonie liée la fois à leur histoire respective souvent décalée par rapport aux faits rapportés, au problème de leur pluralité auctoriale et aux genres littéraires multiples utilisés (narratif, poétique, argumentatif, législatif, sapientiel et apocalyptique). Ils sont aussi porteurs de théologies diverses. La Bible hébraïque constitue, avec quelques variantes, *l'Ancien Testament* de la Bible chrétienne. Elle relate l'histoire d'un peuple engagé dans une Alliance et un dialogue avec son Dieu où s'exprime éminemment, dans la poésie des psaumes par exemple, toute la palette des sentiments humains, de la détresse à la louange.. Sur le plan du récit, le ou les rédacteurs, le plus souvent anonymes, exercent leur art de raconter avec le talent d'artistes accomplis qui offrent un champ d'explorations nouvelles aux diverses lectures contemporaines. Il y a de singulières résonances entre le texte simonien et le texte biblique de *l'Ancien Testament*, relatives à l'épreuve du malheur. Déjà L. Lesage⁷⁶⁴ avait esquissé quelques traits d'un rapprochement possible entre *l'Ecclésiaste* et les premiers romans de C. Simon. Le signataire de cet article va jusqu'à rapprocher le début du troisième siècle avant l'ère chrétienne et la période des années 60 avec les « prophètes du désastre ultime » comme « Beckett et Blanchot ». Mais c'est à Simon qu'il reconnaît la qualité de « disciple⁷⁶⁵ » « du sage nommé Qôhéleth ». En fait, ce qu'il retient du *Vent*, c'est « le thème de l'injustice et du triomphe du mal », si bien que « l'œuvre⁷⁶⁶ de Claude Simon apparaît de plus en plus comme un commentaire et une illustration modernes de ce texte ancien ». Reconnaissons, du moins, que certains thèmes majeurs du livre appartiennent à l'imaginaire simonien, comme la perte de toute illusion sur la vie et l'annonce des cycles impitoyables d'une inexorable décrépitude :

Tout va vers un lieu unique,

Tout vient de la poussière et tout retourne à la poussière (Qo, 3, 18b-20).

Plus généralement, nous examinerons la place dévolue à la Bible dans cet univers poétique et surtout la diversité des résonances qui s'y font jour. Le narrateur retient d'abord des livres bibliques une épreuve sensible du malheur. Au cours d'un entretien journalistique, Simon manifeste une proximité tout humaine avec le peuple hébreu,

⁷⁶³ Ibid., p. 72

⁷⁶⁴ Voir supra, p. 6.

⁷⁶⁵ Terme qui s'avère pour le moins impropre ici, mais qu'il convient de replacer dans le contexte des années 60.

⁷⁶⁶ Terme tout à fait relatif pour nous aujourd'hui, quand il ne connaît de cette oeuvre que *Le vent et L'herbe*.

lorsqu'il rapproche sa propre expérience de « prisonnier » de celle de la déportation des Hébreux à Babylone.

Quand, prisonnier, exténué, crevant de faim et de soif, je retraversais avec des milliers d'autres la Belgique à pied (pardonnez-moi ce rappel d'évènements aussi folkloriques), ce qui m'a le plus aidé ç'a été de me dire comme Stendhal au Saint – Bernard : « je vois donc une chose difficile ! » et plus même : « je vois une chose de tous les temps ». Parce que je pensais que le cortège des juifs emmenés en captivité à Babylone il y a des siècles, eh bien, hormis les costumes et les paysages, ça devait être exactement la même chose ⁷⁶⁷ ».

Un fragment de psaume suggère, en un tableau poétique, la plainte nostalgique du peuple exilé qui se souvient de son pays et de son Dieu :

*là-bas, au bord des fleuves de Babylone,
nous restions assis tout éplorés
en pensant à Sion.
aux saules du voisinage
nous avions pendu nos cithares.
là nos conquérants nous ont demandé des chansons
et nos ravisseurs des airs joyeux : « chantez-nous quelque chant de Sion ».*

*comment chanter un chant du Seigneur
en terre étrangère ? (Ps. 137, 1-4)*

Mais sur le plan littéraire, du moins pour l'ensemble de notre corpus, l'écrivain n'exploite pas directement ce motif biblique privilégié. Si nous devons proposer un contrepoint au fragment précédent, c'est dans une transposition artistique qu'on pourrait sans doute trouver une équivalence approximative à ce sentiment d'exil : dans la figure de ce pianiste, descendant de générations humiliées, qui traduit dans sa posture même son malaise existentiel :

le pianiste mulâtre : il est vêtu d'un smocking blanc, il joue maintenant le buste renversé en arrière, le visage renversé aussi, levé vers le ciel, presque à l'horizontale, grimaçant comme sous le coup d'une violente angoisse, d'une profonde concentration, les paupières fermées (Jp, 369-370).

Simon ne recourt pas ouvertement à la Bible pour aborder les questions de l'homme contemporain. Pourtant, son texte résonne de lointains échos des prophètes, des psaumes, du livre de Job, de Qohéleth, pour ne citer que les livres les plus apparentés, à un titre ou à un autre, à l'univers simonien. (il serait intéressant d'en dresser la liste pour mieux mesurer l'amplitude de ces échos dans l'ensemble des grands romans). Si Qohelet introduit à un univers proche des préoccupations du romancier, c'est qu'il fait abstraction de l'Alliance et décrit, avec un réalisme sans concession, une condition humaine

⁷⁶⁷ C. Simon, entretien avec A. Poirson et J.P. Goux, « un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique*, rev. cit. p. 37-38.

désespérée et sans illusion. La référence à la Bible renforce donc l'épreuve du malheur. Selon B. Janowski⁷⁶⁸, les *Psaumes* « décrivent l'angoisse de l'orant comme une déformation corporelle allant même jusqu'à la déformation de la personne ». Celle-ci se traduit par une sémantique de l'écoulement et du dessèchement. L'orant décrit ainsi son état de déliquescence physique :

*comme l'eau, je m'écoule ;
tous mes membres se disloquent.
Mon cœur est pareil à la cire, il fond dans mes entrailles.
Ma vigueur est devenue sèche comme un tesson,
la langue me colle aux mâchoires (Ps 22, 15-16 a-b).*

La dégradation physique de Job est soulignée par des traits descriptifs d'un réalisme grotesque et cru :

*ma chair s'est revêtue de vers et de croûtes terreuses,
ma peau se crevasse et suppure (Jb, 7, 5).*

Le *Psaume 38* développe la même tonalité morbide :

mes plaies infectées suppurent (v.6).

Il fait état d'un mal généralisé :

*je suis courbé et tout prostré ;
sombre, je me traîne tous les jours,
car mes reins sont envahis par la fièvre,
plus rien n'est intact dans ma chair (v. 7-8).*

Pareillement, les corps en décrépitude des hommes de la colonne militaire, dans la forêt équatoriale, sont la proie de parasites agressifs :

certains insectes, certaines larves presque invisibles s'introduisent dans les orifices du corps, les narines, les canaux, l'anus ou l'urètre et, remontant les conduits, s'installent dans les tissus, provoquant des abcès internes et des douleurs intolérables, quelquefois la cécité (Cc, 207).

C'est tout l'environnement qui est corrompu. Qoheleth, n'est pas en reste quand il exprime avec force sa nausée dans l'oxymoron suivant :

*des mouches mortes infectent et font fermenter
l'huile du parfumeur (Qo, 10, 1a)*

Chez Simon, ce motif est transposé dans une description à la manière de Lucrèce qui en accentue l'aspect trivial au profit du bas ou du ridicule. Partant de « l'air moite où flottaient parmi les invisibles molécules d'eau les subtiles particules de puanteur », il

⁷⁶⁸ B. Janowski, *Dialogues conflictuels avec Dieu*, une anthropologie des Psaumes, labor et Fides, 2008 (2003), p. 241.

élabore une vaste description qui désigne un mal généralisé à partir de sensations de putréfaction. :

il lui semblait voir s'élever sans trêve (en même temps que la légère vapeur qui montait de la mer) comme d'inlassables nuées de mouches s'échappant par les bouches d'égout des ténèbres souterraines (où continuait à se décomposer le cadavre du gros général pourrissant parmi les permanents et macabres relents de latrines, de trognons de choux, de pastèques et de poissons pourris) et s'accumuler en une nappe épaisse, étale, presque palpable aurait-on dit, animée d'imperceptibles remous, d'imperceptibles et viscérales contraction qui convergeaient, venaient battre mollement contre le pied de la façade géante dressée dans la suintante grisaille à l'extrémité de la place (Pa, 156).

Objet du mépris de ses semblables le sujet est rejeté de tous :

*injuré par les gens, rejeté par le peuple.
Tous ceux qui me voient me raillent ;
ils ricanent et hochent la tête (Ps 22, 7-8)*

Un pas de plus et c'est un univers d'outre tombe, l'enfer anticipé, qui s'ouvre à lui :

*me voici comme un homme fini
reclus parmi les morts
comme les victimes couchées dans la tombe (Ps 88, 5-6 a-b.) ;*

Le psaume 88, sans doute le plus désespéré (on l'a désigné comme « le psaume de la mort »), s'achève dans la « dérélition » totale. Il présente une similitude avec la situation de Job et sa mise en cause de Dieu. Le psalmiste se compte parmi les morts qui restent dans la fosse et Dieu lui-même semble responsable de son malheur.

*tu m'as déposé dans les profondeurs de la Fosse,
dans les Ténèbres, dans les gouffres.
Ta fureur s'est apesantie sur moi ;*

de toutes tes vagues tu m'as accablé (Ps 88, 7-8).

Dans le texte biblique, le sentiment de misère profonde s'inscrit dans une dimension dialogale : « l'orant parcourt un chemin le conduisant *de la lamentation* (sous forme de plainte à Dieu, généralement contre l'ennemi) *vers la louange de Dieu* » [...] En exprimant son malheur devant Dieu, l'orant concourt déjà à sa transformation⁷⁶⁹ ». C'est cette confiance qui a déserté le texte simonien, ce qui ressort de la confrontation avec le texte d'Ezechiel. Dans le célèbre fragment de « la vision des ossements » le récit va jusqu'au déni de la Promesse biblique : lors de la chute de Jérusalem, le prophète proclamait « un reste », ténu, mais porteur pour les exilés d'une lueur d'espérance : les morts revivront et c'est l'étonnante fresque des ossements desséchés et revigorés (37, 1-

⁷⁶⁹ B. Janowski, *Dialogues conflictuels avec Dieu*, op. cit., p. 62.

14). Israël est semblable à un ossuaire délaissé par la vie que le Seigneur saura faire revivre au souffle impétueux de son Esprit :

[Il] me déposa au milieu de la vallée : elle était pleine d'ossements. Il me fit circuler parmi eux en tous sens ; ils étaient extrêmement nombreux à la surface de la vallée, ils étaient tout à fait desséchés. Il me dit : « Fils d'homme, ces ossements peuvent-ils revivre ? je dis : » Seigneur Dieu, c'est toi qui le sais ! » Il me dit : « prononce un oracle contre ces ossements ; dis-leur : Ossements desséchés, écoutez la parole du Seigneur. Ainsi parle le seigneur Dieu à ces ossements : je vais faire venir en vous un souffle pour que vous viviez. Je mettrai sur vous des nerfs, je ferai croître sur vous de la chair, j'étendrai sur vous de la peau, je mettrai sur vous un souffle et vous vivrez ; alors vous connaîtrez que je suis le SEIGNEUR (Ez, 37, 1-6).

Cette confiance s'absente du texte simonien. L'ex-étudiant, « assis sur un banc », « comme un gardien de musée », assimile la ville à une « nécropole, un ossuaire » (Pa, 214), lui-même voué à la décrépitude :

la ville tout entière, avec ses tramways bondés, ses bars, son port, ses usines, ses taxis jaunes, ses bordels, ses magasins, son cercle hippique aux silencieux valets de pied en gants blancs, ses nuées de pigeons, son opéra, ses hôtels, ses rues grouillantes de monde, en quelque sorte inanimée elle aussi : « Quelque chose comme des ossements : alors peut-être l'avait-on laissé là, oublié, se desséchant lentement, puis ses chairs tombant peu à peu en poussière sans que personne s'en aperçût, sans doute parce qu'il était aussi décentement habillé de vêtements et même confortables (pensant : « un confortable costume recouvrant une prothèse... ») et son visage sans doute apparemment décent lui aussi puisque personne ne se détournait (ou ne se retournait) à sa vue (Pa, 127-128).

Cette dissonance entre la considération fatale de la mort et l'option pour la vie confronte deux univers incompatibles, incommensurables.

Une telle perte de la confiance entraîne l'annonce sarcastique de la mort. L'étudiant discute avec l'Américain qui éclate d'un « rire sans gaîté, pas forcé, ni désagréable, ni sarcastique, simplement sans gaîté » :

peut-être que tu préfères y mettre des années ? Des jours et des jours et des années à l'attendre, à savoir que c'est ça qui sera au bout, à te voir crever petit à petit, organe par organe, l'un après l'autre, ou tous à la fois, te regarder pourrir lentement et venir – c'est-à-dire ramper, regarde-les : obligés de traîner leurs jambes qui devraient les porter – chaque jour t'asseoir dans un jardin public à regarder passer les filles que tu ne peux même plus baiser, que tu ne pourras plus jamais baiser. Merde ! (Pa, 120).

Les Psaumes de lamentation ont une grande proximité avec la tonalité sombre de l'univers simonien. L'expression s'arrête à la description de la déchéance ultime, sans espoir, car le fil du dialogue a été coupé. Peut-on toutefois se contenter d'un tel refus de la vie ? En fait, Simon développe deux dénonciations typiquement prophétiques.

1.2—deux dénonciations prophétiques

les sciences et la littérature sont des lieux théologiques, et même christologiques : le Christ n'est pas prisonnier de la liturgie, ni de l'exégèse biblique, ni du dogme ; c'est au-delà de ces cadres qu'il va à la rencontre de l'humanité moderne, J.S. O' Leary, *L'art du jugement en théologie*, op. cit., p. 49

Notre monde est devenu méconnaissable. Le romancier oppose une résistance résolue aux diverses manifestations de l'inhumain. Nous nous proposons de revenir sur la dénonciation de l'imposture et du ridicule des vanités humaines. C'est par une ironie corrosive qu'il désarçonne l'arrogance et les grandeurs établies sur l'exercice des Pouvoirs, des Richesses, de la Vérité.

Le rire de la dissonance grotesque concerne d'abord cet appétit de conquête et de pouvoir entretenu par le culte des gloires établies. Le paradigme de ce modèle c'est la figure du « conquérant cheminant à travers les siècles » (Cc, 103), dont « la statue équestre du général » est l'emblème à prétention universelle,

au visage encadré d'imposants favoris engoncé dans le col de bronze de sa tunique aux broderies de bronze. Nu-tête sous le terrible soleil tropical, soudé à son cheval de bronze, il semble fixer de ses yeux aux pupilles évidées quelque rêve de gloire et de puissance, là-bas, au-delà de la façade berninienne et du désordre des modernes buildings, dans les pampas, les sables, les étendues sans fin où à travers les déchirures de la fumée il conduisait les charges de ses cavaliers à têtes de bandits (Cc, 54).

Cette « apothéose de gloire » ne perdure que par la résistance dérisoire du métal. Deux assauts de l'ironie vont mettre à mal le sérieux de la statue : sa cécité et le non-dit de ces chevauchées immortalisées qui renvoie à la réalité terre à terre d'une conquête de brigands sans scrupule. Au reste, la statue anonyme trône au milieu des « papiers sales » et offre l'image du ridicule des honneurs disparus. La statue de la reine Victoria perpétue, aussi, dans le métal, la souveraineté absolue des royaumes et empires. Malgré sa cécité de statue, elle ressemble à « quelque divinité anthropomorphique », mais les coulisses de cet « incommensurable royaume » révèlent un grouillement d'hommes de main sans scrupules :

depuis plus d'un siècle, assise tout en haut de son monumental socle de pierre au pied protégé de guirlandes de chaînes, orné d'emblèmes et de figures allégoriques, la statue de la reine Victoria continue à trôner au centre de Calcutta, coiffée de son diadème, vêtue d'une ample robe aux replis et aux broderies de bronze. Le regard des yeux de métal aux prunelles évidées dans le visage replet, majestueux et vaguement outragé de la vieille dame à l'éternel veuvage semble perdu au loin comme celui de quelque divinité anthropomorphique, joufflue, engraisée au pudding, comme s'il embrassait au-delà des façades transportées de Londres dans des marécages cet incommensurable royaume d'îles, de péninsules, de mers, de détroits, de ports, de docks, de jungles, de palmiers et de déserts de glace ou de

sable sur lequel le soleil ne se couchait jamais, la base du monument comme entourée par une invisible garde de fantômes aux tuniques écarlates, de ministres quakers, d'amiraux, de planteurs, de banquiers à favoris, d'explorateurs, de trafiquants d'esclaves et de colporteurs de bibles (Jp, 89).

C'est toute une imagerie composite d'anonymes figurants figés dans un métal inaltérable, qui sert de décor, dans des lieux publics, comme ces

bustes élevés à la mémoire d'hommes illustres, pourvus d'un faux col, d'une cravate et d'une veste de bronze aux bras coupés (Cc, 125).

ou encore

l'effigie de quelqu'une des nouvelles divinités seulement peintes pour le moment monumentales plus tard coulées en acier ou sculptées dans le granit chauves ou moustachues (Jp, 29-30).

Vestiges d'un passé glorieux, subsistent, en Lorraine, de hauts clochers surchargés d'éléments baroques,

contournés et nostalgiques de la grandeur passée de princes polonais et de maréchaux aux noms de porcelaine, aux manchettes de dentelles, aux étincelantes et noires cuirasses bordées d'or (Jp, 197).

Au reste, l'imaginaire collectif est peuplé de la célébration

de ces personnages de l'Histoire ou de la légende morts il y a très longtemps dans un combat, un holocauste, non pour empêcher la ruée d'envahisseurs, garder un défilé, sauver quelque patrie ou cité dont personne ne sait plus maintenant le nom ni l'emplacement (et au surplus de la dimension tout au plus d'une commune ou d'un village, et l'histoire en réalité, la querelle, l'invasion, ayant été (ayant eu en réalité les dimensions d') une dispute de berger ou de mauvais voisin, une affaire de bornage d'adultère ou de fille séduite), mais morts sans doute à seule fin d'être représentés des siècles plus tard, et même pas ressemblants (parce que qui connaît les visages des héros morts ?) (Pa, 125-126).

Les « gloires » vivantes sont surprises dans des situations peu favorables Au cours d'une réunion de crise, le général en chef, piètre représentant de l'Etat-Major français, fait face à Churchill, au moment même où Rommel envahit la France. Il incarne une ridicule « impuissance », en contraste grotesque avec son accoutrement triomphal :

après que le Général en chef eut cessé de parler, laissant retomber ses bras dans un geste d'impuissance, d'accablement, il se contenta de se tenir là, muet, avec son visage semblable à de la pâte molle, sa plaque de décorations aux chatoyantes couleurs de gloire, de vaillance et de victoire, vert et noir, jonquille, émeraude, azur, lilas, rouille, feu, ses miroitantes leggings reflétées par le miroitant parquet ou foulant au pied quelque tapis aux entrelacs de lauriers fanés ou de fruits pâlis (Jp, 184-185).

Quand elles ne sont pas ridicules, les célébrités connaissent des fins peu glorieuses. Après des séries de victoires acquises par la brutalité, et la barbarie, Rommel, contraint par Hitler au suicide, donne lieu à une mascarade officielle pour ses obsèques :

il ne restait plus du général allemand au hardi visage qu'un masque d'os soulevant à peine l'uniforme de parade (ou ses loques) dans l'obscurité du caveau où au son aigrelet des fifres et les martèlements des tambours on avait déposé le cercueil recouvert d'un étendard rouge et blanc avec en son centre, dans un cercle, quelque chose comme une araignée noire (Jp, 209).

Aucun pouvoir n'est à l'abri de la décrépitude : un jour ou l'autre il connaîtra le pitoyable sort de ce vulgaire tyran soviétique,

un moderne et sanguinaire potentat incarné sous l'apparence d'un gardien de square à la moustache et au sourire bonhommes, aux cheveux en brosse coiffés non de la césarienne couronne de lauriers, mais d'une casquette de retraité, casquette, moustache et tête sculptées dans le marbre ou la pierre, coulées en bronze, en plomb ou simplement en plâtre à l'échelle (la tête seule) d'un homme debout et qui, plus tard, devait rouler sur les pavés des places où s'était érigée sous les applaudissements des mêmes foules la pharaonesque statue décapitée, couchée (la tête) sur un joué, ou piquant du nez, ou retournée, emportée dans la charrette à bras de quelque ferrailleur ou sur le plancher d'un simple tombereau à ordures, toujours moustachue, souriante, bonhomme, fixant le vide de ses prunelles évidées, rusées et métalliques (Jp, 340-341).

Gorbatchov qui accueille, au terme de leur séjour, les participants du « forum d'Issyk-Koul, au Kirghizistan, fait l'objet d'une satire en règle qui porte sur son parcours politique, sa tenue et son propre discours de clôture plein d'emphase pour célébrer un changement de pacotille :

à part ça, pour un des deux hommes les plus puissants du monde il est très aimable très bien élevé En Suisse peut-être pendant que les autres s'expédiaient à coups de balles dans la nuque mais enfin s'il n'a pas lui-même expédié à l'aide d'un pistolet aucun de ses anciens associés il a tout de même dû envoyer quelques-uns se congeler vivants du côté du cercle arctique ou de l'Asie centrale parce que dans leur pays on n'arrive pas à la place qu'il occupe sans marcher d'une façon ou d'une autre sur quelques cadavres. Cela dit très gentil vraiment très correct très élégant il paraît qu'il s'habille en Italie Non plus de vareuse de maréchal ou de gabardine en zinc façon pékinois renfrogné au contraire complet bleu bien coupé cravate goût italien col italien et tout le reste caleçon aussi sans doute. A part ça quelques lacunes peut-être au niveau vocabulaire par exemple dixit les valeurs de l'humanisme doivent passer avant les valeurs du prolétariat son pays maintenant grand ouvert à tout : livres américains, disques américains musique américaine films américains toute la Culture en un mot avec un grand C sauf il a dit Sauf⁷⁷⁰ (Jp, 329).

A côté de ces représentations idéalisées du pouvoir politico-militaire, ou religieux⁷⁷¹, figurent les spécimens sans scrupule du pouvoir économique. Notons, encore une fois, que nos catégorisations logiques, pour les besoins de l'exposé, sont toujours mises à mal,

⁷⁷⁰ La suite de cet énoncé a déjà été formulée p. 44 : « Sauf la pornographie ». Une autre forme d'invitation au lecteur à parcourir rétrospectivement les pages du roman.

⁷⁷¹ Dans le contexte de la guerre civile espagnole, le romancier mentionne « l'impitoyable, froide et paternelle vindicte du lointain aréopage de vieux généraux et de vieux évêques parcheminés ou ventripotents siégeant, avec leurs bottes étincelantes, leur bedaine ceinturée d'azur (les généraux) ou d'écarlate (les évêques) et leurs têtes de caricatures hautains et cruels dans un irréel empyrée » (Pa, 114). La caricature se moque de l'exactitude de la couleur, relativement à la tenue des évêques.

quelque part, par un intrus⁷⁷². Le romancier, à Rome converse avec Novelli, sur la « profusion de palais, de coupoles et d'églises ». Insérés dans des architectures prétentieuses de « dômes boursouflés et creux », siègent

de successives dynasties de personnages aux mêmes visages pensifs, glabres et impitoyables sculptés dans le marbre, couronnés de lauriers, de tiaras ou de chapeaux de cardinaux. Ca l'a fait rire. Il a dit que ça n'avait pas changé, que c'était toujours le même genre de bandits sauf qu'aujourd'hui ils étaient illettrés, portaient des complets-vestons et que leur seule ambition était de se remplir les poches en construisant des merdes en ciment armé (Jp, 118-119).

Un glissement s'est ici opéré des représentants du pouvoir politique aux acteurs du pouvoir économique constitués en liste ouverte et représentés, dérisoirement, sur des « couvercles de boîtes à cigares » avec leur arrogance et leurs boursouflures, tels

les fantômes de messieurs à favoris comme ceux dont on voit les portraits à l'intérieur des couvercles des boîtes de cigares dans des cartouches entourées de feuilles d'arbres tropicaux et de médailles d'expositions internationales, congestionnés, autoritaires et satisfaits, avec leurs têtes de négriers puritains, de banquiers, d'aventuriers et de politiciens milliardaires légiférant et codifiant à leur usage personnel les ventes de mines de cuivre, de tribus d'Indiens, de champs pétrolifères, de plantations de cannes à sucre et de parcelles de forêts vierges aussi grandes que des royaumes (Cc, 39)

Les Montagnes Rocheuses abritent encore aujourd'hui « des installations désaffectées », avec

au flanc des pentes, perchés au haut des cônes de déblais, comme les ossements, les squelettes rongés d'une frénésie de lucre, de violence et de rapacité (Jp, 69).

Le ridicule qui affecte toute puissance concerne également l'esprit de sérieux, sorte de système de vérité homogène et imposé que souligne l'anachronisme des « rangées superposées de médaillons » d'anciens élèves « dans de grands panneaux vitrés accrochés sur les parois du corridor », du collège Stanislas,

les centaines de petits visages blafards, poupins ou maigrichons, aux cheveux sagement lissés, parfois bouclés ou hérissés d'un épi, au même regard de petit animal effrayé, au cou engoncé dans le même col officier du même sombre uniforme, comme une collection de timbres-poste, la multiplication d'un seul et même portrait du même garçon studieux, appliqué et fragile à la destinée de futur polytechnicien, de futur enseigne de vaisseau ou de futur lieutenant de cavalerie (Jp, 191).

Le discours convenu du président, au congrès sud-américain qui réunit intellectuels et politiques,

consiste en considérations ou en déclarations d'ordre social et politique où les substantifs à la résonance un peu fanée, comme les couleurs des affiches, par l'emploi et le temps, tels que Liberté, Révolution, Solidarité ou Unité, reviennent fréquemment (Cc, 34).

⁷⁷² Cet intrus a sans doute à voir avec le trickster grotesque évoqué p. 222.

Le détournement de ce discours déclamatoire s'opère par la description simultanée du décor de l'amphithéâtre où sont peints sur quatre panneaux

des groupes de figures allégoriques. Les mots VIRTUS, LEX, IUS et LABOR sont inscrits en lettres dorées dans les ciels pâles de chacun d'eux où l'on peut voir sur des fonds de pâles prairies ou de feuillages grisâtres des femmes vêtues de longues robes blanches laissant parfois un sein à découvert et des hommes demi-nus aux visages résolus ou pensifs. Tenant dans leurs mains des couronnes, des brins de laurier, des balances, ou levant vers le ciel un index dressé, les jeunes femmes semblent inciter leurs compagnons armés d'épées ou de marteaux à des actions difficiles mais exaltantes (Cc, 51).

Intervention du président et décor constituent les harmoniques d'une vérité officielle, empreinte de gravité, un monde clos et figé, mais l'espièglerie du narrateur intervient par l'introduction d'un collage sournois au cours de la description :

le visage du président qui lance vers le haut de l'hémicycle des regards de plus en plus nerveux s'inscrit entre les sabots levés et l'une des montures au galop (Cc, 54)

L'invitation des « représentants de l'intelligentsia mondiale » (Jp, 329) par l'Etat soviétique se solde par quatre jours de langue de bois,

quatre jours d'interminables discours (Jp, 52), de verbeux échanges de discours accumulés (Jp, 321).

En fait, cette dénonciation des idoles et de l'esprit de sérieux qui se prend pour l'absolu, dans l'illusion de la plénitude, de la présence et de la transparence, balaie les ridicules de la comédie humaine. Elle croise, comme nous l'avons vu, les effets conjugués de la dérision (sous les aspects du grotesque, du burlesque et du carnavalesque), avec la pratique du métissage (altération des systèmes constitués, clos et figés). La description simonienne utilise toutes les ressources du comique, de la farce la plus triviale et caricaturale aux formes de l'humour le plus subtil. Elle démasque notre prétendu « sérieux » – quand nous prenons au sérieux ce qui ne l'est pas – et ébranle les certitudes de l'opinion reçue.

L'écart entre les flonflons du « piquet d'honneur » et la réalité sordide du « champ de bataille » rend bien compte de cette idéalisation factice des réalités :

le piquet d'honneur maintenant figé, avec ses buffleteries passées au blanc d'Espagne, ses tuniques noires, ses fourragères rouges, ses casques scintillants, comme un démenti joyeux, carnavalesque et bariolé aux tenues de combat, l'antithèse optimiste et pimpante de la boue des champs de bataille, des uniformes couleur de terre et de la souffrance (Jp, 157).

Le ridicule des hommes repose sur les idoles qu'ils se donnent. Selon une acception commune, la notion d'idole désigne « une image représentant une divinité et qu'on adore

comme si elle était la divinité elle-même⁷⁷³ ». Pour Gesché, « l'idole n'est pleine que d'elle-même ou de ce que nous y avons mis, fermés, dès lors, à toute épiphanie d'une Altérité, quelle qu'elle soit⁷⁷⁴ ». Simon s'en prend à toute forme d'appropriation (systèmes dominateurs militaires, politiques ou économiques, ou discours autoritaires, solennels et officiels). S'il ruine un certain discours chrétien, il développe, conjointement, dans son combat pour la dignité de l'homme, une anthropologie de « l'humain authentique ». Cette préoccupation ne peut être étrangère à une démarche théologique qui affirme l'impossibilité de parler de Dieu sans le respect de l'homme. F. Varillon⁷⁷⁵ nous le rappelle d'ailleurs, avec un brin d'humour : « que voulez-vous que le Christ divinise si nous n'humanisons rien ? »

En fait, il s'agit toujours de faux dieux dont on dispose à son gré. Dans l'histoire du peuple hébreu les prophètes et en particulier le recueil des psaumes représentent des sortes de vigiles destinés à dénoncer de telles falsifications de Dieu, les impasses du délire des hommes. Ainsi, durant l'absence prolongée de Moïse sur la montagne, le peuple formule une demande à Aaron :

fais-nous des dieux qui marchent à notre côté (Ex., 32, 1b).

Tel est bien l'objectif : s'assurer un dieu de satisfaction immédiate, au service de nos besoins et de nos intérêts les plus tyranniques :

Comment s'opère, selon Esaïe, la fabrication artisanale d'un dieu ?

*l'idole ? c'est un artisan qui l'a coulé ;
mouleur, il plaque sur elle de l'or,
moulant aussi des bandeaux d'argent (Es, 40, 19)*

L'adorateur investit l'objet d'un pouvoir surfait et fallacieux :

*il se prosterne
il en fait une idole et il s'incline devant elle. (Es., 44,15b)*

Or,

les artisans ne sont que des hommes ! (Es, 44, 11)

Honte à

*ceux qui mettent leur assurance dans une idole,
ceux qui disent à du métal fondu :
« Nos dieux, c'est vous ! » (Es, 42, 17)*

Contre l'insensé, le prophète dénonce toutes les fausses absolutisations :

*ils ne savent rien, ceux qui portent haut
leur idole de bois,
et adressent leur prière à un dieu
qui ne sauve pas (Es, 45, 20)*

⁷⁷³ Petit Robert, art. « idole »

⁷⁷⁴ A. Gesché, « une Dieu précaire », in *Et si Dieu n'existait pas ?* Cerf, 2001, p.21.

⁷⁷⁵ F. Varillon, *Joie de croire, joie de vivre*, Bayard, 2000, p. 46.

Et cette création n'est qu'artifice, car elle manque du souffle qui donne la vie :

*tout fondeur a honte de son idole :
ses statues sont fausses,
il n'y a pas d'esprit en elles ; ce sont des absurdités, objets de quolibets :
quand il faudra rendre compte elles périront (Jr, 10, 14-15)*

Les idoles des nations sont dénuées de toute capacité de communiquer, comme des statues inertes :

*les idoles des nations sont d'argent et d'or,
faites de mains d'hommes.
elles sont une bouche et ne parlent pas,
elles ont des yeux et ne voient pas,
elles ont des oreilles et n'entendent pas
pas le moindre souffle dans leur bouche (Ps135, 16-17)*

*elles ont un nez et ne sentent pas ;
des mains, et elles ne palpent pas ;
des pieds, et elles ne marchent pas ;
elles ne tirent aucun son de leur gosier. (Ps 115, 6b-7)*

« Vaines idoles » (Jon, 2,9 ; Dt.32, 21a-b), « vaines chimères » (Ps 31, 7a) que tout cela ! Jérémie dresse un impitoyable bilan :

*ils ont couru après des riens
et les voilà réduits à rien. (Ps 31, 7a)*

Elie, qui s'est engagé dans un défi à Baal, devant l'inefficacité du dieu, ironise auprès de ses « prophètes », en se répandant en pseudo-conjectures vaines et ironiques :

élie se moqua d'eux et dit : 'criez plus fort, c'est une dieu : il a des préoccupations, il a dû s'absenter, il a du chemin à faire ; peut-être qu'il dort et qu'il faut qu'il se réveille (1 R, 18, 22-40)

« La révolte contre Dieu, l'oubli que l'homme est créature, le fait de s'abuser sur son compte et de se mettre à la place de Dieu ⁷⁷⁶» déclanchent chez le psalmiste, un regard moqueur de Dieu :

*pourquoi cette agitation des peuples
ces grondements inutiles des nations ?
les rois de la terre s'insurgent,
et les grands conspirent entre eux,
contre le Seigneur et contre son messie :
« Brisons leurs liens,
rejetons leurs entraves. »
il rit, celui qui siège dans les cieux ;
le Seigneur se moque d'eux (Ps 2, 1-4)*

Mais devant l'obstination de son peuple à se détourner de Lui-même, Dieu dénonce le « mensonge » :

⁷⁷⁶ Ibid.

*hommes, jusqu'ou irez-vous dans le mépris de ma gloire,
l'amour du vide
et la poursuite du mensonge ? (Ps, 4, 3)*

D'ou les appels à la repentance par la voix des prophètes :

ainsi parle le Seigneur Dieu : Revenez, détournes-vous de vos idoles ; détournes vos visages de toutes vos abominations (Ez, 14, 6)

Quand la semonce ne suffit pas, Dieu intervient directement et confond les faux prophètes :

*je neutralise les signes des augures,
les devins, je les fais divaguer
je renverse les sages arrière
et leur science je la fais délirer. (Es, 44, 25)*

Dans le Nouveau Testament les disciples eux-mêmes connaissent la tentation des honneurs et des pouvoirs. Au cours d'une querelle de préséance entre ses disciples Jésus les invite à un renversement des valeurs :

ils en arrivèrent à se quereller sur celui d'entre eux qui leur semblait le plus grand. Il leur dit : « les Rois des nations agissent avec elles en seigneurs, et ceux qui dominent sur elles se font appeler bienfaiteurs. Pour vous, rien de tel. mais que le plus grand parmi vous prenne la place du plus jeune, et celui qui commande la place de celui qui sert. Lequel est en effet le plus grand, celui qui est à table ou celui qui sert ? N'est-ce pas celui qui est à table ? Or moi je suis au milieu de vous à la place de celui qui sert. (Lc, 22, 24-27).

A l'issue de la scène avec le « jeune homme riche »,

Jésus dit à ses disciples : 'en vérité je vous le déclare, un riche entrera difficilement dans le royaume des Cieux. Je vous le répète, il est plus facile à un chameau de passer par un trou d'aiguille qu'à un riche d'entrer dans le Royaume de Dieu (Mt, 19, 23-24).

La différence d'accueil dans les assemblées entre le riche, « un homme aux bagues d'or, magnifiquement vêtu » et le pauvre « vêtu de haillons » répond à une « discrimination » que l'apôtre Jacques dénonce vis-à-vis des « frères » de sa communauté :

n'êtes-vous devenus des juges aux raisonnements criminels ? [...] N'est-ce pas Dieu qui a choisi ceux qui sont pauvres aux yeux du monde pour les rendre riches en foi et héritiers du Royaume qu'il a promis à ceux qui l'aiment ? Mais vous, vous avez privé le pauvre de sa dignité. N'est-ce pas les riches qui vous oppriment ? Eux encore qui vous traînent devant les tribunaux ? (Ja,2, 4b-6).

La tonalité de la lettre rejoint le combat des prophètes bibliques, pour la défense des déshérités contre les riches dominateurs. C'est dans cet esprit qu'Amos s'en prend à l'insouciance des classes dirigeantes qui ne songent qu'à étendre leurs privilèges,

*exploitant les indigents,
broyant les pauvres (4, 1c).*

Occupés à jouir de la vie,

*allongés sur des lits d'ivoire,
vautrés sur leurs divans,
de jeunes béliers*

*et de veaux choisis dans les étables ;
ils improvisent au son de la harpe,
chantant comme David leurs propres cadences,
buvant du vin dans des coupes,
et se parfumant à l'huile des prémices (6, 4-6a-b)*

La compassion permanente pour les petits suscite l'indignation du prophète biblique qui pourfend les marchands rapaces et spéculateurs

*écoutez ceci, vous qui vous acharnez sur le pauvre
pour anéantir les humbles du pays, vous qui dites :
quand donc la nouvelle lune sera-t-elle finie,
que nous puissions vendre du grain,
et le sabbat que nous puissions ouvrir les sacs de blé,
diminuant l'épha⁷⁷⁷, augmentant le sicle⁷⁷⁸,
faussant les balances menteuses,
achetant des indigents pour de l'argent
et un pauvre pour une paire de sandales ?
nous vendrons même la criblure du blé ! (Am, 8, 4-6).*

A ces spoliations économiques qui se font sur le dos des pauvres s'ajoute la corruption des juges :

*ils changent le droit en poison
et traînent la justice à terre (5, 7)*

Michée prononce un réquisitoire contre les chefs et les juges :

*n'est-ce pas à vous de connaître le droit ?
Vous qui haïssez le bien et aimez le mal,
qui arrachez la peau de dessus les gens
et la chair de dessus leurs os.
ceux qui mangent la chair de mon peuple,
qui leur raclent la peau,
qui leur brisent les os,
qui les découpent comme chair en la marmite,
comme viande au fond chaudron,
quand ils crieront vers le Seigneur,
Il ne leur répondra pas (3, 1c,-3)*

Ce florilège nous conduit à la question de l'image de Dieu. Si les prophètes dénoncent la malaise socio-économique c'est au nom de Dieu car celui-ci s'identifie à la cause de celui qui souffre et prononce la malédiction par son prophète :

*malheur à la rebelle , à l'impure,
à la ville tyrannique !
elle n'a pas écouté l'appel,
elle n'a pas accepté la leçon,
elle n'a pas eu confiance dans le Seigneur,
Elle ne s'est pas approchée de son Dieu.
au milieu d'elle ses ministres
sont des lions rugissants ;*

⁷⁷⁷ Mesure de capacité pour les « matières sèches » équivalant à quarante cinq litres

⁷⁷⁸ Mesure du poids équivalent à 11, 4 grammes. Source, « Table des poids et mesures » de la TOB, page. 3077

*ses juges des loups au crépuscule,
qui n'ont plus rien à ronger au matin* (So, 3, 1-3)

Le romancier s'indigne contre tout ce qui mutile les humains. La virulence, voire le cynisme de ses railleries n'a d'égale que son empathie pour ceux qui souffrent ou sont exclus. Nous verrons comment le spectacle de la guerre offre l'exemple de situations « vécues » où l'homme est bafoué et nié⁷⁷⁹.

Plus généralement, c'est la sous-humanité de la faim qu'il dénonce à travers le monde et la domination des puissants. Non pas la faim dénoncée selon les slogans de la propagande d'Etat par « la guide-interprète » du musée de l'Ermitage à St Pétersbourg, mais la faim qu'il a lui-même connue. Le groupe des visiteurs s'est arrêté « devant une grande peinture »,

œuvre d'un petit maître flamand représentant un vaste étalage de poissons (raies, lamproies, turbots, anguilles, etc.). Elle lui fait remarquer l'abondance dans laquelle vivaient les riches à côté de gens qui mouraient de faim (Jp, 286).

La guide elle-même témoigne d'un état de sous alimentation :

son visage menu et grisâtre a cet aspect fripé de personne mal nourrie dès l'enfance (Jp, 287).

L'écrivain relate au journaliste sa propre expérience de la guerre :

écoutez : la faim, croyez-moi, je sais ce que c'est. Prisonnier, Dieu ou plutôt le Diable savent si j'en ai souffert : un rat qui vous dévore le ventre (Jp, 289)

Les trois membres du piquet de garde postés à l'entrée du palace

semblaient sortir du même creuset, tous les trois maigres à faire peur, bruns ou plutôt terreux, et avec ce même regard douloureux d'affamés, d'humiliés millénaires (Pa, 192).

Témoins de ces

provinces du sud où traditionnellement et paisiblement les gens meurent de faim pour de bon (Pa, 19).

Un tableau de la misère à Calcutta qui met en scène des enfants

S. se souvient d'avoir vu à Calcutta une montagne d'ordures à peu près de la hauteur d'un deuxième étage et sur laquelle des enfants à moitié nus disputaient des choses à des corbeaux et des vautours. On appelle là-bas ces derniers « les éboueurs » et on compte sur eux pour le nettoyage des villes (Jp, 277).

Cet état révoltant d'une misère toujours actuelle a pour principe les égoïsmes des Puissants aujourd'hui plus anonymes et dont les ancêtres incarnent, dans le luxe, de leurs demeurent de Manhattan, leur superbe indifférence. Témoin ce tableau à charge dont l'arrière-plan n'est qu'un ramassis de voyous :

⁷⁷⁹ Voir infra, troisième partie.

là se sont rassemblés au cours des derniers siècles quelques-uns des êtres les plus ambitieux, les plus remuants, les plus insatisfaits, fermement décidés à arracher par n'importe quel moyen au sort adverse leur part de chance. Écoutant le tintement des glaçons contre les parois de leurs verres, le buste nonchalamment renversé sur des canapés de cuir capitonnés, un bras passé sur le dossier, les jambes croisées, les messieurs aux longs favoris en nageoires de poissons, aux hauts cols durs, aux étroits pantalons à sous-pieds, aux impitoyables visages de prêcheurs, d'hommes d'affaires et de marchands d'esclaves, devisent courtoisement, regardant la fumée de leurs cigares s'effiloche en écharpe autour des palmiers nains de leur club, des phoenix aux feuilles aiguës, des cache-pots rococo et des lourdes suspensions (Pa, 41-42).

Réemploi, sur le mode ironique, d'une publicité sur un étui de cigarillos où

on pouvait voir représenté un champ de tabac dont les larges feuilles dissimulaient jusqu'à mi-corps des hommes en manches de chemise et coiffés d'un vaste chapeau, occupés sans doute à la cueillette [...] et huit cueilleurs dans le champ de tabac (ou plutôt, à y bien regarder, sept cueilleurs seulement, le buste courbé, les bras tendus ou à moitié repliés, le septième personnage au premier plan, le buste droit et les bras le long du corps, paraissant poser pour le dessinateur [...] ressemblant plutôt à un contremaître ou à une chef d'exploitation (Pa, 166-167).

L'anthropologie simonienne reprend deux motifs majeurs de l'anthropologie biblique dans la dénonciation des idoles (qui dans leur auto-suffisance prétendent se substituer à Dieu) et la défense privilégiée à travers les déshérités, de la dignité humaine. On peut donc dire que dans le domaine de la dénonciation des différents pouvoirs et de l'exploitation des pauvres, Simon et la Bible occupent le même terrain. La confrontation des textes peut donc établir des topoï communs, mais dans des tonalités radicalement différentes que sépare, d'un côté, la confiance et de l'autre une indifférence établie. Peut-on aller plus loin et déterminer d'autres annonces propres à cette écriture qui nous propose une pluralité de « manières » d'habiter le monde ?

une ouverture éthique et théologique

Les vraies questions du jugement théologique de nos jours surgissent de l'extérieur de la discipline de la théologie telle que celle-ci s'est constituée historiquement. Face au monde de la littérature, celui de la théologie se révèle irréel, chétif, inadapté. C'est encore plus vrai quand on confronte la théologie avec les sciences. Et pourtant les sciences et la littérature sont des lieux théologiques, et même christologiques. J.S. O'Leary⁷⁸⁰

Nous avons dû abandonner, parmi les présupposés de la pensée dominante, le paradigme de l'onto-théo-logie qui, de Platon à Hegel, a régi la pensée métaphysique. C'est dans ce cadre de référence implicite que les chrétiens, dans leur grande majorité, ont vécu leur foi. Nous avons rendu compte des difficultés épistémologiques ressenties

⁷⁸⁰ J.S.O'Leary, *L'art du jugement en théologie*, CH (278), Cerf, 2011, p. 49.

par des théologiens en formation dans les années 60. Le déphasage ressenti portait sur la présentation d'une vérité « déposée » « de toute éternité », selon un discours spéculatif et abstrait, autoritaire et surplombant. L'un d'eux évoquait une « pathologie de la vérité dogmatique ». La lecture de C.Simon nous a invité à dépasser le fond commun de la culture religieuse traditionnelle. Une première question s'impose, qui concerne les représentations de Dieu, dans la communauté des croyants⁷⁸¹. Pour A. Gesché « l'athéisme n'a peut-être pas de racine et de raison plus profonde que cette présentation d'un Dieu reflet de nos fantasmes. La théologie se pose comme une réidentification de Dieu⁷⁸² ».

Dans *Le jardin des plantes*, c'est le problème de « l'existence de Dieu » en sa généralité qui est posé par la médiation d'un des écrivains favoris du romancier, Dostoïevski. Selon le romancier russe, un tableau d'Holbein représentant le Christ mort « peut faire perdre la foi ». Le passage s'achève par une réflexion sur l'œuvre de Proust :

dans tout le texte de la Recherche, Marcel Proust ne parle jamais de l'existence de Dieu (Jp, 71).

En revanche, pour Chatov et Kililov, deux personnages des *Possédés*,

la question de l'existence de Dieu semble avoir été au centre de leurs préoccupations (Jp, 57).

La dernière mention de Dieu repose sur l'interprétation hypothétique d'un Dieu symbole d'un interdit sexuel :

pourrait-on avancer que Dostoïevski sublime une sensualité qu'il ne peut réfréner en lui conférant la dimension d'un défi à Dieu ? (Jp, 150-151).

Ces références à « l'existence » de Dieu relèvent d'un théisme totalement étranger au Dieu chrétien incarné et ne font guère avancer le débat. Sans doute vaudrait-il mieux adopter, avec G. Luzénszki, la reformulation d'une question devenue obsolète: « la question radicale à poser à tout homme ne serait-elle pas : « Qui est ton Dieu ? » et non : « Crois-tu en Dieu ?⁷⁸³ ». On se heurte, en revanche, à un obstacle déterminant quand le romancier professe un refus total du mystère⁷⁸⁴ au nom d'un positivisme que son écriture elle-même met en difficulté et qui est loin d'être partagé par tous les penseurs agnostiques contemporains. E. Morin, en particulier, écrit : « non seulement il nous reste beaucoup de ténèbres dans la compréhension de l'humain, mais le système s'épaissit à

⁷⁸¹ Supra. M. Balmory, p. 173.

⁷⁸² A. Gesché, *Le sens*, Cerf, 2003, p. 174

⁷⁸³ G. Luzénszky, *Quand on a fait tant de chemin*, Propos d'un moine de plein vent, L'Harmattan, 2001, p. 82.

⁷⁸⁴ Supra, p.111 L'argument est toujours le même : un jour la science éclaircira tous ces problèmes.

mesure que nous avançons dans la connaissance. Ainsi, connaître le cerveau dans son organisation hypercomplexe de milliards de neurones ne fait qu'approfondir le mystère que le cerveau pose à l'esprit. Le fait qu'un esprit humain ait émergé demeure un mystère. Le fait qu'il ne puisse sonder son propre mystère est un mystère⁷⁸⁵ ». L'aphorisme de *La route des Flandres*, souvent repris par les critiques, qui affirme « la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère » (Rf, 270) ne manque pas d'interroger le lecteur : il y a dans cette « certitude » une singulière affirmation de la part d'un écrivain du « soupçon » qui porte au sommet l'art de différer le sens. Au titre des renoncements épistémologiques que nous avons rappelé précédemment nous devons donc inscrire aussi ce refus du mystère. De même, dans le procès intenté au sujet, nous optons pour une problématique constructive : « nous sommes 'pluriel', nous sommes déchirés et nous nous construisons à partir de ce déchirement⁷⁸⁶ ». Mais nous devons rappeler les véritables enjeux du débat : si la « complexité » comporte sa part de mystère, le mystère chrétien est radicalement autre. Les trois instances de Pascal référées à sa triple expérience du scepticisme de Montaigne, du rationalisme scientifique de son temps et de la ferveur mystique peuvent être encore utiles. Ces trois niveaux d'expérience sont sans cesse imbriqués et pourtant incommensurables : la considération des seuls biens matériels ne peut générer une œuvre de l'esprit, scientifique ou artistique. Mais si la spéculation intellectuelle est incapable de démontrer rationnellement un acte d'amour, en revanche, une œuvre d'art peut laisser pressentir « autre chose⁷⁸⁷ » par un « témoignage au second degré ». Sur le plan théologique, ce « témoignage » sans révélation ne peut pas nous laisser indifférents. Il reste que l'expérience chrétienne est d'une autre nature que l'expérience artistique. Revenons donc à Pascal qui nous rappelle la distinction capitale entre les trois niveaux de réalité qu'il désigne par « l'ordre des corps », « l'ordre des esprits », « l'ordre de la charité⁷⁸⁸ » :

tous les corps, le firmament, les étoiles, la terre et ses royaumes, ne valent pas le moindre des esprits. Car il connaît tout cela, et soi, et les corps rien.

Tous les corps ensemble et tous les esprits ensemble et toutes leurs productions ne valent pas le moindre mouvement de charité. Cela est d'un ordre infiniment plus élevé.

⁷⁸⁵ E. Morin, *La méthode, 5, L'humanité de l'humanité, l'identité humaine*, Seuil, 2001, p. 270

⁷⁸⁶ J. Ardoino, A. de Peretti, *Penser l'hétérogène*, DDB, 1998, p. 143. la citation est de J.A.

⁷⁸⁷ « on voit peu à peu se faire au fur et à mesure de l'écriture, 'autre chose' ». Pour les occurrences de cette expression voir p. 67, 121, 135, 194, 245, 266, 267, 270, 432. Rappelons que pour le romancier il y a un absolu de l'art (supra, p. 70) qui légitime déjà à nos yeux, s'il en était besoin, l'investissement de la réflexion théologique.

⁷⁸⁸ Entendons de « l'amour ».

De tous les corps ensemble on ne saurait en faire réussir une petite pensée, cela est impossible et d'un autre ordre. De tous les corps et esprits on n'en saurait tirer un mouvement de vraie charité, cela est impossible et d'un autre ordre, surnaturel⁷⁸⁹.

Mais conscient que la réflexion théologique ne peut être menée dans le cadre exclusif de débats ecclésiastiques, nous cherchons maintenant à évaluer la pertinence et la portée de nos lectures. Les théologies actuelles ne sont plus en position dominante et ne peuvent plus se confiner dans la sphère strictement confessionnelle. Elles cherchent à intégrer les préoccupations des incroyants qui traversent la conscience chrétienne. Dans le respect d'autres choix possibles, nous pensons que le romancier justifie cet examen, à la fois dans ce qu'il dénonce et dans ce qu'il annonce. Déjà dans le développement précédent, nous avons cherché à définir quelques topiques de *l'Ancien Testament*, en relation avec l'imaginaire simonien. Deux constats ont pu être établis : d'une part une description aggravée de la déchéance humaine, dans une situation d'abandon sans recours, d'autre part, des échos des grandes voix prophétiques dans la dénonciation des idoles de toute nature et des victimes de toutes les oppressions⁷⁹⁰. On pourrait prolonger ces analyses par la prise en compte des jeux littéraires de la poésie biblique qui offre une incontestable parenté avec l'écriture simonienne dans la dimension concrète de l'expérience vécue, rendue jusqu'au réalisme le plus cru, parfois ou dans certains procédés stylistiques récurrents, comme le parallélisme, le chiasme ou l'inclusion⁷⁹¹. Mais les lectures proposées relèvent d'approches rhétoriques qui se situent au niveau de la langue, si l'on en croit H. Meschonnic⁷⁹². Aussi, pour la confrontation de l'annonce chrétienne avec le texte simonien, nous préférons examiner « l'inventivité langagière mystique⁷⁹³ », préoccupée des modalités de son exécution, telle que l'a décrite M. de Certeau, pour la période des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, en France. Nous relierons cette lecture au rappel⁷⁹⁴ préalable d'entretiens du romancier sur sa pratique de l'écriture.

⁷⁸⁹ B. Pascal, *Pensées*, édit. P. Sellier, « Classiques Garnier », Bordas, 1991, p. 298-299.

⁷⁹⁰

⁷⁹¹ R. Alter cite Chklovski à propos du parallélisme : « ce qui importe dans le parallélisme, c'est la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance ». Voir supra, p. 81. Le chiasme présente une structure d'entrecroisement et d'inversion. Dans l'inclusion, le texte est encadré (« enclos ») par un refrain.

⁷⁹² Voir infra, p.284.

⁷⁹³ M. de Certeau, *La fable mystique*, 1, op. cit. p. 158

⁷⁹⁴ Voir supra, p. 62 sv.

2.1 - un mystique sans mystère

nous oscillons entre l'illusion de l'achevé et le vertige de l'insaisissable, G. Pérec⁷⁹⁵

Simon a réveillé notre expérience des choses en cultivant les plaisirs subtils de la sensation et en mettant en œuvre les processus dynamiques d'une écriture de la complexité. Bien qu'étroitement surveillée, cette écriture apporte toujours, à l'insu du romancier, un excédent, un surplus, un « surcroît », une dotation « en prime », qui enrichit son projet initial et se traduit par un émerveillement :

susciter, contrôler, relancer ce jeu, ou, si vous préférez, cet extraordinaire processus qui fait que parti avec un vague projet, on voit peu à peu se faire au fur et à mesure de l'écriture « autre chose » (non que cela se fasse tout seul, est-il besoin de le préciser ?), et que cet « autre chose » soit finalement, du moins en ce qui me concerne, beaucoup mieux que le projet initial, cela n'a pas fini de m'émerveiller⁷⁹⁶.

Cette activité relève d'un bricolage minutieux :

cela se fait par tâtonnements successifs : il y a des éléments qu'il faut raboter ou limer pour les intégrer et les ajuster, d'autres auxquels on se voit, au contraire, obligé d'ajouter, d'autres que l'on avait crus excellents et que l'on est forcé de rejeter, d'autres enfin qu'il faut 'fabriquer' (ce mot si péjoratif sous la plume de certains critiques !...) pour remplir un vide⁷⁹⁷.

Au cours de cet « extraordinaire processus », la créativité liée au jeu excède⁷⁹⁸ un « vouloir dire » :

en ce qui me concerne non seulement je peux dire que je n'ai jamais écrit le roman dont j'avais eu l'idée mais que, paradoxalement, les romans qui se sont faits sous ma plume (par ce bizarre jeu qui n'est pas sans évoquer celui du tennis : l'écrivain lance une balle que le langage lui renvoie aussitôt d'une façon imprévue, l'écrivain la renvoyant de nouveau en essayant de corriger ou d'exploiter cet imprévu, et ainsi de suite) ont été et de beaucoup, infiniment plus riches que mon premier projet⁷⁹⁹.

Simon le polémiste, voire le cynique, apporte un singulier témoignage sur son activité d'écriture en usant complaisamment d'un lexique de la gratification où voisinent sans réserve l'extraordinaire, la fascination, le prodige, l'émerveillement, le miracle !

c'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme [...]. Les mots possèdent [...] ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars [...]. Chaque mot en suscite (ou en commande plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui

⁷⁹⁵ G. Pérec, *Penser/classer*, « notes brèves sur l'art et la manière de ranger les livres », Hachette, 1985, p. 42

⁷⁹⁶ C. Simon, *Entretiens*, op. cit. , p. 29

⁷⁹⁷ *Nouveau roman, hier aujourd'hui* op.cit. (2) p. 96-97

⁷⁹⁸ Cela ne signifie pas, bien sûr, que l'intentionnalité soit absente au cours du processus, mais elle cesse d'être prioritaire.

⁷⁹⁹ Ibid.

comme un aimant , mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations⁸⁰⁰ .

L'analogie entre « écriture romanesque et peinture » autorise une extension aux collages que pratique C. Simon. Ils permettent des rencontres inattendues :

j'ai appris en les faisant plusieurs petite choses qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans, et surtout celle-ci : c'est que si un élément (disons, par exemple, un cheval noir) commande ou attire auprès de lui d'autres éléments à la fois par ce que l'on pourrait appeler la morphologie du signe en soi (noir) et par son signifié (cheval), il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire *qu'avant tout autre considération* il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner *sans se demander* ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie⁸⁰¹ .

Si la créativité du jeu est régie par des « règles », elle apporte de surprenantes donations de sens :

si sans se préoccuper de leurs signifiés, on réussit à établir entre deux signifiants un rapport formel « parlant », il se produit alors un phénomène qui semble tenir du prodige : à savoir que va apparaître de surcroît (en « prime » pourrait-on dire) une ouverture signifiante, un sens ambigu, incertain, « tremblé », comme dirait Barthes, non explicité, mais souvent plus riche et générateur (ou chargé) de vibrations que celui que l'on aurait pu établir entre deux éléments choisis seulement en fonction de leurs signifiés (cheval-plage ou cheval-prairie) et dont la manipulation a montré, en dépit du rapport apparent de ces derniers, l'incompatibilité formelle⁸⁰²

L'insistance sur la pratique du signifiant n'interdit pas l'usage du signifié mais l'écriture se détermine au niveau du signifiant :

il va naturellement sans dire que cette loi⁸⁰³ (accord et dépendance entre les morphologies des signifiants) n'empêche pas les rapprochements de signifiants en fonction de leurs signifiés, mais ceux-ci ne peuvent jamais avoir de crédibilité picturale ou scripturale si le loi en question n'est pas observée et, par voie de conséquence, toute combinaison, pour si séduisante qu'elle puisse paraître au niveau des signifiés, doit être rejetée sans hésitation lorsqu'elle ne peut y satisfaire⁸⁰⁴ .

Et chaque roman est à chaque fois imprévisible :

c'est donc dans une sorte d'exploration, une hasardeuse aventure au cours de laquelle il progressera à tâtons, que l'écrivain se lance. Pourquoi s'y lance-t-il ? probablement avant tout, pour faire. Quoi ? L'écrivain ne sait trop. Avant tout, il

⁸⁰⁰ POA, non paginé

⁸⁰¹ ECS, p. 26

⁸⁰² Entretien C. Simon avec J.P. Goux et A. Poirson, « Ecrire, un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 36.

⁸⁰³ Parlons des « règles » du jeu qu'il se donne, terme qu'il emploie concurremment. N'oublions pas la date de cet entretien qui nous renvoie à la période la plus formaliste de Simon. Il reste que ce principe est en œuvre dans *Le palace* et dans *Le jardin des plantes*

⁸⁰⁴ Ibid.

veut écrire, comme le peintre éprouve, avant tout, le besoin de peindre (et peu importe quoi, un arbre, une pomme, et quelquefois même pas : rien que la jouissance d'étaler, de faire voisiner certaines couleurs sur une toile). Et partis l'un et l'autre comme Colomb pour découvrir un monde, c'est à un autre insoupçonné, qu'ils abordent. [...] lancé dans cette entreprise, obligé de chercher sans cesse son chemin, hésitant entre les différentes voies qui se présentent, l'écrivain va être conduit à une perpétuelle incertitude, une perpétuelle interrogation et plutôt enclin à poser des questions qu'à apporter des réponses⁸⁰⁵.

Cette pratique ne se réduit pas à un pur formalisme. L'activité productrice de l'écriture génère une ambivalence créatrice :

nous sommes là en plein dans cette passionnante ambiguïté et ambivalence du langage [...]. L'écriture ne reproduit pas, elle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité *en soi* se trouve à la fois en rapports avec la « réalité » qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace de connections.⁸⁰⁶

L'altérité génère la surprise qui dépasse la simple trouvaille :

vous êtes sans cesse étonné par ce quelque chose d'autre, d'inattendu qui prend forme au cours de l'écriture.

« Ce quelque chose d'autre », engendre tour à tour une démystification des attentes réflexes de la lecture ordinaire et une surabondance de sens émerveillée, grâce au « prodigieux pouvoir » de la langue :

ce langage dont je croyais pouvoir me servir comme d'un instrument déplie ses propres lignes de force. Par la profusion des images que suscite chaque mot (si je dis par exemple que l'encre dont je me sers est bleue, ce sont aussitôt tous les objets bleus du monde qui sont évoqués, s'introduisent par le biais de cette qualité commune dans ma pensée et par conséquent dans un discours où, initialement, ils n'avaient pas leur place), je suis sans cesse dévié de mon propos premier qui est ainsi, au fur et à mesure que j'écris, gauchi, modifié par les obstacles ou au contraire les perspectives également imprévues qui se présentent à tout instant.

Des entretiens précédents se dégagent plusieurs constats. D'abord une valorisation du travail de l'artisan qui effectue sur le langage des opérations précises, renvoyant à des activités concrètes comme « raboter, « limer », « ajuster », « ajouter », « rejeter », « fabriquer⁸⁰⁷ ». Ajoutons les « trucs » improvisés, en forme de bricolage, pour résoudre

⁸⁰⁵ C. Simon, « Pour qui donc écrit Sartre ? », *L'Express* du 28 mai 1964.

⁸⁰⁶ *La Nouvelle Critique*, p. 36. « Chklovski ne dit rien d'autre quand il parle du transfert d'un objet, etc ».

Voir supra p 87, notamment.

⁸⁰⁷ Supra, p. 63 et suivantes.

des problèmes textuels précis. Ainsi, le choix des couleurs dans le plan de montage de *La route des Flandres*⁸⁰⁸, les maquettes, les montages divers⁸⁰⁹.

Cette activité très contrôlée apporte à l'écrivain une donation de sens émerveillée qui déjoue tout calcul et s'avère source de gratification et de surabondance. Le « projet initial » s'est « enrichi » de possibilités nouvelles pour aboutir à une réalité indéfinissable (« autre chose⁸¹⁰ »). Tel « un voyageur égaré dans une forêt⁸¹¹ », le romancier explore « un paysage inépuisable ». Il fait l'expérience d'une « prodigieuse » gratuité dont les traces témoignent de l'indescriptible, de l'imprévisible, de l'indécidable et de l'inachevé⁸¹². Ce « voyageur » peut être rapproché du marcheur « mystique » suggéré par M. de Certeau : « est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs⁸¹³ ». S. Breton définit l'espace « scriptural » par « deux éléments prépositionnels du monde sensible⁸¹⁴ », « deux mouvements étroitement solidaires, *l'inscription* qui fixe un 'écrit' dans une matière plus ou moins résistante et *l'ex-scription* (d'où nous avons fait é-criture) qui permet dans un acte d'émergence d'oublier ce qui a été fait ou écrit⁸¹⁵ ». Il ajoute : « pour qu'une poétique soit possible comme poétique du sensible, il faut et il suffit que ses deux moments s'y vérifient⁸¹⁶ » : « une oeuvre d'art, une poésie, quelle qu'en soit la modalité d'expression, nous touche d'autant plus, et nous paraît d'autant plus réussie qu'elle réunit

⁸⁰⁸ C. Simon, « Note sur le plan de montage de *La route des Flandres* », in *Chemins de la mémoire*, op. cit., p.185 sv. « Peu à peu, par tâtonnements, en changeant de place mes petites bandes de papier, je suis arrivé tant bien que mal à construire et à ordonner l'ensemble du texte ».

⁸⁰⁹ Un autre exemple de cette pratique, relatée dans le *carnet* de R. Simon, à propos du « montage du *Jardin des plantes* » et cité par M. Calle-Gruber in *C. Simon* ; « cette fois-ci, il prépare des cadres de papier dessin un peu fort, sur lesquels il monte un système de languettes de papier, insérées et amovibles, qui coulissent sous le passe-partout. Sur chacune des languettes, il a noté, en quelques mots, la teneur d'une séquence déjà écrite qui porte un numéro. Chaque cadre présente ainsi une sorte de planche anatomique du roman », op. cit. p. 416.

⁸¹⁰ Il ne semble pas que Simon se soit préoccupé d'interpréter cette expression. Tout au plus a-t-il évoqué « quelque chose » [...] qui se tient 'quelque part' dans , disons, faute de mieux, l'esprit du temps' », « C. Simon à la question », CSC, op. cit., p. 430. Cette ouverture a déjà été annoncée par P. Jousset, supra, p. 121 et par S. Breton, p. 135.

⁸¹¹ Préface non paginée d'*Orion aveugle*.

⁸¹² Supra, notamment p. 79, 80,85, 88,100.

⁸¹³ M. de Certeau, *La fable mystique*, op. cit. p. 411.

⁸¹⁴ Ibid., p. 25

⁸¹⁵ Ibid., p. 161

⁸¹⁶ Ibid.

cette double qualité d'un exode qui nous dépayse et d'une profondeur d'enracinement qui nous invite à y demeurer⁸¹⁷ ».

Le narrateur avance « à tâtons » par touches successives, renvois à ce qui précède, retours en arrière. Cette profusion d'une « créativité » en transit permanent se double paradoxalement d'une dynamique d'évidement⁸¹⁸ de la phrase qui multiplie les sens pour mieux les mettre en suspens⁸¹⁹. Schématisé, le processus se déploie de la dénégation (« non pas »), à la retouche (« plutôt ») à une (pseudo) rectification (« c'est-à-dire »).

Par ses altérations permanentes, le régime du métissage « introduit du jeu dans les appartenances » et ouvre l'espace des rencontres. Le « je » se découvre lui-même dans un autre que lui. Cette transformation par l'autre est au principe du métissage et un appel à sortir de son auto-suffisance par un dessaisissement de soi.. Ce programme sans révélation s'avère déjà prometteur, ne serait-ce que par la pré-compréhension qu'il témoigne, pour un chrétien, non pas de la réalité de Dieu, mais de sa possibilité,

Cette interprétation est confortée par l'étude de la littérature mystique chrétienne que M. de Certeau a étudiée, pendant la période déterminante de la fin du XVIème et du début du XVIIème siècle⁸²⁰. Il constate « l'intérêt stratégique » de ces écrits : « des groupes mystiques forment des laboratoires facilitant l'élaboration et l'exercice de méthodes » visant à subvertir l'expérience familière de la langue. Le lecteur est invité, de la sorte, à entrer dans l'activité créatrice du texte, à la façon de l'interprète d'une partition musicale. Nous nous attachons au développement sur *Notes et remarques* de Diego de Jésus⁸²¹, introducteur de Jean de la Croix. Dans la « lutte des mystiques avec la langue » M. de Certeau nous propose de découvrir des procédures singulièrement actuelles pour l'opposition au discours du sens. Contre la transmission d'un contenu, la domination du signifié, la démarche postule la mise en scène d'« un *procès de fabrication* ». Quatre « opérations » désignent les règles d'un langage nouveau.

Le premier trait désigne les exhibitions de l'artifice pour neutraliser l'effet de « naturel », accréditant et l'accès immédiat au réel et la transparence du langage.

⁸¹⁷ Ibid., p. 23

⁸¹⁸ Voir, par exemple, supra, p. 137-138.

⁸¹⁹ Voir supra, p. 145, l'exemple typique d'une telle phrase.

⁸²⁰ M. de Certeau, *La fable mystique*, 1, op. cit. p.158. Au cours de cette période, l'adjectif mystique va se substantiver : « le théologien mystique » devient « un ou une mystique », puis, à son tour, la « théologie mystique » devient « la mystique ».

⁸²¹ Singulier destin de ce carme déchaux, comme St Jean de la Croix, « mis au silence dès avant sa mort par l'Ordre même dont il a été l'initiateur », p. 181. Ces *Notes* ont accompagné pendant trois siècles les œuvres du mystique espagnol. On se reportera aux pages 194 et suivantes de *La fable mystique*.

Le deuxième trait concerne le travail du langage qui s'offre à une créativité toujours débordante. Ces « *virtuosités* » célèbrent la « Maniera » », travail du langage sur lui-même qui déploie à profusion, avec une ingéniosité subtile, des prodigalités inattendues. On relève dans les tableaux « une passion des formes et des couleurs ». « Ces théâtres représentent moins des héros ou des sentiments que les modalisations dont une scène reçue est susceptible. Ce sont des opéras où se dansent des manières de peindre et des manières de toucher la toile ».

Le troisième trait désigne une « pratique tranchante de la langue » : « trancher, c'est le procès de l'Alliance quand il s'agit de l'absolu qui se trace par ce qu'il ôte. Travail de sculpture cher à Jean de la Croix. Théologie négative : elle *signifie* par ce qu'elle *enlève* ». Un tel évidemment appartient à la langue et aux procédures mystiques.

Quatrième trait, le « décalage du sens » trouble l'homogénéité du contexte et instaure un processus d'écart indéfini mais « la combinaison joue de guingois, comme si des types d'espaces hétérogènes se croisaient sur une même scène, par exemple un fantôme dans un appartement urbain ». L'exemple de l'oxymoron illustre bien l'hybridation qui s'opère entre les mots dans une perspective grotesque : « ces êtres linguistiques étranges dont les deux moitiés appartiennent à des ordres différents et dont la tête, invisible, habite un autre espace, semblent obéir aux mêmes règles de production que les corps présentés par A. Paré dans ses *Monstres et prodiges* (1573) ou les êtres « dissemblables » que Jean de Léry analyse dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil* (1578) : ils combinent des parties extraites de tous hétérogènes (comme le tapiroussou est 'demi-vache et demi âne', 'participant de l'une et de l'autre' et ils se situent à la jointure de deux mondes⁸²² ».

Cinq « principes » de Diego se croisent ensuite avec les précédentes observations pour esquisser la configuration d'un imaginaire mystique proche de l'univers simonien.

- la segmentation de l'unité instaure une division qui interdit la reconstitution d'une cohérence perdue : « ce qui doit être dit ne peut l'être que par une brisure du mot ».
- pour faire barrage à la prétendue transparence du signifié, « l'opacification » des mots mobilise l'attention du lecteur sur la matérialité du signe.

⁸²² Cette référence de Certeau à A. Paré, pour les productions de l'écriture mystique, semblerait dessiner une configuration imaginaire passant par le grotesque.

- « l'indécence » pratique une esthétique de l'excès et de l'équivoque » : « l'acte de dire produit un trou dans la correction lexicale ou grammaticale ».
- enfin, des figures de transfert qui se traduisent par un « perpétuel glissement des mots vers ce qui leur enlève une stabilité de sens et de référentiel ».

Nous concluons sur une double convergence : d'une part, l'écriture simonienne présente les traits d'une « aventure » mystique alliant l'expérience d'une gratuité à la quête d'un ailleurs toujours imprévisible dans une situation de manque. Cet évidement permanent souligne les caractéristiques de cet imaginaire ouvert à l'in-descriptible, à l'imprévisible, à l'inachevé, à l'indécidable. Inversement, l'écriture mystique s'apparente singulièrement aux caractéristiques de la prose simonienne, avec l'exhibition de l'artifice, l'intérêt porté aux « manières de faire », les décalages de sens et l'évidement de la phrase.

Simon crée les conditions pour redécouvrir, sur le plan épistémologique, le potentiel de l'annonce chrétienne, en évitant les pièges de la pensée déductive et normative qui s'impose d'en haut. Les procédures inventoriées dans l'écriture simonienne permettent d'appréhender l'expérience chrétienne et la dynamique de son incessant devenir, que P. Boyer nous rappelle en un raccourci significatif : « il n'y aura de christianisme que d'un vaste processus de translation générale, mixant et déplaçant les concepts, les langues et les histoires. Multipliant les écarts, les déplacements, les traductions, ce mouvement est une sédimentation de ruptures et d'assimilations. La littérature chrétienne qui naîtra de ce mouvement est un formidable détournement, un braquage, un rapt, un collage, une fusion déchirante⁸²³. Reste à préciser comment cette écriture nous offre encore des pistes pour entrevoir Dieu autrement, dans la pratique du signifiant.

⁸²³ P. Boyer, *Sexy Lamb*, « de la séduction, de la révolution et des transformations chrétiennes », POL, 2012, p. 15-16.

2.2 – Dire Dieu autrement

[Dieu] on peut l'appeler aussi l'au-delà, mais cet au-delà n'est pas plus en haut, ou plus en bas, ou plus à droite, ou plus à gauche. Il est l'au-delà parce qu'il est toujours plus loin que là où nous le cherchons, M. de Certeau⁸²⁴

Pour étudier le mode de présence de l'absolu dans le relatif, il convient d'abord en christianisme de prendre appui sur cet inoui de Dieu qui par son Fils a assumé intégralement notre condition, sans renoncer à sa divinité. Compte tenu de la condition verbale de Dieu, il est impossible de le rencontrer indépendamment d'une perspective historique et linguistique, dans le cadre d'une relation personnelle. Or, le concept de Dieu continue à garantir trop souvent la représentation d'un univers homogène et invariant.

Trois constats problématiques déjà établis par C.Simon peuvent nous aider méthodologiquement dans cette approche. La description circule entre deux obstacles, les limites de nos sens, au seuil de l'inconnaissable⁸²⁵; l'opacité du langage comme défi au sens ; en revanche, elle dispose d'une « prodigieuse » capacité créatrice⁸²⁶ qui se vit comme un véritable événement.

Un mode de connaissance oscillatoire

Problématique du réel et problématique du langage placent d'emblée le lecteur dans une situation de déprise. Cécité, opacité réduisent toute prétention à produire un discours du sens plein. C'est précisément cette attitude que prête à la théologie, F. Laplantine⁸²⁷ : « l'attitude de soumission au signifié au détriment du rapport instable du signifié aux multiples signifiants possibles est une attitude théologique⁸²⁸ ». L'argument n'est pas nouveau. Il est vrai qu'une réflexion s'impose toujours sur le statut et les limites du langage théologique dans l'Eglise. Jésus ne s'est pas servi d'un vocabulaire théologique ou doctrinal et l'on peut comprendre, dans sa radicalité, la réflexion de Pie Duployé : « quand la théologie chrétienne n'est plus biblique, elle est réduite à ne plus être qu'un savoir intellectuel, de plus en plus le monopole des spécialistes »⁸²⁹. Pourtant, une longue tradition d'interprétations et de commentaires des *Écritures* est venue enrichir de sa polyphonie la transmission de la Parole. Les théologiens contemporains ont

⁸²⁴ M. de Certeau, *L'Étranger*, op. cit., 2005, p. 7

⁸²⁵ Supra, p. 72

⁸²⁶ Supra, p. 91

⁸²⁷ Sur le procès intenté à la théologie dans les années 60 et 70. Supra, p. 22-23

⁸²⁸ F. Laplantine, *Je, nous et les autres*, « être humain au-delà des appartenances », Le Pommier, 1999, p. 141.

⁸²⁹ Ibid.p.25

renoncé à parler de Dieu dans une logique univoque du sens pour mettre l'accent sur les modalités de construction de ce dernier. D'ailleurs, les deux co-auteurs de *Métissages*, malgré leur identification hâtive de la théologie à une « soumission au signifié » reconnaissent une dimension « apophatique » dans la pratique d'une écriture métissée. C'est dans ce sens qu'ils préconisent de « travailler dans l'écriture un mode de connaissance oscillatoire que l'on peut aussi qualifier d'apophatique, pressenti par la 'théologie négative', lorsque cette dernière cherche non pas à ses concilier mais à circuler entre l'obscurité et la lumière, la négation et l'affirmation, le savoir et l'ignorance⁸³⁰ ». En d'autres termes, la vérité n'est pas donnée une fois pour toutes mais se construit progressivement, hors des attitudes autoritaires. Il reste que la tentation persiste toujours d'un message souverainement maîtrisé. A. Gesché, citant M. Deguy⁸³¹, nous rappelle qu'en théologie « la cécité, le vide, l'absence sont nécessaires ». Dieu ne se présente pas là où l'on voudrait qu'il fût. Bien plus, il ne fait que « passer » et ne s'identifie pas avec les éléments qui accompagnent sa venue. Témoin l'expérience de théophanie rapportée par Elie :

il y eut devant le Seigneur un vent fort et puissant qui érodait les montagnes et fracassait les rochers ; le Seigneur n'était pas dans le vent. Après le vent il y eut un tremblement de terre ; le Seigneur n'était pas dans le tremblement de terre. Après le tremblement de terre, il y eut un feu ; le Seigneur n'était pas dans le feu. Et après le feu le bruissement d'un souffle ténu. Alors, en l'entendant, Elie se voila le visage avec son manteau (1R,19, 11b)

C.Simon nous a progressivement conduits à pratiquer la suspension du sens, par les décalages de l'approximatif, dans la perception vibratoire du « presque ». Toute connaissance, qui ne se limite pas à un savoir, procède ainsi par tâtonnements et conjectures, « dans l'entre deux de la présence et de l'absence⁸³² ».

« La rupture instauratrice »

Au reste, « la théologie est toujours en exode », « elle n'a pas de lieu saint. Elle peut habiter tous les lieux où se cherche le sens⁸³³ ». Que la pensée de M. de Certeau ait pu être interprétée en termes d' « exil » et d' « exode » nous invite à examiner avec lui ce Mystère de « l'expérience chrétienne, amenée, tour à tour, à expliciter son rapport à un lieu (une église, une doctrine, une société, un langage scientifique, etc...) et à le critiquer au titre des pratiques de la foi⁸³⁴ ». Pour expliciter cette intuition, il nous renvoie au

⁸³⁰ F. Laplantine, *Nous, Métissages*, de Arcimboldo à Zombi, Pauvert, 2001.

⁸³¹ M. Deguy, *L'Energie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens*, Puf, 1998.

⁸³² F. Laplantine, « Corps, métissage et langage », in *Le corps comme lieu de métissages*, dir. C. Fintz, L'Harmattan, 2003

⁸³³ Cl. Geffré, « le non lieu de la théologie », op.cit. p. 175

⁸³⁴ M. de Certeau, « le christianisme dans la culture contemporaine », *Esprit*, juin 1971, p. 1211.

comportement de Jésus de Nazareth, face à « l'institution judaïque » : « Jésus n'a cessé de tenir la particularité de l'institution judaïque et de créer, pourtant, grâce à un écart, l'instauration d'un autre sens. Une distance (son acte) par rapport à la loi ancienne opérait le déplacement qui allait donner lieu à une loi nouvelle⁸³⁵ ». A leur tour, les premiers chrétiens se sont trouvés placés devant l'obligation d'assumer « la rupture instauratrice » dès leurs premiers écrits, si bien que « [l'] écriture néotestamentaire n'avait pas pour signification d'être la vérité à la place de la précédente ou de remplacer une religion par une autre, mais de connoter un type de conversion désormais inauguré par Jésus, et qui serait indéfiniment à 'faire', par rapport à cette institution ou à d'autres ». Il s'ensuit une nouvelle conception des fonctions et des médiations qui structurent l'expérience chrétienne autour du manque. Cette absence fondatrice du Ressuscité trouve son illustration dans l'épisode des pèlerins d'Emmaüs qui ne reconnaissent le Christ qu'au moment où il disparaît.

une imprévisible signifiante

Le signifié se retire sans cesse, à travers les diverses médiations qui en altèrent la transparence. Nous avons vu comment Simon pratique une opacification du signe pour attirer l'attention de son lecteur sur la réalité phonétique et graphique des mots ou des signes. Le signe traité comme un objet détourne le lecteur du sens institué au bénéfice du signifiant. L'évangile de Jean⁸³⁶ rapporte l'épisode de la femme adultère (Jn, 8, 1-11)⁸³⁷ A l'interrogation des Scribes et Pharisiens qui visaient à mettre Jésus en difficulté – « que dis-tu » ?- celui-ci répond par l'inscription de signes sur le sol. Les trois verbes d'action retenus par les traducteurs nous détournent d'un contenu à proprement parler. Il s'agit de « tracer des traits » (TOB), dessiner (Bayard), écrire (intransitif), « « écrire avec le doigt sur la terre » (Segond). Dans leur volonté d'explication (lorsqu'elle figure dans les notes) les auteurs qualifient d' « obscur » le geste (TOB et BJ). L'édition d'Osty commente par « l'attitude » de Jésus : « Jésus n'écrivait pas leurs péchés ; il prenait l'attitude d'un homme qui ne prête aucune attention à son entourage ». Quant à Chouraqui, il préfère conserver au texte son « mystère » : « maintes hypothèses ont été formulées pour expliquer ce geste et ce que Ieshoua a bien pu écrire ainsi dans le sable ou dans la

⁸³⁵ Ibid.

⁸³⁶ Nous empruntons à J.D. Causse le choix et le commentaire de cette péripécie qui permet de rapporter à un acte de Jésus même les mystères du langage. On lira avec grand profit l'article concerné, JD. Causse, « Il n'y a de grâce qu'insensée », *Etudes théologiques et religieuses*, 2010/3

⁸³⁷ Nous avons consulté les traductions françaises de la Bible suivantes : TOB, BJ, Osty, Bayard, Chouraqui, La Pléiade,

poussière. Mieux vaut garder au texte son mystère ». Cet épisode plaiderait plutôt en faveur d'une reconnaissance du signifiant, cet espace qui n'est pas dévolu au sens immédiat quand Dieu intervient au-delà. Il peut être perçu comme un lieu de travail théologique, contre la tentation de la parole maîtrisée, d'une main-mise sur Dieu quand celui-ci se dit dans son effacement.

la reprise d'un héritage

présenter la foi comme une réalité qui va de soi est une tromperie, sinon une imposture, J.F. Six⁸³⁸

Le lecteur de C.Simon n'est pas particulièrement préparé à accueillir le mystère de la foi chrétienne. Il importe, donc, de distinguer celle-ci de tous les régimes de croyance que le romancier s'est appliqué à démystifier⁸³⁹. Ces considérations nous conduisent à nous interroger sur la complexité de l'acte de croire

3.1 – l'acte de croire : crédulité, croyance, crédibilité, foi

à la question : es-tu croyant ? vous n'avez jamais su répondre et vous pensez que vous ne le saurez jamais. Qui saurait y répondre vraiment d'ailleurs ? On ne raconte pas que Jésus ait jamais posé une telle question à quiconque, P. Boyer⁸⁴⁰

Du point de vue linguistique et lexical, le croire comme catégorie non religieuse relève du champ sémantique de l'échange. Observons d'abord qu'il n'y a pas de vie sociale sans confiance, tant celle-ci constitue la base sur laquelle repose toute coexistence humaine. Pour Benvéniste⁸⁴¹, le latin *credere*, « croire », repose sur une racine indo-européenne [^xkred] qui désignerait l'« acte de confiance (en un dieu) impliquant restitution (sous forme de faveur divine accordée au fidèle) ». En d'autres termes, faire confiance c'est, initialement, « engager sa confiance, mais à charge de revanche ». C'est en somme une opération de donnant donnant, qui implique une contre-partie à un bienfait antérieur, à une dette qui constitue comme un crédit. On retrouve ce sens en français dans le mot « créance » : « au fig. sentiment de reconnaissance que l'on attend d'une personne

⁸³⁸ J.F. Six, *L'incroyance et la foi ne sont pas ce qu'on croit*, Centurion, 1979

⁸³⁹ Notons au passage que Simon dénonce aussi bien le scepticisme érigé en doctrine, lorsqu'il évoque la XVIIIème siècle, comme « un siècle désenchanté et agonisant, un putride et subtil message de scepticisme et d'élégante incrédulité, l'aimable testament d'une aimable et philosophique immolation aux philosophiques et barbares nécessités de la raison » (Pa, 197-198).

⁸⁴⁰ P. Boyer, *Sexy Lamb*, op. cit. p. 179-180.

⁸⁴¹ E. Benvéniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1, Minit, p. 171-179

à laquelle on a rendu service⁸⁴² ». Ces considérations présupposent que lorsque l'objet de l'échange n'est pas disponible, croire, c'est accepter de différer, dans l'attente d'une rétribution. Du point de vue religieux, la confiance en Dieu s'inscrit dans la logique d'un don qui postule une pure gratuité dans l'échange.

Dans son découpage lexical du concept, le *Petit Robert* distingue trois emplois grammaticaux du verbe où voisinent des sens très opposés : dans la première catégorie (« transitif direct »), on peut distinguer trois acceptions : la première est de l'ordre de la conviction et se traduit par « tenir pour véritable », « donner une adhésion », avec un « sens fort », « donner son plein assentiment à une vérité » ; la deuxième acception introduit une incertitude : « considérer comme vraisemblable ou probable » ; la troisième évoque la possibilité d'une erreur : « sentir, éprouver comme vrai (ce qui ne l'est pas absolument) ». Ces trois orientations (conviction, incertitude, erreur) montrent bien toute l'ambiguïté, dans le langage courant, de l'acte de croire, qui peut alimenter les railleries de C.Simon. Cette deuxième catégorie d'emplois du verbe croire, toujours selon le *Petit Robert*, renvoie à l'emploi transitif indirect du verbe, en distinguant « croire à une chose » : la tenir pour réelle, vraisemblable ou possible, *croire en une chose* : lui accorder adhésion intellectuelle et morale » ; « croire en (quelqu'un) : avoir confiance en lui ». Ce rapide parcours permet de retenir deux notions clés dans l'explicitation de l'acte de croire qui repose sur une adhésion à quelqu'un/ fondée sur une confiance⁸⁴³. Mais quel est ce « quelqu'un » digne de notre confiance ? Le narrateur du *Jardin des Plantes* rapporte une réflexion de Dostoïevski qui

écrit quelque part que la contemplation au musée de Dresde du Christ mort peint par Holbein peut faire perdre la foi (Jp, 71).

Cette citation a le mérite de poser négativement la question de la foi : sa « perte » est corrélée avec « le Christ mort », expression que traduit la célèbre parole de Paul : « si le Christ n'est pas ressuscité notre foi est vaine », car on ne peut adhérer à un Dieu mort. En fait, l'évènement pascal renvoie inséparablement à la mort du Jésus historique et à sa résurrection comme Christ, dans le double mouvement, décrit par Paul, d'abaissement et d'exaltation (Ph, 2, 7-11).. Dans l'inédit de l'évènement pascal il y a une mise en perspective du Jésus historique crucifié et mort, et du Christ ressuscité par Dieu, qui fait

⁸⁴² *Trésor de la langue française*, Klincksieck, tome 6, 1978, art. cit.

⁸⁴³ En revanche, la troisième catégorie est assez inappropriée, quand elle considère le verbe intransitif (*sens fort*) : « avoir une attitude d'adhésion intellectuelle », « avoir la foi religieuse ». Car la foi n'est pas d'abord une activité « intellectuelle », elle ne s'impose pas dans l'évidence d'une rationalité. Elle appelle chacun dans sa singularité et il y a toujours plusieurs niveaux de réponse possibles.

se lever le Vivant là où tout espoir s'était effondré. On décrit généralement ce processus par l'expression courante de « Jésus-Christ » (avec un tiret qui désigne à la fois une discontinuité et une continuité) ou encore de « Jésus, le Christ ».

St Augustin désigne trois modalités du croire : *credere Deum* signifie adhérer à des propositions. C'est ici que se réfugient toutes les représentations les plus conventionnelles de Dieu, d'un vague Dieu chrétien à un théisme ou un déisme vague. Avec la deuxième formulation, *credere Deo* suppose un mode d'adhésion selon une relation personnelle, enfin *credere in Deum* désigne l'élan de foi, une foi qui chemine dans une tension vers un terme qui ne sera jamais atteint.

Dans les formations dérivées du *credere* latin, Simon retient trois termes : la crédulité, la croyance et la crédibilité. Cette dernière notion, nous l'avons précédemment rencontrée pour désigner la « perfection picturale » qui repose sur la composition interne de l'œuvre, qu'elle soit picturale ou littéraire. Quant à la croyance et à la crédibilité associées à la bouffonnerie elles ont été démystifiées sous les traits de la méprise, du bluff, du comique de la tromperie. Issue d'une autre racine⁸⁴⁴ moins ambiguë, la foi est au cœur de l'expérience chrétienne. On ne peut parler de la foi sans être concerné. L'acte de foi se définit comme un acte personnel et libre de réponse au don que Dieu fait de Lui-même dans l'interpellation d'une rencontre. Celle-ci repose sur une « antécédence », une longue tradition qui relate la geste de Dieu dans l'histoire et s'accomplit en Jésus-Christ. Il n'y a de vérité de la foi que dans le comment, à un niveau existentiel et évènementiel, et la relation établie n'est pas d'abord d'ordre cognitif. Malgré la Promesse divine démesurée, aberrante, d'une descendance inattendue à leur grand âge, Abraham et Sara, son épouse sont d'abord stupéfaits (Marie éprouvera une première réaction semblable à l'annonce de l'Ange). Leur première réaction est de s'abandonner à l'apparente folie de Dieu dans un rire théologique sans doute le plus célèbre de la Bible. C'est Dieu qui parle de Sara à Abraham :

je la bénirai, et même je te donnerai par elle un fils. Je la bénirai, elle donnera naissance à des nations ; des rois de peuples sortiront d'elle. Abraham se jeta face contre terre et il rit ; il se dit en lui-même : »un enfant naîtrait-il à un homme de cent ans ? Ou Sara avec ses quatre-vingt-dix ans pourrait-elle enfanter ? (Gn, 17, 16-17).

⁸⁴⁴« Fides sert de substantif à *credo* », « 'foi, croyance', au sens religieux [...] sens qui n'est conservé que dans quelques locutions toutes faites et qui reparait seulement à l'époque du christianisme, où la langue de l'Eglise se sert de *fides* pour traduire 'pistis', comme de *credo* pour traduire 'pisteuô' » Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, article *fides*, Klincksieck, 1959.

Cet exemple du rire stupéfait d'un couple ordinaire devant l'invraisemblance de la Promesse relève de la dimension de l' « impossible ». Sara ne veut pas croire qu'elle a un futur.

Abraham et Sara étaient vieux, avancés en âge, et Sara avait cessé d'avoir ce qu'ont les femmes. Sara se mit à rire en elle-même et dit « tout usée comme je suis, pourrai-je encore jouir ? Et mon maître est si vieux ! ». Le SEIGNEUR dit à Abraham : « Pourquoi ce rire de Sara ? Et cette question : « Pourrais-je vraiment enfanter, moi qui suis si vieille ? » Y a-t-il une chose trop prodigieuse pour le SEIGNEUR, A la date où je reviendrai vers toi, au temps du renouveau, Sara aura un fils ». Sara nia en disant : « je n'ai pas ri », car elle avait peur. Si ! reprit-il, tu as bel et bien ri » (Gn, 18, 11-15).

Pourtant, pour ce couple âgé, stupéfait, une telle annonce qui les dépasse est reçue dans la confiance. Accueillir l'imprévisible de Dieu, tel pourrait être sa vocation. Mais la foi n'est pas toujours aussi spontanée et tout ce que le chrétien affirme dans l'engagement de sa foi ne relève pas du même type d'adhésion. La foi ne va pas de soi, compte tenu de « l'immense océan abyssal des incertitudes qui rendent l'homme soupçonneux de ses choix et de ses actes qu'il croyait libres et souverains⁸⁴⁵ ». « La foi chrétienne est expérience de fragilité, moyen de devenir l'hôte d'un atre qui inquiète et fait vivre⁸⁴⁶ ».

Fondée sur une déprise, la foi est toujours en quête de sa propre explicitation, dans l'acceptation de ne pas tout comprendre tout de suite. Au reste, la foi ne supprime pas, non plus, l'absurde de l'existence. Elle se déploie dans un perpétuel entre-deux où croyant et mécréant co-existent. Car il n'y a pas de foi à l'état pur et celle-ci est toujours problématique. La révélation qui ne se sépare pas de la foi commence avec la réponse de l'homme à un appel reçu : la réalité de Dieu se donne dans la texture même de l'expérience humaine. Les Evangiles accordent une importance particulière à l'incrédulité au sein de la foi. Cette frontière nous traverse dans la complexité de nos vies et le doute n'est pas la négation de la foi. Non seulement le message du Nazaréen n'a pas été accueilli par ses coréligionnaires, mais ses disciples eux-mêmes offrent l'exemple de retours de comportements incrédules dans la foi. Accompagnateurs de Jésus, ils ne comprennent pas ou ne sont pas capables de persévérer dans la foi lorsqu'ils sont confrontés aux réalités du monde. Ce manque de foi est souvent désigné dans les évangiles par le mot grec oligopisthia qui n'est pas l'absence de foi en tant que telle (apistia), mais désigne l'incapacité de persévérer. Dans l'Evangile, paradoxalement, les

⁸⁴⁵ J.F. Six, op. cit. p. 40

⁸⁴⁶ M. de Certeau, La faiblesse de croire, , Essais-Point (504), Seuil, 1987, p. 304.

actes de foi authentiques soulignés par Jésus concernant des êtres de rencontre, tel le centurion à propos duquel Jésus s'exclame :

en vérité, je vous le déclare, chez personne en Israël je n'ai trouvé une telle foi (Mt, 8, 10b)

Marc associe deux scènes pour illustrer ce manque de confiance qui équivaut à une inconstance chronique. D'abord, apeurés par la marche de Jésus sur les eaux du lac, ils se laissent gagner par l'épouvante et c'est Jésus lui-même qui les rassure :

Confiance, c'est moi, n'ayez pas peur (Mc, 6, 50c)

Le même épisode comporte chez Matthieu une parole de Jésus à Pierre qui, soudain apeuré de marcher sur les eaux, demande de l'aide :

homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? (Mt, 14, 31)

La conclusion de Marc sur les deux épisodes (multiplication des pains et peur de sombrer) associe l'intelligence des Ecritures à l'engagement de l'être tout entier :

ils n'avaient rien compris à l'affaire des pains⁸⁴⁷, leur cœur était endurci (Mc, 6, 52).

Cette foi vacillante est assimilée à une infirmité physique :

vous ne saisissez pas encore et vous ne comprenez pas ? avez-vous le cœur endurci ? Vous avez des yeux : ne voyez-vous pas ? vous avez des oreilles : n'entendez-vous pas ? (Mc, 8, 17b).

Et ce ne sont pas les disciples qui font référence pour la foi mais bien des gens du « tout venant », témoin le centurion de Capharnaüm, observation soulignée par Jésus lui-même :

en l'entendant, Jésus fut plein d'admiration et dit à ceux qui le suivaient : « en vérité, je vous le déclare, chez personne en Israël je n'ai trouvé une telle foi (Mt, 8, 10).

Cette incompréhension se manifeste à nouveau lors de la rencontre privilégiée du Ressuscité à Emmaüs :

leurs yeux étaient empêchés de le reconnaître (Lc, 24, 16).

C'est au renouvellement des gestes de la Cène que leur esprit s'ouvrit :

alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent (Lc, 24, 45).

Lorsque le Ressuscité les eut quittés, ils se remémorent les instants d'une découverte-conversion :

alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, puis il leur devint invisible. Et ils se dirent l'un à l'autre : « notre cœur ne brûlait-il pas en nous tandis qu'il nous parlait en chemin et nous ouvrait les Ecritures ? (Lc, 24, 31-32).

Au cours de cette « apparition, le Ressuscité

leur ouvrit l'intelligence pour comprendre les Ecritures (Lc, 24, 45).

⁸⁴⁷ Allusion à la multiplication des pains.

La lecture de la foi se révèle ici communautaire et appelle l'intervention de l'Esprit qui se manifestera bientôt à la Pentecôte. La question qui nous est maintenant posée est celle de l'interprétation de l'héritage biblique.

3. 2 - l'acte théologique comme lecture de la Révélation

La Bible [...] est moins le livre clos sur lequel reposerait notre foi que le livre à venir que cette foi doit écrire, S. Breton⁸⁴⁸

Dieu n'est pas directement pour nous objet d'expérience. Son « mystère » ne peut être approché que dans la mesure où Il se donne lui-même à connaître dans une révélation historique dont on peut remonter la longue chaîne des témoignages :

après avoir à bien des reprises et de bien des manières, parlé autrefois aux pères dans les prophètes, Dieu, en la période finale où nous sommes nous a parlé à nous en un Fils qu'il a établi héritier de tout, par qui aussi il a créé les mondes (He, 1,1).

Le concept de révélation, restauré par la Constitution *Dei Filius* de Vatican I (1870), renvoyait au contenu de la foi chrétienne. La Constitution *Dei Verbum* de Vatican II (1965) introduit un changement de perspective en définissant la révélation comme « l'auto-communication de Dieu aux hommes ». Cet héritage historique et linguistique implique la médiation des hommes – « dans la conception judéo-chrétienne de la révélation, Dieu parle par des hommes qui parlent de lui⁸⁴⁹ » - croyants témoins des « merveilles » de Dieu dans *l'Ancien Testament*, témoins des apparitions du Ressuscité pour le *Nouveau Testament*. Don gratuit de l'amour, la révélation n'a rien à voir avec la communication « surnaturelle⁸⁵⁰ » d'un savoir⁸⁵¹, pas plus, du reste, d'un savoir intelligible répondant à une logique explicative, encore moins à une doctrine instituée en discours autoritaire. Elle relève d'un phénomène d'interprétation événementielle et existentielle, de l'ordre de la rencontre. Il n'y a de révélation que dans l'actualisation historique, culturelle et personnelle de cette « tradition ».

La réception des *Écritures* est aujourd'hui liée à l'émergence de la figure du lecteur. Le Document de la Commission Biblique pontificale sur *l'interprétation de la Bible dans l'Eglise*⁸⁵² prend en compte les déterminations contingentes du message biblique et la

⁸⁴⁸ S. Breton, « Folies et raisons », *Cultures et Foi* (éré 1978).

⁸⁴⁹ A. Fossion, art. cit.. A. Paul évoque une phénomène d'« ingrammation » pour désigner cette présence des paroles divines dans le langage humain.

⁸⁵⁰ Le surnaturel chez Simon renvoie à un ordre « vaguement fabuleux « anonyme et souvent « terrifiant ».

⁸⁵¹ «la révélation est un acte de Dieu, un évènement et non la communication surnaturelle d'un savoir». R. Bultmann, op.cit. p. 46

⁸⁵² Commission Biblique pontificale, *L'interprétation de la Bible dans l'Eglise*, Cerf, 1994.

nécessité de son actualisation permanente. L'exégèse « catholique » « reconnaît qu'un des aspects des textes bibliques est d'être l'œuvre d'auteurs humains qui se sont servis de leurs propres capacités d'expression et des moyens que leur époque et leur milieu mettaient à leur disposition. En conséquence, elle utilise sans arrière pensée toutes les méthodes et approches scientifiques qui permettent de mieux saisir le sens des textes dans leur contexte linguistique, littéraire, socio-culturel, religieux et historique, en les éclairant aussi par l'étude de leurs sources et en tenant compte de la personnalité de chaque auteur [...]. L'exégète catholique aborde les écrits bibliques avec une précompréhension qui unit étroitement la culture moderne scientifique et la tradition religieuse provenant d'Israël et de la communauté chrétienne primitive ».

Ce qui donne à la Bible son unité c'est sa capacité d'engendrer des « relectures » : « les écrits bibliques postérieurs s'appuient souvent sur les écrits antérieurs. A travers ces confrontations s'exprime un approfondissement historique du message. L'exemple de la justice rétributive de Dieu est significatif à cet égard : elle « récompense les bons et punit les méchants ». Le psaume 1 exprime cette opposition d'une façon tranchée :

*heureux l'homme
qui ne prend pas le parti des méchants, [...]
mais qui se plaît à la loi du SEIGNEUR
et récite sa loi jour et nuit [...]
et n'est pas le sort des méchants :
ils sont comme la balle que disperse le vent (Ps, 1, 1-6),*

Mais dans la réalité du quotidien cette assurance est loin d'être garantie et le juste élève la voix de sa contestation :

*la vie m'écoeure, je ne retiendrai plus mes plaintes ;
d'un cœur aigre je parlerai.
Je dirai à Dieu : ne me traite pas en coupable
fais-moi connaître tes griefs contre moi.
Prends-tu plaisir à m'accabler [...] ?
Aurais-tu des yeux de chair,
serait-ce à vue d'homme que tu vois ? (Jb, 10, 1-3a, 4).*

Le psaume 37 élargit la méditation et appelle le juste à l'espérance :

*Reste calme près du SEIGNEUR, espère en lui ;
ne t'enflamme pas contre celui qui réussit,
contre l'homme qui agit avec ruse. (Ps 37, 7).*

Les évènements de Pâques ont permis de nouvelles lectures de *l'Ancien Testament* par les auteurs du *Nouveau Testament*. Celui-ci peut d'ailleurs comporter « une juxtaposition

de perspectives différentes et parfois en tension les unes avec les autres ». Deux exemples illustreront ce constat : la situation de Jésus dans un état d'abandon total :

et à trois heures, Jésus cria d'une voix forte : « Eloï, Eloï, lama sabaqthani ? » ce qui signifie : « mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (Mc, 15,34).

Or, cet abandon consenti dans la kénose⁸⁵³ repose sur une confiance indéfectible entre le Père et le Fils :

celui qui m'a envoyé est avec moi : il ne m'a pas laissé seul, parce que je fais toujours ce qui lui plaît (Jn, 8, 29).

Ce que rappelle le Fils au moment imminent de son arrestation et de son abandon par ses propres disciples :

voici que l'heure vient, et maintenant elle est là, où vous serez dispersés, chacun allant de son côté, et vous me laisserez seul (Jn, 16, 32.).

Le commentaire s'achève par une remarquable illustration de ce qu'on peut appeler « l'entre-deux biblique » que nous avons déjà entrevu dans le propos : « une des caractéristiques de la Bible est précisément l'absence d'esprit de système et la présence au contraire, de tensions dynamisantes. La Bible a accueilli plusieurs façons d'interpréter les mêmes événements ou de penser les mêmes problèmes. Elle invite ainsi à refuser le simplisme et l'étroitesse d'esprit⁸⁵⁴ ».

Une question qui n'est pas abordée dans ce document concerne « l'inspiration des Ecritures ». C. Théobald considérant à la fois la pratique des exégètes bibliques qui ne posent plus comme condition de leur travail « l'idée théologique selon laquelle la Bible a Dieu pour auteur principal » et « le quasi silence du magistère de l'Eglise sur la question » propose de « situer 'l'inspiration' dans les effets produits par l'acte même de lecture des Ecritures ». Il distingue « trois niveaux d'inspiration ». Dans un premier temps ce texte a la portée anthropologique et culturelle des grands textes de l'humanité qui accumulent des expériences séculaires à travers des genres d'écrits variés et historiquement marqués. Le chrétien s'intéresse, à un second niveau, à la figure du Christ dans une rencontre et un travail de conversion permanente. Le troisième niveau répondrait à « la découverte d'un 'monde' qui cache en lui la possible régénération du nôtre⁸⁵⁵ ».

⁸⁵³ Concept paulinien illustré par un hymne chrétien cité dans l'Epître

⁸⁵⁴ L'interprétation de la Bible dans l'Eglise, op. cit., p. 82.

⁸⁵⁵ Ch. Théobald, « la réception des Ecritures inspirées », *Recherches de Science religieuse*, 93/4 (2005). Sur C. Simon et « l'inspiration », on se reportera supra, p. 117-118.

Plus conséquente, pour l'étude en cours, se pose la question de la traduction de la Bible... Le premier obstacle tient aux particularités de la langue hébraïque qui repose, à l'origine, sur une structure consonantique. Autrement dit, lorsqu'on parle des lettres de l'alphabet hébreu il s'agit de consonnes et jamais de voyelles⁸⁵⁶. Originellement, les voyelles n'étaient pas notées. Il en résulte une grande souplesse d'interprétation pour la vocalisation des termes. Ainsi, les trois consonnes suivantes « DBR » proposent toujours une embarrassante pluralité de sens au lecteur – DaBaR donnant parole là où DêBêr donnera peste⁸⁵⁷ ». Cette subtilité linguistique renvoie en fait à une théologie sous-jacente : « pour l'hébreu sacré cette ambiguïté est essentielle, les consonnes représentant la *chair* de la parole de YHWH, une chair assimilée à la *lettre*, les voyelles au contraire représentent le *souffle* de la parole de YHWH, *l'esprit qui souffle où il veut* qui fait vivre la chair⁸⁵⁸ ».

Pour H. Meschonnic⁸⁵⁹, « aucune traduction de la Bible n'est la Bible »; « les traductions sont des effaçantes ». Notre choix de la TOB proposant « une version nouvelle, vraiment oecuménique du texte de l'Écriture » ne nous met pas à l'abri des problèmes inhérents à la traduction de ce texte. Selon H. Meschonnic « les traducteurs traduisent le signe, pas le poème ». Si les traductions négligent le signifiant au profit du seul signifié, dans une langue poétique qui repose avant tout sur le rythme, on peut se poser la question suivante : « y a-t-il encore une écriture, quand on l'a préalablement privée de toute son oralité, de sa rythmique, de sa syntaxe et de sa prosodie ? Qu'appelle-t-on alors écriture, sinon ce qui en reste, une fois ces choses retirées ? Du signe, du sens⁸⁶⁰ ». Or, Dieu est présent au cœur du poétique. Dans ce constat de « l'appropriation gestionnaire du divin par le religieux », la portée du langage est limitée au sens : « qu'est-ce que le texte dit ? On dissèque le texte, on en établit la structure, on en repère les traits historico-critiques ». Ce problème de la traduction nous renvoie, selon F. Boyer, à la spécificité même du christianisme : « le christianisme n'a que la langue de l'autre pour se dire à lui-même en se disant aux autres [...] je fais l'hypothèse que traduire est le mouvement originel du christianisme. Il n'y a pas de langue chrétienne mais un

⁸⁵⁶ Les rouleaux de la Loi, tels qu'ils sont lus dans les synagogues ne sont pas vocalisés.

⁸⁵⁷ J. Forest, « De quelle oreille lire l'écriture ? », *Lumen Vitae*, numéro spécial, « Bible et sciences humaines », 2001/4, oct. nov., déc. 2001

⁸⁵⁸ Ibid.

⁸⁵⁹ H. Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Bayard, 2004, p. 230.

⁸⁶⁰ Ibid. p. 251

impossible qui est la tension même du mystère à annoncer⁸⁶¹ ». Ces considérations extrêmes ne visent pas à contester les nombreuses traductions de la Bible entre nos mains, mais à mesurer à chaque fois cette part d' « impossible » à dire. On ne peut faire ici l'économie de l'examen d'un autre problème, celui de la lecture.

3.1 – quelle lecture ?

Pour donner un cadre de référence à notre troisième partie nous examinons les modes de lecture jusqu'ici pratiqués.

En toute priorité s'est imposée une lecture heuristique des romans, vouée, comme son nom l'indique⁸⁶², à la « découverte » des capacités de l'écriture. Pour Simon, l'art est d'abord un moyen de connaissance et le roman répond à cette fonctionnalité, « absorbant le pourquoi du monde dans un comment écrire⁸⁶³ » :

tout mon effort est axé sur le comment des choses et non sur le pourquoi⁸⁶⁴.

A cet égard, le texte est à lui-même son propre interprétant : l'écriture donne à lire le travail de la production dans le produit. Le mode d'emploi préconisé oriente la réception sur un « faire » et élude toute tentative d'explication philosophique ou religieuse. L'attitude active du lecteur s'en trouve stimulée par la dénudation du procédé⁸⁶⁵ et des incitations, localement, à poursuivre le texte⁸⁶⁶. C'est dans cette ligne que se situent les préoccupations du romancier :

je ne vois aucun inconvénient à ce qu'on cherche comment ce que je fais est construit⁸⁶⁷.

Le texte expose ses procédures et offre au lecteur, dans l'exploration de ses multiples perspectives, la perte de maîtrise du sens dans ses diverses modalisations, si bien qu'

il est impossible de distinguer un sens ou une direction privilégiée (157 Cc)

Au reste, la fragmentation interdit toute captation totalitaire du sens :

aucun mot n'est lisible en entier (Cc, 33).

⁸⁶¹ F. Boyer, *Le Bible notre exil*, POL, 2002, cité par H. Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie*, op. cit., p. 115.

⁸⁶² heuristique : « art de trouver, de découvrir », les dictionnaires.

⁸⁶³ supra, p. 164.

⁸⁶⁴ supra, p. 222

⁸⁶⁵ Voir supra notamment p. 88,

⁸⁶⁶ Cas particulièrement significatif du canevas proposé au lecteur, pour un exercice descriptif, supra, p.70.

⁸⁶⁷ supra, p. 128.

Le conflit du sens est piégée. Ce n'est pas parce que celui-ci est problématique que sa question doit être niée ou ajournée. La (les) lecture(s) herméneutique(s) s'impose(nt) donc à leur tour. C'est bien ce que nous venons de tenter précédemment en recourant à l'interprétation « mystique » de l'écriture simonienne. Mais l'herméneutique doit connaître ses limites devant la surabondance inépuisable du (des) sens. Ensuite, toute compréhension, dans la mesure où elle est historique, reste toujours inachevée. Aussi, travailler sur les significations c'est s'exposer à ne pas en maîtriser toutes les composantes poétiques.

Il existe un point où l'on ne peut plus faire le départ entre une herméneutique créatrice qui interroge sans cesse le thème par recadrages continuels, en procédant par approches et touches successives et, d'autre part, une heuristique interprétative qui appréhende le texte comme processus de transformation. Soumise au régime du « soupçon », elle manifeste un autre type de compréhension. C'est ce que nous rappelle C. Berner⁸⁶⁸ : « toute compréhension est [...] pour l'homme fini aspirant au sens, un détour toujours susceptible d'être repris », « car je ne peux pas tout comprendre et même [...] je ne dois pas chercher à tout comprendre, si je veux comprendre quelque chose⁸⁶⁹ ». Dans un fragment de correspondance déjà cité⁸⁷⁰, C. Simon accepte d'associer à l'interprétation un principe d'hésitation. L'expression « hésitations interprétatives », insiste d'abord sur le premier terme. Ainsi, selon la belle formule de D. Viart⁸⁷¹, les « procédures de production du sens », chez Simon, sont « installées dans l'instable, elles esquissent le sens et esquivent l'assertion ».

Or, un exégète, face à un lieu litigieux de sa lecture « avoue sa perplexité et l'assume : « l'exégète n'est-elle pas d'abord cette facilité de s'étonner devant un texte au lieu de tenter trop vite de muscler son étrangeté dans un choix qui restera toujours arbitraire de quelque manière⁸⁷² ». Il caractérise cet état de fait d' « hésitation herméneutique ». Pour la réception des œuvres de C. Simon on peut donc envisager l'articulation d'une double lecture qui met en perspective les deux instances spécifiques et irréductibles d'une heuristique et d'une herméneutique du « soupçon », ce qu'atteste notre lecture, au cours de cette deuxième partie en quête d'une ouverture vers un « ailleurs ». Mais la lecture

⁸⁶⁸ C. Berner, *Au détour du sens*, Cerf, 2007, p. 21.

⁸⁶⁹ Ibid, p. 23.

⁸⁷⁰ Supra, p. 55.

⁸⁷¹ D. Viart, *Une mémoire inquiète*, Puf -écrivains, 1997, p. 256.

⁸⁷² C. Perrot, « L'hésitation herméneutique », in Coulotdir. *Exégèse et herméneutique* : comment lire la Bible, Cerf, Lectio divina (158), 1994

herméneutique ne se borne pas à la recherche des significations. Elle passe aussi par les chemins de la signifiante qui libère la lecture d'un contenu de sens, fût-il problématique, pour une exploration de l'inattendu, quand, par exemple, un mot ou une expression vient suspendre la logique de la signification et déclencher un événement inattendu. Nous avons vu d'ailleurs que Simon privilégie le signifiant dans son travail d'écriture.

Enfin, « en tant que théorie de la compréhension » l'herméneutique « ne se contente pas de comprendre tout énoncé selon sa valence logique, elle la comprend comme réponse à une question⁸⁷³ ». La troisième partie de ce travail va se placer sous le signe du dialogue avec la révélation. Dans cette optique nous nous rallions à la position de Gadamer sur « le questionnement » « qui n'a rien à voir avec un code qu'il s'agirait de déchiffrer. Il est certainement juste de dire qu'il y a un tel code déchiffrable au fondement de toute écriture et de toute lecture d'un texte, mais il ne s'agit là que d'une simple précondition de l'effort herméneutique qui aspire à ce qui est dit dans les mots. Sur ce point, je suis tout à fait d'accord avec la critique que l'on adresse au structuralisme. Mais il me semble que je vais plus loin que la destruction de Derrida lorsque je dis que les mots ne sont vraiment là que dans le dialogue et que les mots d'un dialogue ne sont jamais là comme des mots isolés, mais qu'ils se tiennent dans un ensemble où l'on se défend et où l'on se répond⁸⁷⁴ ». Critique d'un structuralisme étroit, redécouverte du dialogisme, voilà des positionnements qui se sont fait jour précédemment et qui viennent enrichir la confrontation entre le texte simonien et l'annonce chrétienne.

A titre de rappel, toutefois, nous reprenons quelques jalons qui ont balisé notre lecture au cours de cette deuxième partie.

- 1 – il y a un absolu de l'art qui légitime l'investissement de la réflexion théologique dans ce domaine ;
- 2 – les résonances bibliques vont de la parodie à l'aggravation de l'angoisse, reçue dans un esprit agnostique, à de singulières correspondances prophétiques.
- 3 – le comique bouscule toutes nos arrogances. Il permet de démystifier le culte des idoles (un défi porté à l'esprit de sérieux de nos certitudes, et à l'ordre établi des divers pouvoirs militaire, économique et politique. Une invitation à transgresser les conventions.

⁸⁷³ Gadamer, *la philosophie herméneutique*, Puf, 1996 (1993) p. 109.

⁸⁷⁴ Gadamer, *la philosophie herméneutique*, op. cit. p.152.

4 – la capacité de transit consacre l'enracinement de cette œuvre processuelle dans une sensorialité débordante, en même temps que sa capacité à transgresser les frontières dans un perpétuel « vibrato » de l'inachevé.

5 – l'accent mis sur le comment nous propose un itinéraire de découverte qui peut contribuer à l'émergence de théologies non révélées. Cette modalité crée les conditions de l'écoute d'une Parole et peut déjà offrir un paradigme complexe où le christianisme est « pensable »

6 – ces appels à la transformation sur le plan épistémologique n'ont rien à voir avec la *metanoia*, la conversion chrétienne.

Le texte de Simon peut parler autrement s'il est questionné : nous proposons maintenant de le faire entrer en résonance avec nos questions.

Troisième PARTIE : du « non sens » du monde à l'insensé de Dieu

Après des siècles de christianisme, l'humanité s'interroge toujours sur les décombres des barbaries successives et des violations toujours répétées des droits élémentaires de la personne humaine. L'histoire, dans son intransigeante nécessité a pour Simon l'apparence d'une tragique farce tissée de violence et d'injustice. Pour l'annonce chrétienne, cette histoire est le lieu d'une « dramatique » divino-humaine à portée cosmique. Comment articuler ces incommensurables ?

Section 1 - l'histoire, lieu chaotique d'aventures grotesques ou théâtre d'une divine comédie ?

le dieu qui se représenterait d'une façon tout autre, et cela le plus radicalement, ce serait au premier chef le dieu chrétien. Plus encore que Dionysos, il incarne une rupture à l'intérieur de la série des dieux. Le retour du Crucifié confronterait chacun à l'incroyable [...]. Et si Jésus n'avait rien à voir avec ce qu'on a institutionnalisé sous ce nom ? Et si on finissait enfin par s'en rendre compte ? Peut-être sommes-nous à la veille d'un retour du crucifié comme le « tout autre ». P.Sollers⁸⁷⁵.

Cette réflexion de P. Sollers témoigne de l'intérêt d'un agnostique pour le mystère de Jésus, mais, en même temps, de la tournure spéculative et hypothétique de la pensée. La tâche est ici semée d'embûches. De son côté, Simon veut en finir non seulement avec l'idée d'une Histoire Universelle de l'Humanité, mais avec toute espèce de croyance en l'Histoire⁸⁷⁶, lieu chaotique d'aventures grotesques, livré aux violences et aux injustices de toutes sortes. C'est l'écart entre les théories des générations de penseurs « engagés » et l'insupportable épreuve des événements vécus qui crée la désillusion suprême pour l'étudiant du *Palace* :

pensant : « Etudiant ! Bon dieu : étudiant ! » avec une sorte de fureur, de douloureuse indignation, celle du joueur qui a payé très cher un tuyau crevé ou du type qui faisant confiance à une de ces mirifiques annonces qui paraissent dans les journaux reçoit en échange de son mandat le nauséux et inutilisable galimatias de bons conseils et de bonnes recettes -, pouvant revoir dans une rapide et dérisoire apparition l'entassement des livres d'histoire, des traités de philosophie ou d'économie (Pa, 31).

Cette « impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire » évoque

⁸⁷⁵ Ph. Sollers, « la mutation du divin », entretien avec, *Ligne de Risque*, repris dans *L'Infini*, 93 (hiver 2005), p. 7

⁸⁷⁶ « l'Histoire avec sa grande hache », selon G. Pérec, cité par Laplantine, *Transatlantique*, op. cit., p. 28

une sorte de vague et facétieuse entité [...], impersonnelle, stupide et impitoyable (Jp, 336),

couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates (Pa, 18).

Le romancier s'est montré particulièrement sensible aux manifestations du mal politique et social, imputable aux hommes eux-mêmes, mus par deux motivations archaïques et tenaces : l'intérêt et l'instinct de domination. Dès la première page du *Vent* le notaire, en homme de terrain, porte, à partir de son expérience professionnelle, un diagnostic péremptoire et définitif sur l'espèce humaine :

en fait de spécimens humains, tout défile ici, vous pouvez me croire, et en ce qui concerne les mobiles auxquels obéissent les gens, si j'ai appris quelque chose pendant les vingt ans que j'ai passés dans cette étude, c'est ceci : qu'il n'en existe qu'un seul et unique : l'intérêt (Vt, 9).

La dimension historique de ses romans relève d'une trame métisse très élaborée. A la publication du *Palace*, certains critiques ont cherché à définir la position de l'écrivain sur « la guerre d'Espagne ». A quoi le romancier a répondu en affirmant la distinction radicale du « travail de l'historien » de celui du romancier :

la Révolution espagnole ? Pour en parler valablement, il faudrait dépouiller des archives pendant des années. Faire un travail d'historien. Un romancier ne peut avoir qu'un aperçu faux et subjectif des choses ; tout ce que je peux savoir sur la guerre d'Espagne, c'est ce que j'ai ressenti avec mes sens⁸⁷⁷.

Ce n'est donc pas sur une base historique mais bien littéraire que nous devons aborder la lecture des romans de C.Simon, comme il le précise encore pour *Le palace* :

il faut tout de même noter que (c'est écrit sur la couverture) *Le palace* est un roman, ce qui veut dire que son élaboration a obéi avant tout à des considérations, des impératifs et des contraintes proprement littéraires (nécessités de composition, rythme, dynamique de l'écriture gauchissant et modifiant le projet initial [...]) et que ces impératifs ne sont pas ceux qui président au travail d'un reporter, d'un historien, d'un mémorialiste ou d'un chroniqueur⁸⁷⁸.

Il est donc très important de bien comprendre à travers ce nouveau commentaire du romancier, les limites d'une interprétation « historique » du roman :

si un lecteur (un sociologue, un historien) veut chercher dans ce roman certains aspects ou certaines images de Barcelone à ce moment-là⁸⁷⁹ (de même que dans *la Route des Flandres* certains aspects ou certaines images de la débâcle de 40) ou encore une certaine vision d'un processus révolutionnaire, bien sûr, il en a le droit, et par recoupements avec d'autres ouvrages parlant de ces événements ou décrivant cette atmosphère, il pourra, s'il trouve plusieurs concordances, essayer d'utiliser tout ou partie de ces éléments sur le plan historique. Mais cela avec toutes les

⁸⁷⁷ C. Simon, « Je ne peux parler que de moi », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mai 1962. Cité par A. B. Duncan édit. *La Pléiade*, p. 1341.

⁸⁷⁸ CSC, op.cit. p. 416

⁸⁷⁹ Il a évoqué, précédemment, « l'été 36 ».

infinies précautions d'usage et, naturellement, encore une fois, il ne sera plus alors question de littérature⁸⁸⁰.

Cela ne veut pas dire que Simon s'exonère de toute appréciation sur l'histoire. S'il s'inscrit en faux contre l'idéalisation et les célébrations officielles, c'est pour évaluer le prix à payer des événements, en fonction des victimes.

Chapitre 1 : les « facéties » de l'histoire

la voie où je vais est périlleuse, elle est bordée de chaque côté par des précipices... et une fois en route, il est plus dangereux de retourner en arrière que de marcher toujours en avant, G. Rouault⁸⁸¹

Dans son rendez-vous avec les atrocités de l'histoire, Simon utilise, outre son vécu, des documents divers sur les ravages de la guerre et la perversion des rapports sociaux, dans un règne sans partage des Puissances politiques, militaires et économiques. Cette farce ridicule, scandale innommable, échappe au discours rationnel et relève d'une vision grotesque.

une histoire livrée à la violence

rien de nouveau, des choses qui étaient sues depuis longtemps dans les temps passés mais qui nous sont données à vivre et à connaître d'une manière nouvelle, D. Bonhoeffer⁸⁸²

Le romancier dénonce les prétentions hégémoniques des Puissants sur le monde, au détriment des oubliés de l'histoire. Chacun des trois romans choisis nous invite à parcourir, à travers une description problématique, le sottisier consternant des guerres de conquête. Le bouffon prend le parti des perdants, des vaincus ou des exclus. Deux réalités historiques sont abordées d'un point de vue partiel et provisoire : d'une part, l'expansion violente de « la civilisation de la croix », sur le continent amérindien, au profit du roi d'Espagne très chrétien (*Le palace* et *Les corps conducteurs*), d'autre part, les péripéties vécues par un cavalier survivant à l'extinction de son régiment, au cours du désastre de mai 1940 (*Le jardin des plantes*). Chacun de ces épisodes met à nu la mégalomanie des oppresseurs et le sacrifice gratuit d'innocentes victimes.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 417.

⁸⁸¹ G. Rouault, lettre à E. Schuré « (vers 1905) », *G. Rouault*, « forme, couleur, harmonie », Musées de Strasbourg, 2006

⁸⁸² D. Bonhoeffer, *Résistance et soumission*, « Lettres et notes de captivité », Labor et Fides, 2006, p.25

1.1- de la « civilisation de la croix » aux guerres de conquête

deux choses sont infinies, l'univers et la bêtise humaine. Mais je ne suis pas sûr de ce que j'avance pour l'univers, A. Einstein

Suivant le double registre de l'iconographie de référence, le texte s'ordonne autour de deux descriptions, d'une part, une statue de C.Colomb, d'autre part, l'imagerie idéalisée d'une scène de la conquête espagnole. Le monument dédié à C.Colomb⁸⁸³ est situé Puerta de la Paz, à Barcelone ; la lithographie⁸⁸⁴ représente une « scène » édifiante, le ralliement des Indiens aux conquérants, commune au *Palace* et aux *Corps conducteurs*, mais le narrateur utilise librement ces documents qu'il amalgame en cours d'écriture. Voici la description de la statue :

tout en haut, solitaire et presque invisible dans la nuit, le personnage d'airain debout sur son piédestal de mers et de continents (représentés allégoriquement par les figures de marbres ou de bronze au pied du monument , et, une deuxième fois en réduction, sur la mappemonde) foulés au pied [] regardant, lui, inlassablement cette désertique étendue, mouvante, énigmatique, qu'il avait traversée, tel qu'on pouvait le voir (avec sa barbe d'airain, son court manteau, sa toque, son regard d'airain) sur les couvercles colorés des boîtes de gants fruits confits et les timbres dentelés au format allongé où en camaïeux de différentes couleurs (10, 15, 20, 35 centavos, sépia, vert, vermillon, bistre, lilas) est représentée la scène, le débarquement, la plage bordée d'une végétation touffue de palmiers et de bananiers aux troncs inclinés et où un groupe de sauvages aux corps nus et admirables (les femmes aux cheveux liés en touffes, aux seins jumeaux, aux visages virginaux et grecs, aux pubis glabres et bombés de statues) met genou à terre à la vue de la petite croix qu'il élève dans sa main droite et désigne de son index gauche pointé (à moins que ce ne soit à la vue des arquebuses, des lances et des épées dégainées du groupe de soldats couverts de plaques de métal qui se tient un peu en arrière de lui) tandis que des matelots arc-boutés contre le flanc d'une chaloupe achèvent de tirer celle-ci au sec : la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes, aux identiques avenues de palmiers domestiqués, aux identiques nuits d'étuve, aux identiques et fatidiques colonnes jaillissant du milieu d'un entassement de figures allégoriques et surmontées du même aventurier de bronze verdi couvert de fientes de pigeons accumulées en croûtes blanchâtres : Santa Cruz [...] répandant de part et d'autre d'un océan (puis à travers un

⁸⁸³ Voici la note qui accompagne l'édition du *Palace* dans *La Pléiade* : « le monument au célèbre navigateur décrit ici et au paragraphe suivant correspond en partie à celui de Christophe Colomb [...]. Une colonne de fer - et non d'airain - y est surmontée d'un globe terrestre. La figure en haut du monument pointe l'index. Le socle est orné de figures allégoriques de marbre et de bronze, de corniches, de proues et de lions. Mais Simon décrit des femmes assises à robes écailleuses à la place des tritons à queue écailleuse du monument de Barcelone et il ajoute des conques. Il y a beaucoup de monuments de C.Colomb dans le monde hispanique ».

⁸⁸⁴ A l'image du document iconographique reproduit p. 72-73 dans *Orion aveugle*, « Christophe Colomb bâtit une forteresse -lithographie en noir de N. Maurin - 1845. Paris, Bibliothèque Nationale (photo J.E. Bulloz, Paris). En fait, nous avons affaire aux pages 243, 245 et 246 à trois descriptions différentes de la même scène à laquelle le document cité fournit le motif (d'ailleurs improprement désigné) du « 'casque' orné de plumes » du chef ! La « scène » censée figurer sur un des vitraux de la chapelle du collège est résumée dans *Le jardin des plantes* en ces termes : « un missionnaire baptisant des sauvages agenouillés » (Jp, 176).

continent tout entier, puis à travers un second océan) cette civilisation (ce sceau, cette marque) de la croix reconnaissable du premier coup d'œil aux mêmes et monumentales églises de pâtisserie, aux mêmes cieux incandescents, aux mêmes dockers faméliques, aux mêmes omniprésents et tenaces relents de melon pourri, de poisson frit, de caroubes entassés sur les quais, d'huile rance, aux tapageuses et obsédantes enseignes (« Lavajes – Inyecciones ») de dispensaires pour maladies vénériennes, - la toque emplumée ou la chevelure de bronze (quelque fois il est représenté tête nue, sa longue chevelure de prophète tombant jusque sur ses épaules) servant de perchoir au fatidique pigeon (la colonne elle-même constituant pour ainsi dire l'axe de l'infatigable et frémissante ronde, du permanent tourbillon d'ailes suspendu dans l'air moite, dessinant comme un invisible cône renversé, la pointe en bas) : une colombe, l'oiseau, l'esprit venu se poser dans un fréuissement de plumes et de feu comme un signe, comme pour le désigner, l'envoyer, lui insufflant le don de témérité et de mille langues inconnues semblables au jacassement des oiseaux multicolores cachés dans les vastes forêts, à la découverte de terres inviolées pour en rapporter par rapine, persuasion ou violence, l'or, les épices, les âmes et la vérole (Pa, 84-85).

D'emblée, l'idole historique de la conquête est mis à mal par la pratique systématique d'un humour corrosif. Le texte tourne en boucle (fait la roue) autour du « personnage d'airain » pour dénoncer l'imposture d'une représentation glorieuse de l'histoire. Christophe Colomb, le personnage dominateur « sur son piédestal de mers et de continents » est « presque invisible dans la nuit », le « presque » accentuant ironiquement l'incertitude d'une représentation déjà déréalisée. Le triomphe du personnage sur « les mers et les continents », sans égard « foulés au pied », est figuré précisément par le « piédestal ». Mers et continents sont représentés une première fois par des figures allégoriques au bas du monument puis une deuxième fois sur une mappemonde, pour confirmer la puissance du personnage. Celui-ci est figé dans une attitude de contemplation de la mer à laquelle la statue fait face. Mais soudain, au sein de la même phrase, le « grand sujet », est dérisoirement rapporté au support trivial d'un couvercle de boîte de fruits confits ou, à une échelle plus réduite encore, à un timbre aux couleurs bigarrées.

Plus pernicieuse et cinglante, l'ironie du narrateur s'exerce, devant le traitement idéalisé et occidentalisé de « la scène » du « débarquement », selon une double ambiguïté, d'abord, celle du « groupe de sauvages aux corps nus et admirables » où l'on observe déjà une indécision sur le mode de la représentation, le « groupe » désignant le registre de la statuaire ou un simple rassemblement de personnages ; mais l'indécision concerne aussi la désignation dépréciative des indigènes pourtant assimilés aux canons de la statuaire grecque. La deuxième ambiguïté repose sur le motif du « genou à terre » associé d'abord à la présentation de la croix dans un geste d'ostentation et de vénération, en réalité traduisant l'assujettissement des indigènes à la force de dissuasion des armes et

des soldats menaçants dont nous découvrons peu à peu la présence en arrière-plan. Suit le récit de la dernière phase de l'invasion espagnole désignée comme « la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes » avec la complicité des conquistadors et des missionnaires. Comme on vient de le noter, la perspective de la représentation obéit au point de vue exclusif du conquérant. Dans une boucle du texte réapparaît le personnage initial (ligne 23) dont la tête est soumise aux injures du temps, « verdi couvert de fientes de pigeons accumulées en croûtes blanchâtres ». Le mythe du héros est à nouveau mis à mal quand le personnage est évoqué en « aventurier ». Sous l'emblème de la croix se répand la « civilisation » du même nom, reconnaissable à ses églises conçues pour entretenir piété et émotivité. Le port est évoqué par ses « dockers faméliques », ses odeurs caractéristiques de décomposition et ses enseignes⁸⁸⁵ « pour maladies vénériennes ». Par une sorte d'irrévérence, la description du personnage procédant de pied en cap s'achève par les attributs indécis de la tête, soit la « toque emplumée » ou la « chevelure de bronze ». Au piédestal dominateur s'oppose la tête « perchoir » à pigeons, tandis que la colonne du monument sert d'axe à la ronde des volatiles. A la dérision associée au pigeon se substitue la mission civilisatrice bénie par la colombe – le glissement de termes (Colomb/ colombe) s'achèvera par l'insolite association d' « oiseaux multicolores ». L'évocation de la colombe suscite une parodie du récit de Pentecôte : « le souffle d'un violent coup de vent » et le signe du « feu » assimilés à « un frémissement de plumes et de feu » », le « don des langues⁸⁸⁶ » réduit à un « jacassement » d'oiseaux. Le bilan de cet envoi-en-mission conquérant achève le tableau par l'évocation de méthodes sans scrupules (« rapine, persuasion ou violence »), de conséquences où se mêlent butin, conversions et maladies (« l'or, les épices, les âmes et la vérole »). Le même personnage emblématique est reproduit sur les « interchangeables notices » du dictionnaire encyclopédique qui présentent les nouvelles fondations baptisées uniformément du terme générique de Santa Cruz :

près du môle, se trouve la place de la Constitution, entièrement dallée, et sur laquelle s'élève une colonne surmontée de la statue du célèbre navigateur entourée de lions et de figures allégoriques (Pa, 88).

Un deuxième ensemble de textes⁸⁸⁷ permet d'enrichir notre lecture par la découverte des procédures d'expansion du texte simonien qui reprend la même scène soumise à d'autres jeux de variations. Dans *Les corps conducteurs*, la description reprend la phase du

⁸⁸⁵ « Lavajes » - Inyecciones », « Lavements et injections »

⁸⁸⁶ Ac, 2, 1-4, voir supra p. 170.

⁸⁸⁷ Voir **Annexe 8**.

débarquement, au moment où la troupe connaît les premiers dangers, face à la mobilisation défensive des Indiens :

comme les soldats commencent avec beaucoup de peine à surmonter la force du courant, ils aperçoivent un nombre considérable de canots pleins d'Indiens armés, outre ceux que l'on voit à terre en diverses troupes et qui, par leur mouvement semblent dénoncer la guerre et vouloir défendre l'entrée de la rivière par des cris et par ces postures que la crainte fait faire à ceux qui souhaiteraient éloigner le péril à force de menaces (Cc, 40).

La scène suivante, animée, évoque une phase intermédiaire qui met en scène, face aux Indiens prêts à l'attaque, la médiation de la croix à travers le personnage d'un « vieillard au visage majestueux » dont la main, « protégée par un gantelet de fer », « s'élève dans un geste apaisant », tandis que « les soldats » restent en retrait :

de l'une des dernières chaloupes tirée par des hommes jusque sur le sable descend un vieillard au visage majestueux dont la longue barbe déborde sur le plastron de la cuirasse en forme d'étrave étincelant au soleil. Parvenus à distance de trait soldats casqués, armés d'arquebuses et d'arbalètes s'arrêtent sur son ordre. A demi dissimulés dans la végétation luxuriante les Indiens aux crânes rasés surmontés d'une touffe de cheveux les observent, prêts à lancer leurs javelots et leurs flèches ; la main du vieillard protégée par un gantelet de fer aux phalanges articulées s'élève dans un geste apaisant. Dans l'autre main il tient la hampe d'une oriflamme dont l'extrémité bifide ondule mollement dans le vent. Au gré de celui-ci apparaissent et disparaissent les mots ou les portions de mots formant la phrase O CRUX AVE SPES UNICA brodée en fils d'or au-dessous d'une croix entourée de rayons (Cc, 41).

Une autre scène évoque, au premier plan, « gravé en taille douce », un groupe de « plusieurs personnages », des « soldats » armés avec leur « chef », un « moine », un indien soumis montrant l'emplacement désigné d'une cité « nouvelle » :

rassemblés sur un tertre que domine un rocher. Le dessin maladroit représente un groupe de soldats armés de piques et d'épées, casqués, le buste revêtu d'une cuirasse, les jambes dans des pantalons bouffants et de hautes bottes à cuissards. Leur chef au casque orné de plumes, la main gauche reposant sur la garde d'une épée plantée verticalement dans la terre, porte l'index de sa main droite vers le sol, comme pour désigner cet endroit précis à l'un de ses compagnons, derrière lequel se tient un moine revêtu d'une longue robe blanche à capuchon. A l'arrière-fond, on distingue une plaine où scintillent les deux bras d'un fleuve qui se divise en Y, et des montagnes. Au-dessous est écrite la légende Foundation of Ciudad Nueva. Assis sur un rocher au premier plan se tient un Indien armé d'un arc, le cou entouré d'un collier aux pendeloques de métal, la tête levée vers le chef des soldats, et désignant de son index tendu le même point sur le sol (Cc, 85-86).

Cette séquence historique appelle quatre remarques en lien avec le topos de la conquête. On pourrait s'interroger sur le déficit de la réflexion à propos d'événements historiques qui ont comporté tant de victimes. Dès lors qu'on aborde un sujet de civilisation d'une

telle ampleur, la démystification des ruses et des mises en scène de l'occupation suffit-elle, en face du « plus grand génocide⁸⁸⁸ » de l'humanité ?

En fait, une lecture attentive de l'oeuvre nous rend réceptifs à d'autres péripéties de la pénétration militaire. Par exemple, recourant au pastiche de la notice encyclopédique dans *Les corps conducteurs*, le narrateur revient sur les premiers affrontements avec les Indiens :

500 hommes armés de mousquets et d'épées portant l'armure et possédant quinze chevaux et 6 canons, combattirent, bravant les flèches et la fronde des Indiens, pour avancer pas à pas dans ce territoire inconnu (Cc, 122-123).

Pour les hommes de la colonne militaire dans la forêt amazonienne la menace se personnalise sous les traits de singuliers ennemis, porteurs d'une mort atroce et inexorable :

entre les longues lames du faisceau de feuilles rigides on distingue un profil (menton, bouche à la lèvre supérieure proéminente comme enflée, nez) dont les yeux et le front sont cachés par une touffe de cheveux noirs retombant en désordre. Jusqu'à la rivière, le danger subsistait. Invisibles dans les arbres les indigènes guettaient avec leurs flèches empoisonnées. Eux-mêmes dit-on, sont invulnérables au poison (Cc, 122).

En fait, ne nous y trompons pas, ce récit « à sensation » est tiré d'un magazine distribué dans l'avion que le voyageur abandonne plusieurs fois⁸⁸⁹.

On assiste à la lente dégradation de la colonne de conquistadors se frayant un chemin vers un inaccessible Eldorado (Cc,188). Ils doivent abandonner des « couleuvrines débarquées de vaisseaux » puis utiliser des mulets pour les blessés. Après l'abattage nécessaire des chevaux,

les officiers eux-mêmes chevauchent des mulets. En dépit de leur posture vaguement comique (démesurément longues par rapport à la taille des bêtes, leurs jambes pendent de part et d'autre des flancs maigres, les pieds touchant presque le sol), en dépit aussi de leurs tenues souillées et déchirées comme celles de leurs soldats, quelque chose dans leur attitude, leur port de tête, leur maintien, leurs bustes droits, les distingue des autres cavaliers affaissés sur leurs selles (Cc, 123).

C'est bientôt le chef de la troupe qui apparaît comme une figure grotesque et ridicule :

⁸⁸⁸ « La destruction a été de l'ordre de 90 % de la population. Des vingt-deux millions d'Aztèques, en 1519, quand Fernand Cortès a pénétré au Mexique, il ne restera qu'un million en 1600. Et les survivants sont des peuples crucifiés, soumis à de mauvais traitements pires que ceux subis par les Juifs en Egypte et à Babylone, et par les chrétiens sous les empereurs romains, comme le disent très souvent les évêques défenseurs des Indiens ». Editorial de V. Elizondo et L. Boff « la voix des victimes », *Concilium* 232, 1990.

⁸⁸⁹ C. Simon renvoie à cet épisode dans « Claude Simon à la question » au cours du Colloque de Cerisy, op. cit. p.425 : « le passager de l'avion lisait dans un illustré l'histoire de la colonne perdue dans la jungle ».

les mulets ont dû être abattus l'un après l'autre et le chef de la troupe, s'aidant d'un bâton s'avance maintenant lui-même à pied, son casque damasquiné, l'épée de Tolède et ses pistolets piqués de rouille brinqueballant à son côté avec un bruit de casseroles (Cc, 184).

La description physique des Indiens définit un type d'homme géographiquement situé et dont les droits sont tardivement rappelés : ils

furent et sont les premiers et uniques occupants légitimes de ce continent (Cc, 63).

De petite taille, les indigènes aux corps graciles, aux yeux étroits et aux pommettes hautes sont de ce type mongoloïde plus ou moins prononcé ou métissé répandu sur les pourtours de l'océan Pacifique et qui à de légères différences près, les fait aussi se ressembler tous (Cc, 103).

La situation décrite de la croix dominatrice nous fait penser à l'inauguration de l'ère constantinienne : in hoc signo vinces. D'où l'ambiguïté d'une Eglise en position dominante, quand la volonté d'évangéliser s'exprime dans le slogan d'une oriflamme. Conquistadors et missionnaires ont partie liée pour cette guerre d'occupation, continuée par la colonisation. La croix étendard, fétichisée, plantée sur la plage d'une île, sur la place aztèque de Mexico ou la place inca de Cuzco devient l'emblème de la soumission à l'occupant. Le comble du grotesque, ici, c'est un messie crucifié servant de garant à une expédition et à une expansion militaire à l'échelle d'un continent.

Si la lithographie dont le narrateur a dégagé des traits humoristiques annonce une présence armée et la soumission de populations indigènes, sous l'emblème de la croix, elle n'insiste pas ici sur les conséquences d'une telle domination : « une guerre d'occupation » suivie d'une exploitation systématique. Mais les temples pyramidaux de la forêt amazonienne, bien qu'« oubliés » suggèrent déjà l'ampleur de la destruction :

c'est au XIXème siècle que l'on commence à s'occuper de la langue cyclopéenne parlée par les formidables monuments oubliés des civilisations d'Amérique. On avait ici et là, dans les premières années du siècle, commencé à écarter à la hache et au pic l'envahissante forêt vierge autour des géants endormis, et c'est avec un regard neuf que l'on put examiner et dessiner ces temples pyramidaux. Le plus énorme de ces bâtiments se signale par 366 grandes niches et 12 petites qui devaient vraisemblablement abriter des idoles. Ces monuments ne sont pas des tombeaux (Cc, 188-189).

Toutefois, l'occidentalisation n'a pas été qu'une irruption destructrice ou une entreprise normalisatrice. Elle a pu générer, dans le meilleur des cas, par suite de compromis, des formes d'expression métisse et il serait injuste de ne pas mentionner les nombreux exemples de « missionnaires », comme Las Casas qui ont dénoncé les pratiques des colons espagnols et défendu les droits des indigènes. Il reste que Simon traite ici l'histoire en artiste et avec une volonté polémique. En fait, ces épisodes reprennent, à

travers l'archétype du conquérant triomphant, le motif de la vanité des gloires et des empires du monde.

Cette manière de prendre le revers de l'histoire officielle se retrouve dans la description singulière du désastre de mai 40, soulignée par le journaliste qui interroge le narrateur sur ces événements : « on n'a jamais parlé de cette défaite de cette façon ». (Jp, 296)

1.2- un désastre foudroyant : de l'incurie du commandement à une « éthique de la force ».

tout le long de la campagne, les Allemands conservèrent la fâcheuse habitude d'apparaître là où ils n'auraient pas pu être. Ils ne jouaient pas le jeu, M. Bloch⁸⁹⁰

Le propre de la guerre est d'accélérer et de rendre visibles, derrière la permanence faussement tranquille du monde, les processus de violence qui restent à l'état latent dans la vie ordinaire.

L'écriture de la guerre, pour un « survivant », consiste à refuser les conventions et la rhétorique de l'histoire officielle⁸⁹¹, celle que pratique, par exemple, Churchill, dans sa description globale, totalisante, panoramique des événements avec une superbe ignorance du sort particulier des victimes :

maintenant, à la fin, lentement accumulée, la fureur longtemps contenue de l'orage s'abattit sur nous. Quatre ou cinq millions d'hommes allèrent à la rencontre les uns des autres dans le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres dont on ait jamais gardé le souvenir (Winston Churchill) (Jp, 22).

Par delà l'imposture du discours sérieux, sentencieux, univoque, universel, le narrateur nous invite à découvrir « cette caricature de guerre » (Jp, 332) subie par les vaincus et à destituer l'aura de gravité mensongère entretenue par les Pouvoirs établis, tant du côté de la défaite et de la responsabilité « criminelle » des autorités civiles et militaires françaises que du délire victorieux et mégalomane de Rommel. Dans son traitement de l'histoire vécue, Simon renvoie aux *Mémoires* de Churchill, aux « *Carnets* » de Rommel ainsi qu'à des extraits de la correspondance de ce dernier, enfin aux archives de

⁸⁹⁰ M. Bloch, *L'étrange défaite*, Folio-Histoire, Gallimard, 1990 (1940)

⁸⁹¹ Ce principe de déconstruction des représentations de l'histoire a partie liée avec le renouvellement des formes romanesques.

l'armée⁸⁹². Le réquisitoire est impitoyable contre l'incurie des pouvoirs politique et militaire français, incapables d'endiguer l'invasion des « Huns⁸⁹³ ».

Cet échec remonte déjà à l'état d'impréparation des hommes soumis à des exercices désuets. Face au danger de mort permanent s'accuse le contraste avec une ridicule théorie appuyée sur l'injonction, l'invariance et « l'absolu » :

l'un des penseurs les plus réputés de l'équitation français, le général L'Hotte, écrit que les objectifs du cavalier doivent être d'obtenir un cheval « calme, en avant, droit ». Le général L'Hotte ajoute : « L'ordre dans lequel ces trois buts doivent être poursuivis est invariable, absolu, et il ne faut rechercher le suivant qu'après avoir atteint le précédent » (Jp, 71).

Au caractère abstrait et obsolète des principes qui régissent « les objectifs du cavalier » s'ajoute l'inadéquation de l'ensemble de la formation⁸⁹⁴ :

les recrues en bourgerons de toile, cartouchières et casques s'exerçaient, harcelés par des sous-officiers, au maniement d'armes et aux demi-tours à pas cadencé. Le plus redouté des exercices était l'école de sabre où en formation espacée sur le champ de manœuvre, les cavaliers répétaient jusqu'à épuisement coup de pointe en avant vers la droite, coup de pointe en avant vers la gauche, coup de pointe sur un ennemi à terre [...] ce que l'on appelait « la manœuvre » consistait en une invariable et fastidieuse répétition des mêmes schémas de combat factices (Jp, 198-199).

Le journal de marche du 84^{ème} RIF-SHAT rend compte des erreurs de gestion accablantes qu'attestent les échanges entre officiers :

« déclaration du lieutenant D..., du 104^e R.A.L.A 1^{er} groupe, 3^e Bie prisonnier à l'Oflag IVD :

dans la matinée du 16 mai, le lieutenant D..., Officier mécanicien au 1^{er} groupe du 104^e R.A.L.A. amène près des batteries plusieurs camions de munitions et ne les décharge pas car il reçoit au même moment l'ordre de les remporter » [...] par téléphone, la Capitaine A prévient le commandant B... « qu'il n'y plus de munitions et qu'il se replie [...] Le Colonel C... commandant l'A.L. du 5^e C.C. était à MONT DOURLERS. Qu'a-t-il fait ? (Jp, 143).

Sur le plan du commandement, certains gradés sur le terrain s'avèrent tout à fait inexpérimentés. Ils manquent du discernement attendu dans la gestion de l'imprévu des situations. Témoin ce péril imminent souligné par le cavalier qui narre la réponse stupéfiante de son lieutenant :

nous allons être tournés [...] Oui, mais on n'a pas reçu l'ordre de se replier (Jp, 43).

⁸⁹² « Journal de marche du 84^{ème} RIF – SHAT (Service historique des armées de terre – Château de Vincennes » (Jp, 144).

⁸⁹³ Terme utilisé pour désigner la horde des envahisseurs barbares.

⁸⁹⁴ « les manœuvres qu'on faisait faire, c'était des manœuvres modèle 1870. Ça frise le criminel ». C. Simon, « le bon plaisir de Claude Simon », M. Alphant, rediffusion 16 juillet 2005 sur *France Culture*.

En revanche, dans un excès de zèle, une décision dangereuse est prise par un autre lieutenant,

lieutenant particulièrement stupide qui n'a rien trouvé de mieux à faire qu'à jeter de nouveau son peloton en plein dans la gueule du loup et y faire tuer la moitié de ses hommes (Jp, 280).

Plus grave, la stratégie désastreuse des Etats -Majors sur le front de l'Est :

tandis qu'au nord, sur un front d'une vingtaine de kilomètres, entre la Dyle et Namur, les Français avaient massé, à côté de leurs alliés, dix divisions, par contre, immédiatement au sud, entre Namur et Mézières, c'est-à-dire sur une distance triple, ils n'en avaient aligné que neuf qui trouvèrent en face d'elles trente-trois divisions allemandes (Jp, 175).

Enfin, le haut commandement se signale par son incompétence et son irresponsabilité dans sa stratégie de défense du territoire :

le général en Chef n'avait fait occuper sur vingt-huit kilomètres de long que par un seul régiment, ce qui doit représenter à peu près un homme tous les vingt mètres pour arrêter une division blindée, et personne entre les casemates pour tenir les intervalles, jusqu'à ce que soient transformés en bouillie ceux qui défendaient les trois ou quatre qui le gênaient pour faire passer ses chars, le général allemand n'a eu qu'à se baisser pour cueillir ...[...] sur un seul axe dix mille soldats français qui dormaient tranquillement quelques kilomètres plus loin pendant que leurs copains des casemates...[...] une douzaine de mille de soldats français avec fusils, fusils-mitrailleurs, mitrailleuses, anti-chars, tanks, canons. Les canons ne sont pas à comptabiliser : on leur avait retiré leurs obus. Pas plus tard que le matin même [...] C'est du moins ce qu'il y a d'écrit sur ces papiers soigneusement conservés sur des kilomètres de rayons (Jp, 210-211).

Il est pourtant reconnu que ce personnage pouvait aligner des moyens supérieurs à ceux des Allemands :

Il disposait de plus de divisions que son homologue allemand. De plus de blindés aussi. Et de meilleure qualité. En plus il y avait tous ces officiers qui paradaient en uniforme fantaisie dans les cafés de Montauban ou de Toulouse (Jp, 211).

La scène burlesque de la rencontre au sommet du Président du Conseil, Paul Reynaud⁸⁹⁵, du général en Chef, Gamelin et de W. Churchill⁸⁹⁶, atteint le comble d'une pitoyable dérision, lorsque

⁸⁹⁵ L'anecdote rapportée par Churchill et reprise par « le journaliste » au cours de l'entretien avec le narrateur apporte un témoignage grotesque et accablant sur le personnage désigné caricaturalement comme « l'homme à la tête de chef de rayon » : **et à ce moment la Rolls ou la Bentley (ou la voiture plus discrète du troisième attaché d'Ambassade) déposant l'homme au havane devant la porte de l'homme à la tête de chef de rayon où il a été obligé de faire tambouriner son chauffeur - ou le policier de garde - et d'attendre un bon moment encore sur le palier jusqu'à ce que le chef de rayon apparaisse en pantoufles, pyjama et robe de chambre parce qu'il n'avait rien trouvé de mieux à faire à cette heure qu'à se coucher et dormir sur ses deux oreilles - je connais mes auteurs : « after an interval M. (sic) Reynaud emerged from his bedroom in his dressing-gown and I told him the favourable news (JP, 214-215).**

⁸⁹⁶ Qui a rapporté la scène dans ses *Mémoires*.

le chef de cabinet le laissa seul devant une carte d'état-major entourée par trois hommes aux mines défaites dont un général en uniforme, la poitrine ornée d'une rectangle de petits rubans de couleur » (Jp, 161)

Puis,

pendant un long moment (il dit « considérable »), personne ne parla. Peut-être dans le silence, pouvait-on entendre alors le bruit minuscule et implacable du mécanisme de la pendule [...] jusqu'à ce qu'il se décide (peut-être avec un raclement de gorge, cherchant, soupesant les mots qu'il allait dire (à ce moment il devait être environ six heures), adoptant peut-être un ton bonhomme comme lorsqu'on parle à des enfants ou à des crétins (ou simplement à des gens nés sur le continent [...] disant enfin (cette fois, en français, raconta-t-il, soit par coquetterie, soit pensait-il peut-être pour être mieux compris de ses interlocuteurs : l'épicier, le rat ou le professeur de collège : « Où est la masse de manœuvre ? », le Général en chef se tournant alors vers lui, secouant la tête, écartant peut-être les bras et les laissant retomber en même temps qu'il répondait « Aucune », le silence s'installant à nouveau, les quatre hommes debout, les petits rouages dentés continuant à s'enclencher (Jp, 181).

Le narrateur « imagine » alors la scène concomitante de la présente réunion, sur le terrain des opérations militaires où Rommel

lançait son attaque initiale à peu près au même moment où dans le salon aux stucs dorés le formidable personnage au havane vint se heurter à la carte d'état-major disposée sur un chevalet (Jp, 188).

A cette dramatique et coupable incurie du commandement français se conjugue la violence barbare et ennemie de « la tribu des Huns » répondant à « une éthique de la force » :

la tribu (comment l'appeler autrement puisqu'elle se voulait, se revendiquait pour telle : une race, un sang, une ethnie, un clan primitif avec ses sorciers, ses coutumes, ses tortures et ses meurtres rituels), la tribu des Huns, comme les nommait avec dégoût l'homme au cigare, au visage de gros bébé rogue et rose, qui leur avait tenu tête à lui tout seul pendant presque un an, seulement armé de ses bajoues, de son obstination et de sa lippe boudeuse, l'armée des barbares bottés de noir et galonnés d'argent qui s'était avancée tout au fond des plaines poussiéreuses ou glacées des confins de l'Europe (si toutefois ces étendues enneigées ou brûlées, ces fleuves géants, sont encore l'Europe...) (Jp, 339-340).

Rommel s'est particulièrement illustré par les « principes » primitifs et sauvages de l'usage incontrôlé de la force pour écraser l'ennemi :

dans ses « Carnets » publiés après sa mort, le général allemand Erwin Rommel expose l'un des principes – sinon le principe même – de sa tactique. Il est simple et peut être résumé par cet axiome couramment mis en pratique par les voyous : taper d'abord et causer ensuite, en remplaçant le mot « causer » par « aller voir ». Il avait en effet appris à ses soldats (servants de chars ou montés sur side-cars) à ouvrir systématiquement le feu sans s'arrêter sur tout ce qui (haies, boqueteaux, lisières de bois, bâtiments, etc.) peut constituer un retranchement ou un camouflage pour l'ennemi qui, de cette façon, s'il s'y dissimule, se croit repéré avant même de s'être manifesté et se trouve de ce fait démoralisé, immédiatement en état d'infériorité (Jp, 55-56).

Sa stratégie de la brutalité le conduit à n'épargner aucune vie, dans la grande confusion des évènements :

tirant sur tout et sur rien, sur les ombres, sur les buissons sur les bouquets d'arbres, les maisons les reflets de la lune sur les vitres, les voitures de réfugiés qui ne se rangeaient pas assez vite, les chevaux fous traînant les carrioles versées, les gerbes de balles traçantes enflammant les bâches des camions dont les réservoirs explosaient, la route maintenant comme une traînée de feu dans la nuit, les craquements des chenilles, les rugissements des moteurs, les détonations, les crépitements des mitrailleuses, les clameurs, les cris de femmes qui se jetaient dans les fossés avec leurs bébés et les hennissements des chevaux blessés se fondant dans un assourdissant tapage (Jp, 208).

Le « succès » militaire obtenu repose sur la surprise de l'adversaire rendu incapable de la moindre réaction :

le chemin de l'ouest était désormais libre. La lune était levée, en sorte que pour le moment, nous ne pouvions pas compter sur une vraie obscurité. Le projet de percée comportait pour les chars de tête l'ordre d'arroser de temps en temps la route et ses abords au moyen de leurs mitrailleuses et de leurs canons. Tous nos projectiles étaient traçants et le régiment traversa la deuxième ligne en répandant de chaque côté sur la campagne une immense pluie de feu. La confusion chez l'ennemi était complète. Partout des soldats français étaient allongés à terre, partout dans les fermes s'entassaient canons, chars et autres véhicules militaires. Il n'y eut nulle part tentative de résistance. Les chars ennemis que nous rencontrions étaient mis hors combat à mesure que nous avançons vers l'ouest sans nous arrêter. Centaines d'hommes par centaines d'hommes, les troupes françaises et leurs officiers se rendaient dès notre arrivée » (Jp, 138-139).

Toute cible est indistinctement traitée avec la même brutalité, quelles qu'en soient les capacités de résistance et sans souci de l'homme :

Als wir in das Innere des Bunkers kamen, Konnter wir uns von dem Erfolg unsenes Schusses überzeugen: wir fanden dort eine toten und blutbefleckte Verbände», écrit Rommel. (En pénétrant à l'intérieur de la casemate, nous pûmes juger de l'efficacité de notre tir : il y avait un mort et des pansements tachés de sang) (Jp, 184).

Tout vise à la glorification de ses actions : utilisation d'une certaine image de ses campagnes en Afrique, avec

ce macabre masque de cuir, osseux, brûlé par le soleil d'Afrique et surmonté de lunettes de motocycliste que populariseront plus tard les photographies de propagande (Jp, 127).

Culte de la photographie comme célébration :

tout au long de la guerre il ne cessera de prendre avec son Leica photographie sur photographie – du moins jusqu'à ce que la chance tourne : « je ne photographie pas mes défaites », dira-t-il plus tard à son fils » (Jp, 87).

Mais cette vaine gloriole trouve un minable achèvement dans la fin piteuse du « général au hardi visage »,

il ne restait plus du général allemand au hardi visage, qu'un masque d'os percé de trous à la place des yeux et du nez, les cerceaux d'or soulevant à peine l'uniforme de parade (ou ses loques) dans l'obscurité du caveau où au son aigrelet des fifres et les martèlements des tambours on avait déposé le cercueil recouvert d'un étendard rouge et blanc avec en son centre, dans un cercle, quelque chose comme une araignée noire, ses assassins marchant solennellement en tête du cortège (Jp, 209).

Cette recherche du spectaculaire, de la mise en scène des événements concerne aussi bien le monde de l'édition. Témoin ce dessin « à sensation » illustrant la jaquette de *La route des Flandres* :

un des éditeurs étrangers a trouvé bon (ou astucieux, commercial, attractif) de décorer la jaquette du livre avec un dessin représentant le cadavre d'un cheval en travers d'une route défoncée, boueuse, parsemée de flaques et bordée d'arbres déchiquetés. Il n'y manquait que les classiques ruines, les classiques pans de murs eux aussi déchiquetés. Mais ça aussi d'autres éditeurs y ont pensé. D'une manière générale les couleurs des jaquettes tirent sur le rouge et le noir. Feu et ténèbres. Comme ça le lecteur n'a plus besoin de lire, et si par malheur il lit il va être terriblement déçu parce que là (je veux dire sur cette route) s'il y avait de la fumée c'était juste de loin en loin, et juste un filet, et non pas noire mais bleutée dans le soleil, quelques camions ou quelques voitures qui achevaient de brûler, et le ciel tout bleu, et ce qui allait arriver c'était simplement un tranquille assassinat (Jp, 101).

Il n'y a que des cas particuliers et la description des faits adopte le point de vue partiel, limité et provisoire des sensations d'un cavalier. De cette guerre vécue du côté des victimes, dans l'incurie et l'impunité des haut responsables, le romancier ne nous épargne aucune des atrocités.

1-3 – la guerre vécue par les vaincus : « un tranquille assassinat »

Père Ubu : « Mais c'est égal, je pars en guerre et je tuerai tout le monde. Gare à qui ne marchera pas droit », G. Rouault⁸⁹⁷

C'est une « caricature de guerre » que va vivre au quotidien le cavalier ordinaire, avec « le massacre de l'escadron, l'épuisement, la faim, le bagne de la captivité, sa course dans les bois d'homme traqué, mais surtout cette marche à la suite du colonel fou » (Jp, 332).

« L'escadron, où est l'escadron ? »

A la demande d'A. Pugh, le romancier a rédigé « le précis historique⁸⁹⁸ » du désastre du 31^{ème} Régiment de Dragons (1^{er} escadron) du 10 au 17 mai 1940. C'est le spectacle d'une « marmelade » que le narrateur cherche à reconstituer,

⁸⁹⁷ G. Rouault, *Miserere*, Cerf, 2004, p. 28.

quelques débris mélangés çà et là à ceux ou plutôt aux miettes d'autres régiments fantassins tirailleurs artilleurs sans canons sapeurs etc perdus dans la nature (Jp, 280).

Les évènements rapportés renvoient à la fulgurante extinction d'un régiment, auquel survivront le narrateur et un autre cavalier :

leur premier contact avec le feu fut d'une extrême brutalité et à l'image de la tournure que devait prendre (que prit d'emblée) l'ensemble de la bataille qui, en un mois, amena les Allemands sur la Loire et même au-delà, c'est-à-dire que le régiment vola littéralement en éclats, comme un simple panneau de contreplaqué sous le choc d'une poutre et qu'en sept jours, ou plus exactement cinq si l'on excepte les deux premiers employés à se porter à marches forcées à la rencontre de l'ennemi, il cessa d'exister en tant qu'unité constituée (Jp, 171).

La guerre est subie au niveau sensoriel, lorsque le monde familier devient soudain étrange, menacé par l'irruption d'un déchaînement mortel – « S » répond aux questions d'un journaliste :

alors j'ai dit tout d'un trait que pour mettre une fois pour toutes les choses à leur place il fallait s'entendre sur les mots, que par exemple quand je disais que j'avais fait la guerre je devais préciser que le mot « faire » était tout relatif étant donné que je n'avais pas même eu l'occasion de seulement tirer un malheureux coup de fusil donc il serait plus exact de dire non pas que j'avais fait la guerre mais que je m'étais simplement trouvé dedans comme on peut se trouver pris dans un orage ou dans un cataclysme et qu'encore ce n'était pas les mots (orage, cataclysme) justes parce qu'ils devaient donner une impression de dévastation, de paysage bouleversé, lunaire, alors que c'était vert, opulent, pastoral, sauf qu'à certains moments sans crier gare cette chose vous arrivait tout à coup dessus : les explosions, les crépitements des mitrailleuses, le bruit assourdissant, les cris, les ordres, les contrordres, les hennissements, les chevaux emballés, après quoi tout redevenait calme et alors vous n'aviez plus qu'à chercher à retrouver votre souffle et à vous compter. Chaque fois un peu moins. Et que comme ça à la fin, au matin du huitième jour, le colonel ne ramenait plus derrière lui en tout et pour tout de tout son régiment que deux cavaliers. Dont moi, et voilà (Jp, 77-78).

La brusquerie des attaques de l'aviation allemande frappe sans discernement les réfugiés civils errants et les cavaliers qui progressent « dans la calme fin d'une journée de printemps » :

les rayons du soleil déclinant qui percent en oblique les feuillages des arbres bordant la côte que monte maintenant au pas l'escadron, et à part toujours le bruit des sabots c'est le silence, personne ne parle, vous regardez seulement les premiers groupes des réfugiés qui cheminent en sens inverse, et tout à coup, sans que rien ne se soit encore produit, sans raison apparente, vous les entendez crier, ou plutôt criailler, les piailllements aigus des femmes, trop aigus, presque indécentes au point que vous vous demandez avec une sorte de condescendance apitoyée Qu'est-ce qui leur prend ? en même temps que vous les voyez tous, femmes, hommes, enfants, abandonner les chariots, les bicyclettes ou les poussettes qu'ils traînaient et se jeter dans le fossé et alors, sans que vous ayez seulement entendu venir les trois avions qui volent haut, tout à coup cette espèce de buisson de poussière dans le champ à

⁸⁹⁸ A. Pugh, « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des Sciences Humaines*, 220, 1990-4.

quelques mètres de vous, crépitant d'étincelles dans un bruit ou plutôt un fracas assourdissant, et le souffle de la bombe qui vous frappe sur le côté comme des coups de poing [...] et alors la peur. Animale, incontrôlable aussi incontrôlable que votre cheval emballé dont vous sentez confusément les muscles se tendre et se détendre entre vos cuisses (Jp, 81-82).

La description s'organise comme un contrepoint musical par le passage d'un paisible tableau champêtre au déchaînement d'un bombardement soudain et destructeur. Le spectacle de la chute d'un cavalier dans l'indifférence générale n'interrompt pas la progression de la colonne :

de temps à autre un cavalier tombait de son cheval ou roulait par terre avec lui mais on ne se retournait pas (Jp, 35).

A l'effet de surprise s'ajoute la fatigue qui affaiblit encore le cavalier face au danger :

par exemple quand vous ne pouvez plus que marcher au lieu de courir alors qu'on vous tire dessus Simplement parce que vous êtes à bout de forces

En fait, cette expérience est incommunicable, il est impossible de « se faire une idée »

de ce que c'est que de passer dix heures sur une selle d'armes puis de se laisser tomber tout équipé sur le carreau d'une cuisine puis de remonter avant l'aube à cheval d'y passer encore toute une journée d'être attaqué le soir par des avions de dormir de nouveau toujours tout équipé sur le sol d'une grange si on peut appeler ça dormir puis de remonter à cheval puis d'être encerclé de détaier au galop sous les balles de dégringoler tout au fond d'une tranchée de chemin de fer de se trouver démonté d'essayer de courir sur la voie puis de se résigner à marcher de voler une bicyclette de pédaler ensuite à perdre haleine de retrouver son cheval de se battre avec lui pour lui faire franchir un ruisseau de lui sauter de nouveau sur le dos puis de couvrir encore dix ou quinze kilomètres au galop tout ça avec sur soi entre les souliers cloutés et le casque un équipement mousqueton cartouchières masque à gaz bidon musette dont les courroies vous étouffent à moitié sans compter un lourd et long manteau de cavalerie qui vous bat les mollets l'ensemble au bas mot dans les douze kilos (Jp, 96-97).

Et puis, il y a la vie ordinaire et d'abord le service des chevaux aux écuries :

odeur fauve ammoniacale glacée [...] pinçant le nez et le bruit incessant des chaînes attachées aux licols [...] tours de garde de deux heures par roulement dormant le reste du temps dans les coffres à avoine cercueils Lazare sortant de sa tombe lorsqu'on réveillait le suivant fantôme dans le treillis de grosse toile écrue presque blanc les oreillères du bonnet de police rabattues clignant des yeux course parfois claquement des sabots de bois sur le sol pavé se précipitant manche de fourche brandi criant Hue hôla Hooo disputes soudaines batailles de chevaux hennissant cherchant à se mordre sauvages superbes (Jp, 108-109).

Viendra ensuite, pour le cavalier, la captivité, le triste sort des prisonniers abêtis :

et déjà commençant à s'étirer sur les routes, les premières colonnes de prisonniers dans leurs uniformes terreux, débraillés, avec leurs barbes de plusieurs jours, leurs yeux rougis par l'insomnie leurs visages aux traits tirés, hébétés, leurs dos voûtés, remontant parfois des files de véhicules incendiés ou versés dans les fossés, passant devant quelque engin aux tôles démantibulées, un canon, un cheval mort, puant (Jp, 167).

Une obsession occupe les hommes du casernement, la chasse aux poux :

à la place des chemises qu'ils nous avaient prises, nos gardes nous avaient donné des sortes de tricots faits d'une matière comme du papier, grisâtre, et dans les mailles desquels se cachaient les poux, que le dimanche, assis au soleil au pied des baraques, nous cherchions patiemment pour les écraser entre nos ongles striés de cannelures et bordés de noir. Les poux étaient du même gris que cette matière semblable à du papier dont étaient faits les tricots, leurs corps comme transparents entourés de pattes semblables à des cils blancs. On disait qu'ils n'étaient pas dangereux, sauf ceux qui avaient une croix de Lorraine noire sur le dos qui étaient porteurs du typhus. Impuissants, ruisselants de sueur, entassés sur trois niveaux dans la baraque aux fenêtres fermées, étouffante, on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces. Comme un grouillement de vers, pensait-il. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si... Dormant à demi à la fin, pensant encore : Gulliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28982, oui que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue (Jp, 133-134).

Finalement, les victimes des deux armées sont réunies dans la mort :

quelquefois à l'orée d'un bois, ou près d'une ruine noircie, quelquefois isolés, mais le plus souvent groupés par six ou sept – pas beaucoup plus -, les petits rectangles côte à côte, les pieux côte à côte coiffés des casques des deux armées ennemies (Jp, 166).

Cette vaste tromperie collective met en évidence le grotesque des situations. Dans l'entretien avec le journaliste, le narrateur affecte « un ton de plaisanterie » et traite les événements dramatiques sur le mode mineur, en soulignant leur caractère incongru :

il a dit Seulement huit jours ? J'ai dit Seulement. Oui, j'ai essayé de prendre un ton de plaisanterie j'ai dit Par contre aux places de choix, aux fauteuils d'orchestre comme on dit dans le jargon du rugby pour les poids lourds de la première ligne Sauf que je n'étais pas catégorie poids lourd mais dans une de ces divisions dites légères que les règles du Service en campagne modèle 1870 veulent qu'on envoie d'abord entamer la conversation prendre langue en quelque sorte et que malheureusement ceux d'en face ne semblaient pas connaître ce manuel de 1870 et qu'ils étaient le contraire de légers et que quant à la conversation, ils avaient tout de suite commencé par les gros mots Ah ah ah !... (Jp, 77).

Les explosions d'obus ou de bombes, avec la distance apparaissent comme dérisoires. Témoin ce spectacle de cavaliers ou de chevaux qui se déplaçaient au loin assimilés à des jouets sous la mitraille :

les obus qui éclataient avaient aussi l'air de petites boules de coton gris-bleu les cavaliers et les chevaux au galop semblaient de minuscules jouets de plomb q'un maladroit mouvement de la main d'un revers de manche peut renverser pourtant nous n'en avons vu aucun tomber A vrai dire les obus éclataient un peu derrière eux Le temps que les servants aient allongé le tir ils avaient disparu dans le bois (Jp, 42-43).

Quant aux avions qui tuent, c'est par une routine familière, comme dénués de la volonté de nuire :

seulement ces boules de coton qui ont commencé à s'élever par-ci par-là dans le pré pas très serrées seulement par-ci par-là comme au hasard distraitemment pour ainsi dire comme ces foutus avions lâchant leurs bombes simplement pour s'en débarrasser aurait-on dit comme au passage en rentrant chez eux pour la soupe abendessen (Jp, 24).

Le comble du ridicule, le gag, c'est une situation grotesque et triviale : mourir au champ d'honneur, malgré soi, et dans une situation peu honorable, celle du cavalier aux prises avec sa jument qui refuse de traverser un ruisseau sous le feu de l'ennemi :

tellement occupé à me battre avec cette jument que je ne me souviens pas d'avoir mêmeentendu les explosions [...] Mortiers sans doute maintenant du moins je supposais apparemment aussi pour le plaisir de déclencher leurs munitions Dieu que la guerre est jolie⁸⁹⁹ ou peut-être contre ces trois petites auto-mitrailleuses qui avaient l'air de contre-attaquer sur le chemin plus haut dans ce cas ils tiraient mal n'importe comment seulement il suffirait d'un par-ci par-là pour que je Comment déjà dit-on en anglais Killed in action DSO Distinguished Service Order Pour une action d'éclat distinguished c'en était une vraiment essayer de faire sauter un ruisseau à une jument qui renaudait Mort au champ d'honneur Sans doute dans le métro les voyageurs liraient demain journaux pliés en quatre le récit de la bataille en admettant qu'occupé à tirer sur les rênes de cette jument je participais à une bataille puis je me rappelais qu'on était dimanche je sortis du ruisseau dégageai la dragonne de mon sabre et sans lâcher les rênes en fouettais sa croupe criant en même temps et agitant les bras pour écarter deux étalons qui trottaient dans le pré comme aériens comme dans un film au ralenti rebondissant caoutchouc indifférents semblait-il aux boules de coton bien plus intéressés

par la jument pensant Grotesque comble du grotesque killed Peut-être qu'un de ces petits obus est tombé tout près et qu'elle a pris peur parce que brusquement elle a sauté d'un coup sans prendre d'élan me déséquilibrant accroché aux rênes me traînant trébuchant dans le ruisseau au milieu d'éclaboussures gerbes de lumière étincelant soleil de mai (Jp, 23-25).

Le champ de bataille réduit à un fait divers trivial mais susceptible d'être célébré comme un acte héroïque, par le prêt-à-penser de la presse en temps de guerre, voilà qui atteint le comble du ridicule. Dans l'entretien avec le journaliste le narrateur affecte un ton de « plaisanterie » et traite les événements dramatiques sur le mode mineur, en soulignant leur caractère incongru : « attendant d'une seconde à l'autre d'être tué » (Jp, 269), le cavalier participe à une véritable chasse à l'homme par l'aviation allemande.

Simon incorpore à son écriture des informations pour le lecteur. Ce processus est peu élucidé⁹⁰⁰ par le romancier. Voici, par exemple une sorte de fiche sur l'« effectif du régiment » qui permet de mieux comprendre le quotidien des jeunes cavaliers. Observons, toutefois, que la notice comporte sa part de « plaisanterie » :

l'effectif du régiment était composé pour moitié de très jeunes cavaliers, ceux qui au moment où la guerre avait éclaté accomplissaient leur service militaire, et, pour

⁸⁹⁹ Reprise du titre de la pièce de J. Littlewood, *Ah Dieu que la guerre est jolie* (Oh ! what a lovely war).

⁹⁰⁰ Voir supra, p. 118.

l'autre, de réservistes rappelés dont la moyenne d'âge ne dépassait pas vingt cinq ans. Il comportait une majorité de paysans originaires de la Marne, de l'Aube et de l'Yonne, à laquelle s'ajoutait un petit nombre de citoyens, commis de magasins ou employés de bureau, affectés à la cavalerie comme par une erreur (ou une plaisanterie) des bureaux de recrutement, noyés au milieu des valets de ferme, des journaliers et des cultivateurs de betteraves (Jp, 170).

Un épisode tragico-comique illustre la tonalité grotesque du quotidien avec une candeur feinte qui rend la description insupportable

plus tard (et ce fut pour la première et dernière fois) on leur distribua de petites cartes gris-vert ornées de deux drapeaux tricolores entrecroisés et qui portaient, imprimée en oblique dans un coin, la mention FRANCHISE. Au verso et sous une invite à souscrire aux Bons d'Armement, les cartes posées sur leurs genoux, ils écrivirent à leurs familles de ne pas s'inquiéter, que tout allait bien et qu'ils étaient en bonne santé, puis ils restèrent là, parmi les trous semblables à de petites tombes qu'ils avaient creusés, le regard absent, perdu, tandis que l'air secoué continuait à leur apporter l'incessant écho des explosions (Jp, 172).

Comment vivre dans ce climat de peur permanente, « à la perspective imminente d'une mort violente » ?

j'ai dit Vous savez, on s'y fait. Et aussitôt j'ai dit que Non, ce n'était pas vrai. Qu'on ne s'y habitue pas. Jamais. Qu'on a toujours peur. Tout le temps. C'est-à-dire avant ou après. C'est-à-dire quand on n'est pas en train de courir, ou de galoper, de se jeter par terre, de se relever, de remonter à cheval, de sauter de nouveau à terre, de courir à quatre pattes...Et ça à partir de la première bombe qui tombe tout à coup à côté de vous (Jp, 80).

La brusquerie des attaques de l'aviation allemande frappe sans discernement les réfugiés civils errants et les cavaliers qui progressent « dans la calme fin d'une journée de printemps » :

les rayons du soleil déclinant qui percent en oblique les feuillages des arbres bordant la côte que monte maintenant au pas l'escadron, et à part toujours le bruit des sabots c'est le silence, personne ne parle, vous regardez seulement les premiers groupes imaginez la calme fin d'une journée de printemps où tout semble comme verni, frais, de réfugiés qui cheminent en sens inverse, et tout à coup sans que rien ne se soit encore produit, sans raison apparente, vous les entendez crier, ou plutôt criailier, les piailllements aigus des femmes, trop aigus, presque indécents, au point que vous vous demandez avec une sorte de en condescendance apitoyée Qu'est-ce qui leur prend qu'est-ce qui leur prend ? en même temps que vous les voyez tous, femmes, hommes, enfants, abandonner les chariots, les bicyclettes ou les poussettes qu'ils traînaient et se jeter dans le fossé et alors, sans que vous ayez seulement entendu venir les trois avions qui volent haut, tout à coup cette espèce de buisson de poussière dans le champ, à quelques mètres de vous, crépitant d'étincelles dans un bruit ou plutôt un fracas assourdissant, et le souffle de la bombe qui vous frappe sur le côté comme des coups de poing [...] et alors la peur. Animale, incontrôlable, aussi incontrôlable que votre cheval emballé dont vous sentez confusément les muscles se tendre et se détendre entre vos cuisses (Jp, 81-82).

La description grotesque s'organise en contrepoint musical, par le passage d'un paisible tableau champêtre au déchaînement soudain du bombardement. Dans le sauve-qui-peut et

l'indifférence générale, le spectacle de la chute d'un cavalier n'interrompt pas la progression de la colonne. A l'effet de surprise s'ajoute la fatigue qui affaiblit encore la capacité de réaction du cavalier face au danger,

par exemple quand vous ne pouvez plus que marcher au lieu de courir alors qu'on vous tire dessus. Simplement parce que vous êtes à bout de forces (Jp, 96).

Le narrateur double le « grotesque de la situation » d'un badinage plaisamment entretenu. Les avions d'observation sont traités comme de petits gadgets sans conséquence dans une atmosphère de destruction :

en se retournant sur leur selle les cavaliers épuisés qui battent en retraite peuvent voir dans le ciel couleur de fleurs de l'aurore s'élever les petits avions d'observation ennemis. Ils semblent se détacher d'un après l'autre au-dessus de l'horizon comme des lucioles, comme les bulles d'une boisson gazeuse du fond d'un verre, le lâcher de ballons d'enfants, montant d'abord lentement, puis plus vite, grossissant à mesure qu'ils s'approchent, s'éparpillant en éventails, l'un ou l'autre se mettant parfois à décrire des cercles au-dessus d'un point.

Regardant venir leur mort en rose (Jp, 227).

Les explosions d'obus ou de bombes sont traités, avec la distance, par la dérision. Témoin ce spectacle de cavaliers et de chevaux qui se déplaçaient au loin, assimilés à des jouets sous la mitraille :

les obus qui éclataient avaient aussi l'air de petites boules de coton gris-bleu les cavaliers et les chevaux au galop semblaient de minuscules jouets de plomb qu'un maladroit mouvement de la main d'un revers de manche peut renverser pourtant nous n'en avons vu aucun tomber. A vrai dire les obus éclataient un peu derrière eux. Le temps que les servants aient allongé le tir ils avaient disparu dans le bois (Jp, 42-43).

Quant aux avions qui tuent, ils sont, par une routine familière, comme dénués de la volonté de nuire :

seulement ces boules de coton qui ont commencé à s'élever par-ci par-là dans le pré pas très serrées seulement par-ci par-là comme au hasard distraitemment pour ainsi dire comme ces foutus avions lâchant leurs bombes simplement pour s'en débarrasser aurait-on dit comme au passage en rentrant chez eux pour la soupe abendessen (Jp, 24).

Humour noir du cavalier sous la mitraille :

grêle de balles non pas cliché non qu'elles arrivent serres mais le bruit qu'elles font quand elles passent très près c'est-à-dire un claquement dzing ! comme ces premiers grêlons d'un orage qui tombent espacés d'abord avec un tintement métallique rebondissant sur le zinc des chéneaux. Au galop penché sur l'encolure je pensais naïvement les maladroits, ils tirent trop bas (Jp, 34).

Mais la débâcle offre sa part de cocasseries. Témoin cette scène de coquetterie saisie au vol : dans la

il lui semble toujours voir une femme en train d'essayer de se rendre compte si une robe qu'elle avait tirée d'une valise crevée était à sa taille, la tenant des deux mains à ses épaules le menton touchant la poitrine en même temps qu'elle tendait une jambe en avant pour voir s'il faudrait lui faire un ourlet ou non (Jp, 262).

Viendra la captivité, le triste sort des prisonniers abêtis :

et déjà, commençant à s'étirer sur les routes, les premières colonnes de prisonniers dans leurs uniformes terreux, débraillés, avec leurs barbes de plusieurs jours, leurs yeux rougis par l'insomnie leurs visages aux traits tirés, hébétés, leurs dos voûtés, remontant parfois des files de véhicules incendiés ou versés dans les fossés, passant devant quelque engin aux tôles démantibulées, un canon, un cheval mort, puant (Jp, 167).

Puis des transports par train :

Le train parti du Stalag IV B près de Mühlberg an der Elbe en saxe [...] les prisonniers qui viennent de passer cinq mois dans les pénibles conditions du camp, entassés dans des baraques, couverts de poux, mal nourris et soumis huit heures par jour au travail forcé n'y prennent pas garde. A quarante seulement dans chaque wagon, ils peuvent s'allonger ou s'asseoir et une nourriture suffisante leur a été distribuée au départ. Par les deux petites lucarnes aux extrémités opposées des wagons, ils jettent au-dehors les récipients de fortune (boîtes de conserve ou simplement des papiers) où ils recueillent leurs excréments au reste peu abondants (Jp, 146-147).

Une obsession occupe les hommes du casernement, la chasse aux poux :

à la place des chemises qu'ils nous avaient prises, nos gardes nous avaient donné des sortes de tricots faits d'une matière comme du papier, grisâtre, et dans les mailles desquels se cachaient les poux, que le dimanche, assis au soleil au pied des baraques, nous cherchions patiemment pour les écraser entre nos ongles striés de cannelures et bordés de noir. Les poux étaient du même gris que cette matière semblable à du papier dont étaient faits les tricots, leurs corps comme transparents entourés de pattes semblables à des cils blancs. On disait qu'ils n'étaient pas dangereux, sauf ceux qui avaient une croix de Lorraine noire sur le dos qui étaient porteurs du typhus. Impuissants, ruisselants de sueur, entassés sur trois niveaux dans la baraque aux fenêtres fermées, étouffante, on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces. Comme un grouillement de vers, pensait-il. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si... Dormant à demi à la fin, pensant encore : Gulliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus grosse qu'une épingle, et je dirai : Oui. Matricule 28982⁹⁰¹, oui que voulez-vous de moi, foutue vermine de merde, foutue (Jp, 133-134).

Spectacle grotesque des prisonniers en quête d'un outil de travail sur le chantier :

arrivés en vue du chantier et sans qu'aucun ordre ait été donné, les prisonniers rompirent leurs rangs et se mirent à courir, ou du moins de cette façon grotesque dont peuvent courir des hommes embarrassés dans leurs uniformes dépenaillés, couleur de terre, sales, les pans de leurs capotes ou de leurs manteaux à moitié déboutonnés fouettant leurs jambe, se déhanchant comme des canards dans une sorte de parodie de course, battant l'air de leurs bras, certains chargés de musettes dont ils ne se séparaient pas, luttant entre eux de vitesse, cherchant maladroitement

⁹⁰¹ Une photographie en noir et blanc de C.Simon prisonnier est reproduite dans *ECS*, en vis-à-vis de la page 81, portant en gros caractères ce chiffre, avec pour légende « Stalag IV B – Mühlberg an der Elbe, 1940.

à se dépasser, leur file égrenée derrière les plus agiles venant buter, s'agglutiner à la porte de la baraque aux outils où, pour entrer, ils échangeaient parfois des coups, s'injuriant (Jp, 232).

Mais il n'y a pas que la violence de la guerre. Ce déchaînement de la force aveugle des armes face à des innocents exposés à une mort imposée se conjugue, en temps ordinaire, avec une autre forme de domination, économique celle-là, qui crée la multitude des laissés-pour-compte.

Une histoire génératrice d'injustice

Cette dissonance insoutenable met en présence les « milliardaires » et les pauvres « millénaires » : d'un côté l'auto-suffisance, l'omnipotence, le « toujours plus », traduit en quantités de biens, de spéculations rapaces, de l'autre, l'internationale des deshérités riche, dérisoirement, des siècles d'un complet dénuement.

2.1 – l'insolente domination des « Milliardaires » le « et » capitaliste du toujours plus est qu'il n'y en a jamais assez, Laplantine.

Par la convergence de quelques portraits significatifs, Simon suggère l'essor du capitalisme arrogant du XIX^{ème} siècle à nos jours, préoccupé par l'accaparement des ressources de la planète, et l'exploitation du travail des hommes, au profit d'intérêts privés. Le tableau se compose par touches successives. Mais si le texte joue sur le double registre du sarcasme et de la compassion, sa composition échappe à tout simpliste. L'idéologie marxiste dont Simon se démarque traduit, selon Sibony, une double « erreur » : « l'erreur de la différence de classe – bien plus vaste qu'une différence ou un trait distinctif » ; l'autre erreur, « plus radicale », consiste à « avoir voulu trouver la *solution finale* aux tiraillements de l'entre-deux [...]. Il a pris l'idée du messianisme juif (un Sauveur viendra mais le plus tard possible, à la fin des temps), et il l'a plaquée sur un peuple élu de son choix : le prolétariat⁹⁰² ».

Pour la commodité de l'exposé, nous proposons successivement les deux versants de cet antagonisme primaire et viscéral chez C.Simon. Mais on peut s'attendre à ce que subtilement, quelque métissage intervienne. Exercice de lecture : défaire le principe de binarité en occupant les espaces de l'entre-deux qui mettent à mal les catégories, comme,

⁹⁰² Sibony, op. cit. p.25

par exemple, l'opposition frontale des « riches » et des « pauvres ». L'édification de la banque à la place du palace profite aussi aux petites gens,

muraille babylonienne et revancharde de pierres votives apportées une à une par la férocité zélée des cupides petits épargnants (Pa, 23).

A leur échelle, ces personnages participent déjà de la rapacité obstinée des spéculateurs. La béate mégalomanie des Puissants en représentation illustre leur ridicule avec notamment,

ces bustes élevés à la mémoire d'hommes illustres, pourvus d'un faux-col, d'une cravate et d'une veste de bronze aux bras coupés (Cc, 125).

L'étudiant du *Palace* qui voyage en train en compagnie de l'Italien, « imagine »

les banquiers à favoris sortis d'une opérette d'Offenbach qui avaient eu l'idée de ce chemin de fer⁹⁰³ (pouvant les voir, avec leurs pantalons étroits, leurs redingotes, leurs gilets à fleurs, leurs maîtresses cantatrices aux coiffures en coque, et aux rivières de diamants, leurs mains manucurées de banquiers tenant entre deux doigts les havanes hors commerce bagués peut-être à leur effigie ou d'un portrait de roi au menton démesuré) (Pa, 58).

Assimilés à des personnages d'Offenbach, ils composent la fresque d'opéra bouffe, avec les détails vestimentaires d'époque. Hommes d'affaires, ils investissent dans les chemins de fer du monde entier, rendus célèbres par le cinéma, comme ces

wagons de sapin à galeries (les mêmes peut-être, pensa l'étudiant, qui avaient été conçus pour les déserts des Montagnes rocheuses, et peut-être par les mêmes banquiers à favoris d'Offenbach) s'entrechoquant (Pa, 63-64).

Associés aux banquiers, les « aventuriers » du capitalisme réapparaissent, eux aussi, comme les « fantômes » grotesques d'un monde tout puissant qui « semblent toujours » trôner dans l'hémicycle de tel parlement sud américain où ils ont siégé :

bismarkiens, gourmés et réprobateurs [...], messieurs à favoris comme ceux dont on voit les portraits à l'intérieur des couvercles des boîtes de cigares dans des cartouches entourés de feuilles d'arbres tropicaux et de médailles d'expositions internationales, congestionnés, autoritaires et satisfaits, avec leurs têtes de négriers puritains, de banquiers, d'aventuriers et de politiciens milliardaires légiférant et codifiant à leur usage personnel les ventes de mines de cuivre, de tribus d'Indiens, de champs pétrolifères, de plantations de canne à sucre et de parcelles de forêts vierges aussi grandes que des royaumes (Cc, 39).

L'imagerie, empruntée à la publicité des boîtes de cigares permet d'identifier négriers, aventuriers, politiciens corrompus s'adonnant au commerce des mines de cuivre, des indigènes, des ressources pétrolifères, des plantations de canne à sucre et des grandes étendues de forêts vierges.

⁹⁰³ Pour plus d'informations sur la ligne Barcelone Port-Bou de 1848 à 1878, on se reportera à la note 3 de l'édition *la Pléiade*, op.cit. p. 1356

Un étui de cigarillo offre à l'étudiant la représentation d'une scène d' « exploitation » dans un champ de tabac ironique réemploi d'une publicité stéréotypée :

on pouvait voir représenté un champ de tabac dont les larges feuilles dissimulaient jusqu'à mi-corps des hommes en manches de chemise et coiffés d'un vaste chapeau, occupés sans doute à la cueillette, le champ de tabac [...] et huit cueilleurs dans le champ de tabac (ou plutôt, à y bien regarder, sept cueilleurs seulement, le buste courbé, les bras tendus ou à moitié repliés, le septième personnage, au premier plan, le buste courbé, les bras le long du corps, paraissant poser pour le dessinateur (ou le photographe, si, comme il semblait, le dessin avait été exécuté d'après une photographie), ressemblant plutôt à un contremaître ou à un chef d'exploitation (Pa, 166-167).

L'esprit de domination se lit dans le destin de l'île de Manhattan. Il symbolise un type d'individu sans scrupule, infatué de lui-même, avide et acharné à sa propre réussite. Témoin ce tableau à charge dont l'arrière-plan n'est qu'un ramassis de voyous :

là se sont rassemblés au cours des derniers siècles quelques-uns des êtres les plus ambitieux, les plus remuants, les plus insatisfaits, fermement décidés à arracher par n'importe quel moyen au sort adverse leur part de chance. Ecoutant le tintement des glaçons contre les parois de leurs verres, le buste nonchalamment renversé sur des canapés de cuir capitonnés, un bras passé sur le dossier, les jambes croisées, les messieurs aux longs favoris en nageoires de poissons, aux hauts cols durs, aux étroits pantalons à sous-pieds, aux impitoyables visages de prêcheurs, d'hommes d'affaires et de marchands d'esclaves, devisent courtoisement, regardant la fumée de leurs cigares s'effiloche en écharpe autour des palmiers nains de leur club, des phoenix aux feuilles aiguës, des cache-pots rococo et des lourdes suspension (Cc, 41-42).

Dérisoire spectacle des « installations désaffectées dans les Montagnes Rocheuses », appelées « Ghost Cities » qui témoignent encore d'une frénésie de lucre, de violence et de rapacité » dont le temps a révélé la vanité :

à la différence des sanctuaires, des colonnades ou des agoras, il ne restera un jour absolument rien, ni une galerie, ni un treuil, ni un wagonnet ni une maison de ce qu'un furieux et hâtif appétit de gain a édifié, le sol de nouveau aride, à peine bosselé encore sur quelques décombres, puis simplement nu, retourné à son état primitif (Jp, 70).

C'est toujours le même procès qui s'instruit à propos du palace, des exploiters de la planète et d'une main-d'œuvre disponible à merci :

comme si les pierres taillées, transportées, entassées et louées ensuite contre les bénéfices tirés de la vente de la sueur récoltée dans les champs de tabac, les plantations de canne à sucre et les mines d'étain, continuaient à restituer sans fin sueur et sang (Pa, 188).

La charge se poursuit au cours d'une conversation du romancier avec Novelli à Rome. Alors que celui-là élargissait la fresque aux hiérarques de l'Eglise catholique « sculptés dans le marbre », celui-ci s'en prend aux promoteurs immobiliers, prédateurs selon lui, du monde moderne, dans la continuité des

successives dynasties de personnages aux mêmes visages pensifs, glabres et impitoyables sculptés dans le marbre, couronnés de lauriers, de tiaras ou de chapeaux de cardinaux. Ça l'a fait rire. Il a dit que ça n'avait rien changé, que c'était toujours le même genre de bandits sauf qu'aujourd'hui ils étaient illettrés, portaient des complets-vestons et que leur seule ambition était de se remplir les poches en construisant des merdes en ciment armé faites tout au plus pour durer une vingtaine d'années et tout juste bonnes ensuite à dynamiter (Jp, 118-119).

Le drame, c'est la reproduction du même schéma dominateur qui entraîne inévitablement pour les plus démunis, misère et humiliation.

2.2 - les « pauvres millénaires » : une humanité affamée et humiliée

Nous avons faim depuis les siècles des siècles ; et vous, vous n'avez mal à l'estomac que si vous vomissez, A. Suarez et G. Rouault⁹⁰⁴

Simon éprouve une profonde empathie pour tout être qui souffre de l'injustice :

Je n'ai jamais pu supporter l'injustice⁹⁰⁵.

La misère engendre invariablement un même type d'individus, sans distinction d'âge ou de sexe, quels que soient les contextes historiques ou géographiques. Il y a des degrés dans la misère, entre

les gens [qui] meurent de faim pour de bon (Pa, 19).

et telle ou telle

personne mal nourrie dès l'enfance (Jp, 286-287).

Le trait caricatural qui touche aussi les pauvres n'empêche pas l'effroyable constat. La sentinelle à l'entrée du palace offre le spécimen d'un type d'humanité grotesque dans sa misère séculaire,

l'espèce d'escogriffe à tête de casse-noisette et desséché par mille ans de famine (Pa, 190).

A proximité, les trois hommes du piquet de garde offrent simultanément à l'Etudiant le spectacle de trois représentants de cette humanité dans le plus complet dénuement, victimes de la faim et de l'humiliation,

tous les trois maigres à faire peur, bruns ou plutôt terreux, et avec ce même regard douloureux d'affamés, d'humiliés millénaires (Pa, 192).

Un autre gros plan sur un quai de gare permet de saisir

⁹⁰⁴ A. Suarès, G. Rouault, *Passion*, Cerf, 2004, p. 40.

⁹⁰⁵ C. Simon, entretien avec M. Chapsal, *L'Express*, 10.1.1960

les mêmes regards, les mêmes visages inusables, impénétrables, interchangeable et sans âge (homme, femme, vieillards, enfants, l'éternel et millénaire tableau de toutes les catastrophes et de toutes les migrations) parmi l'amas confus de ballots, de matelas et de valises cordées (Pa, 44).

La famine entraîne des migrations périodiques des populations à l'échelle de la planète, à travers la Méditerranée puis l'Atlantique. Témoin ce type d'homme qui représentent « une race unique » de l'humanité :

l'interchangeable tête de Murcien (ou d'Arabe, ou de Sicilien, ou d'Indien ou de Maltais, - ou de mélange de tout cela – c'est-à-dire de tout ce qui avait été un jour ou l'autre chassé de chez soi par famine ou violence et transbahuté de gré ou de force d'un bord à l'autre de la Méditerranée pour commencer, de l'Atlantique ensuite, jusqu'à ce que naisse finalement (non pas des croisements de race, mais de cette espèce de constante, de commun dénominateur : la faim, à la fois moteur, cause et effet) comme une espèce de race unique, de type humain supplémentaire et hybride, à mi-chemin entre le chien maigre et le rapace, à l'interchangeable visage desséché, l'interchangeable nez d'aigle, l'interchangeable regard à la fois ardent, doux, cruel, souffreteux et sauvage (Pa, 189).

Le visage des acheteurs de poissons près du Pont de Galata, s'achève en museau de chien

ont aussi des visages maigres dont la peau couleur de cuir est tendue sur les os saillants de leurs pommettes [...] leurs lèvres retroussées laissent voir leurs dents très blanches, comme des dents de chiens (Jp, 183).

A l'approche de l'aéroport d'une capitale d'Amérique du sud, les quartiers périphériques vus d'avion présentent au regard du passager des « maisons de boue séchée », sans étages », « carrées » :

dépourvues de toits, seulement recouvertes de claies de roseaux ou de tôles ondulées, maintenues par des pierres, toutes approximativement de la même dimension, collées les unes aux autres ou séparées parfois par de petites cours. L'ensemble se présente comme un immense damier terreux surgi du sol même, ou plutôt comme si celui-ci avait été creusé d'alvéoles régulières par quelque colonie de ces animaux fouisseurs et communautaires (Cc, 186-187).

Cet état « primitif », proche de l'animalité accentue le contraste de la disparité entre les hommes. Les enfants ne sont pas épargnés et la misère n'est pas propre aux villes. Le narrateur évoque des images saisies au cours de ses voyages. Dans un village « serbe » de la plaine de la Save [...] S. veut prendre une photographie :

à part la femme qui s'est cachée, on ne voit personne d'autre que des enfants nus-pieds malgré le temps pluvieux et le froid et qui viennent tendre la main (Jp, 297).

Plus généralement, c'est la sous-humanité de la faim qu'il dénonce à travers le monde et la domination des puissants. Non pas la faim dénoncée selon les slogans de la propagande d'Etat par « la guide-interprète » du musée de l'Ermitage à St Pétersbourg, mais la faim qu'il a lui-même connue. Le groupe des visiteurs s'est arrêté « devant une grande peinture »,

œuvre d'un petit maître flamand représentant un vaste étalage de poissons (raies, lamproies, turbots, anguilles, etc.). Elle lui fait remarquer l'abondance dans laquelle vivaient les riches à côté de gens qui mouraient de faim)

La guide elle-même, il est vrai, témoigne d'un état de sous alimentation :

son visage menu et grisâtre a cet aspect fripé de personne mal nourrie dès l'enfance (Jp, 287).

L'écrivain relate au journaliste sa propre expérience de la guerre :

écoutez : la faim, croyez-moi, je sais ce que c'est. Prisonnier, Dieu ou plutôt le Diable savent si j'en ai souffert : un rat qui vous dévore le ventre (Jp, 289).

Témoins de ces

provinces du sud où traditionnellement et paisiblement les gens meurent de faim pour de bon (Pa, 19).

Le voyage permet de découvrir d'autres formes contrastées de la misère : populations abandonnées à l'infortune et à la fatalité de leur sort programmé comme les campements de familles « au centre de Calcutta », proches des « arcades » et d'une « vaste esplanade », tandis qu'un autre contraste criant d'injustice met en scène l'extrême détresse d'enfants abandonnés aux immondices et de « collégiennes » éduquées aux bonnes manières britanniques. La scène est mise en relation avec la statue de la reine Victoria dont « le regard des yeux de métal aux prunelles évidées [...] semble perdu au loin » :

elle ne voit pas les tentes rapiécées des familles qui campent maintenant au pied des orgueilleuses arcades écaillées copiées de Regent Street. Elle ne voit pas non plus les vautours et les corbeaux décrire des cercles au-dessus de quelque montagne d'immondices qu'ils disputent à des enfants tout nus, couleur de pain d'épice, ni les collégiennes aux visages eux aussi de pain d'épices mais habillées à Londres acharnées à des parties de hockey, à l'autre bout de la vaste esplanade (Jp, 89).

Un tableau de la misère à Calcutta qui met en scène des enfants

S.se souvient d'avoir vu à Calcutta une montagne d'ordures à peu près de la hauteur d'un deuxième étage et sur laquelle des enfants à moitié nus disputaient des choses à des corbeaux et des vautours. On appelle là-bas ces derniers « les éboueurs » et on compte sur eux pour le nettoyage des villes (Jp, 277).

Rumeur terrifiante rapportée par le voyageur, sur les mutilations d'enfants dans le même pays :

on dit que les pauvres mutilent leurs enfants pour s'assurer un gagne-pain. A Bombay, j'en ai vu un dont on avait coupé l'avant-bras et recousu la peau de façon si habile que le radius et le cubitus apparaissaient séparés et formant une sorte de fourche (Jp, 150).

Faim dénoncée, selon les slogans de la propagande d'Etat, par « la guide-interprète » du musée de l'Ermitage à St Pétersbourg : le groupe des visiteurs s'est arrêté « devant une grande peinture »,

œuvre d'un petit maître flamand représentant un vaste étalage de poissons (raies, lamproies, turbots, anguilles, etc.). Elle lui fait remarquer l'abondance dans laquelle vivaient les riches à côté de gens qui mouraient de faim (Jp, 286).

La guide elle-même témoigne d'un état de sous alimentation endémique

son visage menu et grisâtre a cet aspect fripé de personne mal nourrie dès l'enfance (Jp, 287).

L'écrivain relate au journaliste sa propre expérience de la guerre :

écoutez : la faim, croyez-moi, je sais ce que c'est. Prisonnier, Dieu ou plutôt le Diable savent si j'en ai souffert : un rat qui vous dévore le ventre (Jp, 289).

A la misère physique s'ajoute une autre aliénation que traduit une

commune expression outragée de perpétuelle indignation, de perpétuelle et incurable frustration, comme des hommes qui cacheraient quelque blessure invisible, secrète, que l'on aurait amputés de quelque chose d'essentiel, dont aucun homme ne peut supporter d'être privé : comme des eunuques, pensa-t-il (Pa, 121).

Ce déni de la culture considéré comme une « frustration », une « blessure », une « privation » de « l'essentiel » indique assez la nature de la revendication de l'écrivain.

2.3 – une humanité captive et aliénée

Les mêmes qui accaparent les biens de la planète contribuent à aliéner pour leur profit les foules désemparées - peuples dominés, classes exploitées, races méprisées et surtout hommes expropriés d'eux-mêmes, faute des ressources culturelles nécessaires. Tous les mécanismes séducteurs des publicités sont en fait au service des puissances économiques qui asservissent une deuxième fois les faibles, avec

les monstrueuses machines invisibles nourries de mines d'or, de forêts vierges englouties, de nègres fouettés et des millions de tonnes d'eau basculant avec fracas dans les sauvages cataractes (Cc, 85).

A la misère physique qui subsiste, s'ajoutent diverses modalités de l'aliénation de l'homme. Déjà dans la nuit parisienne des années trente, de « violentes, opiniâtres et mercantiles réclames » (Pa, 54) déployaient les artifices rudimentaires de leurs montages électriques. L'étudiant se souvient des

réclames au néon s'allumant et s'éteignant avec cette espèce de brutalité mécanique et monotone d'injonction, de leçon répétée pour des crétins (Pa, 52).

La description suivante illustre ce mécanisme impitoyable du « nègre » utilisé pour vanter les mérites d'un « rhum des Antilles »,

un nègre au visage bleu, turban et pantalon bouffant rouge et tenant à la main une bouteille verte, le visage seul d'abord s'allumant (le tube serpentin de néon dessinant grossièrement un profil caricatural et hilare), puis s'éteignant, puis le turban et le costume qui s'éteignaient à leur tour, puis la bouteille seule – vert électrique sur la façade sombre – qui elle aussi s'éteignait, après quoi l'ensemble (le visage bleu, le turban, la pantalon rouge, la bouteille) s'allumant d'un coup, le personnage apparaissant en son entier, puis disparaissant tandis qu'à côté s'inscrivait dans la nuit en grandes lettres jaunes le mot RHUM, puis cela aussi s'éteignait, puis de nouveau tout s'allumait en même temps, le nègre et simultanément la réclame maintenant complète : RHUM DES ANTILLES (Pa, 53-54).

Le bariolage des couleurs, la succession répétitive des opérations d'un script mécanique, les intermittences de l'éclairage visent à frapper les esprits des passants. Avec « la flèche bleue », nous avons affaire à une mystification du lecteur soulignée par l'étudiant :

il y avait une de ces réclames, raconta-t-il, dont un des éléments était une flèche bleue courant le long de la façade d'un immeuble (qu'un autre immeuble, faisant le coin de la rue, cachait en partie, de sorte qu'il ne pouvait pas voir où finissait le trajet ni ce que la flèche invitait à regarder), la flèche en réalité ne se déplaçant pas mais l'illusion du mouvement étant créée par le fait que plusieurs flèches en néon disposées sur une ligne, l'une touchant l'autre, s'allumaient et s'éteignaient successivement, si bien que l'œil, la conscience abusée, attirée captivée par la lumière croyait suivre la course de quelque chose qui ne bougeait jamais (Pa, 53).

A New York les esprits sont médusés par les multiples et simultanées machineries publicitaires de Times Square,

se poursuivant le long des rangées d'ampoules, envahissant toute la surface d'un panneau, clignotant sans arrêt, parcourant des flèches, inversant les couleurs des lettres et des fonds, dessinant les chiffres des heures, des minutes, des secondes et des dixièmes de secondes qui se tordent, se cassent, se reforment et se succèdent avec une terrifiante rapidité, les lumières impriment sur la rétine les noms ou les sigles de compagnies aériennes, de vedettes de cinéma, de rasoirs, de désodorisants, de marques d'automobiles ou de bourbons. Encadrés de rectangles, de soleils ruisselants d'or, de lunes rouges ou d'éphémères cascades de diamants, ils sont inlassablement répétés comme ces injonctions ou ces leçons à l'usage d'idiots ou d'enfants retardés (Cc, 83-84).

Que ce soit à Paris ou à New York, les mêmes foules se pressent devant les cinémas

où des princesses hindoues, des tigres, des soldats de carton maculés de boue peinte ou des beautés aux visages de deux mètres de haut, sauvagement coloriés et passionnés, annonçaient des aventures ou des conflits psychologiques pour crétins (Pa, 54).

Les annonces des journaux pour les programmes de cinéma recourent aux mêmes procédés aguichants, en Amérique du Sud, dans les années 70. Ainsi,

sous le nom du cinéma (LO CASTILLO) une image un peu confuse où l'on distingue au premier plan le buste d'un homme revêtu d'une tenue vaguement

militaire, coiffé d'un béret, et qui tient à deux mains contre sa poitrine qu'elle barre en oblique une arme automatique, noire et luisante. Derrière lui, parmi un poudrolement de lumières et d'ombres sommairement traduit en noir et blanc par le cliché, on aperçoit les silhouettes de plus en plus petites des hommes qui le suivent, tous armés également, se frayant un passage à travers le désordre des taches et des lignes entremêlées qui suggère plus qu'il ne le représente le fouillis végétal d'une jungle [...]

Le « titre du film EL INDOMABLE ! »

s'inscrit en grandes lettres blanches irrégulières, comme des traînées de pinceau, disposées sur une courbe ascendante au-dessus de la mention en lettres plus petites, SENSACION ! 3a SEMANA. (Cc, 148-149).

A côté du spectacle de la rue, l'insinuante persuasion de l'écran télévisuel célèbre dans une naïve mise en scène les vertus d'un détergent, l'illusion d'un monde parfait mais factice :

pimpante et fraîche, protégée par un tablier de cuisine à petits carreaux bleu ciel et à bavette, une jeune femme souriante tend ses mains vers le spectateur au-dessus de sa vaisselle rangée dans un égouttoir au bord d'un évier. Une de ses paumes est ouverte et renversée, les doigts vers le bas, de façon à bien montrer la peau intacte et lisse. L'autre main projette au premier plan, agrandie par un effet de perspective, une boîte rectangulaire mi-partie jaune et bleue sur laquelle on peut lire en lettres blanches la marque d'un détergent. Les cheveux de la femme sont bouclés et blonds, ses lèvres très rouges s'ouvrent sur un sourire éblouissant (Cc, 101).

Autre matraquage publicitaire, l'incitation aux jeux d'argent : d'abord, une argumentation spécieuse et personnalisée – il y a toujours un gagnant, cela peut vous concerner -, puis la mise en scène de la réussite d'un couple :

HONEY WE'RE RICH ! THAT'S WHAT MRS JAMES JACKSON SAID WHEN SHE WON 250 000 IN THE STATE LOTERY (Cc, 98).

La « cargaison d'humains » emportée dans une rame express du métro newyorkais, en un « fracas de catastrophe » suggère une autre misère :

les mêmes brochettes de bustes assis et sombres et de silhouettes aux bras levés emportées vertigineusement à l'horizontale défilent, hachées par les poteaux métalliques et disparaissent, le fracas de catastrophe décroissant, s'enfuyant, la cargaison d'humains engloutie, aspirée dans les profondeurs de quelque séisme, de quelque gouffre souterrain dans un bruit répugnant de succion (Cc, 97).

Le déni de toute dignité c'est quand les humains sont traités comme des marchandises, des « cargaisons » de voyageurs. La confrontation de l'opulence et de la misère déjoue l'antagonisme d'un manichéisme primaire. En effet, la constellation des Puissants ne laisse dans le texte, aucune prise à une parole d'autorité. Elle est sans cesse raillée par la bouffonnerie de ses mises en scène. Ensuite la catégorie des laissés-pour-compte n'a aucune homogénéité : les « crétins » qui constituent le public des films médiocres ou des publicités tentatrices ne sont pas forcément les « affamés » millénaires. Enfin, les deux

ordres sont dans un rapport de discordance. La structure hiérarchique des sociétés est mise à mal par des corps étrangers qui n'entrent pas dans les catégories précédemment décrites.

Sur ce fond pour ainsi dire structurel se déroule le spectacle de la « comédie inhumaine » mettant en scène un petit nombre de « Milliardaires » face aux « millénaires générations » de gens « échoués » sur les quais. Mais lire C.Simon au seul niveau de la raillerie serait méconnaître un art qui lutte pour la dignité de l'homme dans la créativité. Le paradigme du métissage nous offre un principe d'intelligibilité, au-delà des seules représentations d'un scandale social. La description des Puissants correspond à l'archétype de la domination : ces « messieurs à favoris » « congestionnés, autoritaires et satisfaits » (Cc, 39)⁹⁰⁶ appartiennent à « l'ordre établi » qui peut se caractériser par la satiété, l'autoritarisme, et l'auto-suffisance, les attributs mêmes de l'anti-métissage. Et sur le plan comportemental, la vieille dame du hall de l'hôtel rivalise avec les prétentions ridicules des Puissants dans leur appareil : si le sarcasme est absent c'est un brin d'humour qui accompagne l'évocation :

la vieille dame se lève et s'appuyant sur sa canne se dirige vers la porte. Elle est coiffée d'un volumineux chapeau rose garni de pétales de fleurs sous lequel son visage maigre et peint ressemble à un morceau de bois desséché (Cc, 29).

Seule une **écriture métisse** peut renverser les catégories établies et libérer un espace pour la créativité humaine. La fresque historique censée représenter des personnages célèbres, des « grands » de ce monde (Pa, 203)⁹⁰⁷ est envahie par des éléments étrangers que l'on déroberait d'ordinaire à la vue. L'écriture ébranle toutes les instances stables. Le texte essaime et se disperse. Y a-t-il encore une issue pour faire pièce aux Puissances politiques et économiques, aux Empires médiatiques, économiques et politiques ?

⁹⁰⁶ Supra, p. 257

⁹⁰⁷ Supra, p. 219-220.

Chapitre 2 : « la perte des illusions »

L'exemple d'une révolution avortée où « les docteurs n'étaient pas du même avis » (Pa, 16), l'enlèvement du « dialogue entre parlementaires et écrivains » dans un pays d'Amérique du sud, au plus fort de la guerre révolutionnaire, consacrent l'échec de tout espoir de libération des peuples opprimés.

misère des idéologies

[nos « frères au lointain »] en leur excès de dénuement ils n'auront connu du monde que l'impossibilité de l'habiter ; et de la vie que le sursaut d'un dernier souffle pour saluer d'un viva la muerte une fin dernière sans finalité, S. Breton⁹⁰⁸

Les intellectuels et les artistes se sont particulièrement manifestés au milieu du XXème siècle pour prendre la défense des peuples opprimés. C.Simon s'intéresse ici à la « révolution » espagnole (entendons le régime républicain de 1936) victime de ses dissensions internes et à une session, dans le contexte révolutionnaire des années 70 en Amérique du Sud, où parlementaires et écrivains montrent leur incapacité à prendre des décisions (Cc, 37-38).

La république espagnole a suscité, dans son conflit avec les fascismes montant, beaucoup de passions et d'engagements en Europe, ainsi que des productions littéraires et artistiques de premier plan. Au lieu d'exalter le mythe révolutionnaire comme le Malraux de *L'Espoir*, ou de raconter l'expérience d'un engagement dans les milices anarchistes, comme G. Orwell dans *Hommage à la Catalogne*, où celui-ci soutient le socialisme jusqu'au bout de ses erreurs, Simon pratique l'autopsie d'une lente agonie. Contre les injustices, la « révolution » proclamait la libération des peuples. La démystification de l'imposture passe par deux modes contrastés, d'une part, face aux exaltations du révolté, le ridicule d'une révolution-spectacle, d'autre part, face aux divers idéologues, le corps grotesque d'un avortement tragique.

⁹⁰⁸ S. Breton, *Poétique du sensible*, op. cit. p. 110

1.1 – une « révolution » avortée

- Maintenant c'est mieux. Plus moderne
- tu parles de quoi ?
- des saignées. Question de progrès [...]
- Quel progrès ? Quel progrès ? (Pa, 154-155)

Retour dans la ville, « quinze ans plus tard », après l'échec de « la révolution », l'ex-étudiant observe le même spectacle de la misère et le maintien des mêmes injustices. Les voyageurs du tramway, comme « amputés de quelque chose d'essentiel », témoignent encore de cette frustration,

avec les mêmes grappes de types efflanqués et cosmétiqués, aux pantalons élimés (mais ils avaient aussi une veste à présent, quelques-uns en manches de chemise, portant alors leur veste décentement pliée sur le bras, et une cravate – élimée aussi, mais une cravate – autour du cou) suspendus aux marchepieds – et quelque chose d'indéfinissable en eux ; comme des amputés, des manchots, avec leurs regards durs, aigus, fuyants, aquilins, leurs visages bruns, consumés, leurs voix d'aigle aussi, si l'on peut dire, non pas graves mais rauques, sommaires, rapides – trop rauques, trop rapides pour les sujets dont on pouvait maintenant les entendre parler : de matches de football, de courses cyclistes, de films (Pa, 120-121).

Le portrait du terroriste a un singulier accent d'actualité. A l'origine donc, le scandale, l'injustice devenus intolérables. L'Italien, « l'homme-fusil » qui incarne cette figure⁹⁰⁹, comme homme de main de la révolution, est assis en face de l'étudiant sur la banquette du compartiment d'un train qui relie Port-Bou à Barcelone,

effroyablement misérable, effroyablement triste, lui qui semblait n'avoir jamais eu de mère, avoir été engendré non par une femme, mais (en même temps que le fusil, les armes à feu et les explosifs, et comme leur indispensable complément par le désespoir, l'humiliation et la colère (Pa, 99).

Il appartient à

cette espèce d'hommes chez qui les complots, la clandestinité, l'illégalité et le risque de mort violente ont créé comme une seconde nature (à moins qu'ils ne soient naturellement nés pour les complots, l'illégalité et le risque de mort violente) (Pa, 50).

C'est ce mépris de la vie humaine qui élimine tout débat de conscience, chez l'Italien, face à sa future victime⁹¹⁰,

Pensant non pas : « je ne peux pas tuer cet homme », mais « je ne sais pas comment le faire » (Pa, 75).

Au reste, le récit de l'Italien apparaît comme une tentative pour conjurer une violence intériorisée et dénier toute responsabilité à son acte :

⁹⁰⁹ Il a assassiné, quelques années auparavant, un responsable fasciste dans un restaurant parisien.

⁹¹⁰ Chez Tchen, au début de *la Condition Humaine*, la problématique est aggravée du fait de l'intervention directe du tueur, à l'aide du poignard, sur le corps offert : « le tuer n'était rien : c'était le toucher qui était impossible ».

comme s'il essayait d'arracher, de rejeter de lui cette violence, cette chose qui a élu domicile en lui, se sert de lui – ce pourquoi il dit que c'était seulement sa main, son bras, pas lui – (Pa, 77).

De sorte que la manifestation de la violence est rapportée à l'action d'une force anonyme, la « matière » elle-même,

revanche ou vengeance de la matière attendant depuis la nuit des temps dans le sein ténébreux de la terre d'en être extraite pour accomplir sa vocation de meurtre et de puissance (Pa, 12).

Partant, ce type d'hommes récuse toute distinction du bien et du mal et prône la violence armée comme seul expédient,

comme si, arrivés à ce stade, le scandale, l'injustice n'étaient plus que des sortes d'entités abstraites, échappant à toute notion de bien et de mal, comme le cancer et la tuberculose et comme eux, seulement justiciables d'opérations de désinfection par les moyens les plus rapides, par exemple le feu ou les bombes (Pa, 48).

C'est cette image de l'insurrection armée que colporte, pour sa propagande, le pouvoir politique révolutionnaire, sous les traits d'une affiche représentant

un buste d'homme maigre et nu brandissant un fusil [...] avec son ventre efflanqué, sa bouche grande ouverte sur le cri⁹¹¹ silencieux, ses chaînes brisées, son irrésistible élan, son irrésistible devise :

VENCEREMOS⁹¹²

répétée trois fois (Pa, 179).

Sur la façade du palace s'étalent les « bandes d'étamine » des propagandes :

comme d'emphatiques et naïves proclamations [..], d'orgueilleuses et magiques formules de conquête et de possession (Pa, 24).

Partout dans la ville fleurissent les slogans incitatifs :

NO TOLEREIS

LOS EMBOSCADOS⁹¹³ (Pa, 179).

Ou encore, à l'adresse de la jeunesse,

UNA JUVENTUD FUERTE Y FELIZ

Consejo Nacional de Educacion Fisica⁹¹⁴ (Pa, 178).

Les journaux prennent le relais des propagandes et sont assimilés à

des sortes de tracts, de proclamations aux titres violents et emphatiques (Pa, 28).

Les titres de la presse s'interrogent sur le meurtrier de l'homme politique qu'on enterre :

EL GIGANTE DE LA LUCHA ! QUIEN ASESINO A SANTIAGO ? EL CRIMEN HA SISO FIRMADO ! QUIEN A MUERTO A COMMANDANTE ? QUIEN ES EL ASESINO DE SANTIAGO⁹¹⁵ ... (Pa, 39).

⁹¹¹ Supra, p.231.

⁹¹² « Nous vaincrons »

⁹¹³ « ne tolérez pas les réfractaires ».

⁹¹⁴ « une jeunesse forte et heureuse ! Conseil national de l'éducation physique ».

Ce culte de la révolution spectacle associé au développement de la bureaucratie et à la domination de l'idéologie ont conduit la révolution à sa perte. Les miliciens⁹¹⁶ dans la ville offrent le même spectacle d'une dérisoire théâtralité,

les autos et les camions passant et repassant à toute allure avec leurs interchangeables cargaisons de types dépoitrillés brandissant leurs armes hétéroclites, comme ces gladiateurs de l'antiquité pourvus par dérision (pour que leur combat et leur mort aient quelque chose de comique, divertissant et injurieux) de la moitié d'une cuirasse, ou d'une seule jambière : certains avaient des casques, d'autres étaient tête nue, d'autres portaient des bonnets de police avec un pompon qui pendait sur le front, et peut-être était-ce toujours les mêmes (les mêmes camions, les mêmes gladiateurs) tournant et retournant autour des pâtés de maison, comme dans ces opéras où les figurants à peine sortis de scène se dépêchent de galoper derrière le décor pour rentrer par la côté opposé, retraverser la scène en courant puis galoper une nouvelle fois parmi les portants et les praticables poussiéreux pour se précipiter de nouveau à la poursuite d'eux-mêmes (Pa, 224).

En fait, c'est la « révolution » qui s'épuise en un spectacle dérisoire. La crédibilité du « gouvernement » fantoche⁹¹⁷ de la Catalogne tient aux seules vertus de la représentation photographique de

la vingtaine d'hommes [...] qui se contentaient de s'asseoir pour se faire photographier (eux aussi vêtus de salopettes de mécanos ou en manches de chemise) [...] impuissants et crispés qui posaient pour les photographes dans les postures nonchalantes autour de la table gothique n'avaient pas à résoudre le problème de remplacer un gouvernement par un autre gouvernement mais, pour commencer, celui de réussir (et cela par le seul miracle, la seule intervention, la seule force de persuasion de la gélatine et des sels d'argent) à faire entrer dans la tête de gens armés comme des panoplies une notion pour eux aussi abstraite et aussi vide de sens que celle de gouvernement (Pa, 115-116).

Le Président lui-même, impuissant, suit le cortège funèbre en compagnie de ceux qui ont commandité le meurtre :

il portait une gabardine ; il était aussi le seul à avoir un chapeau ; il le tenait à la main ; avec le même regard éteint, fixe, somnambulique, le même visage aux chairs blafardes et molles [...] quoique le mort (celui dont on avait trouvé le corps dans un terrain vague de banlieue avec deux balles dans la nuque) fût son ami et conseiller personnel dont plusieurs des dix-neuf autres qui s'intitulaient le gouvernement lui avaient demandé de se séparer , ce à quoi il s'était refusé et ce qui était chose faite maintenant, par des moyens définitifs sinon légaux, de sorte qu'il avait pour ainsi dire le privilège de pouvoir suivre à présent son propre enterrement, ce qui n'est pas donné à tout le monde (Pa, 116).

⁹¹⁵ L'affiche figurant sur la photographie citée du « cortège funéraire de Durruti » diffère de l'inscription « quien a muerto a Durruti ... Gigante de la Revolucion ». Traduction de la citation : « le géant de la lutte ! Qui a assassiné Santiago ? Le crime a été signé ! Qui a tué le commandant ? Qui est l'assassin de Santiago ? »

⁹¹⁶ Le narrateur restitue par ailleurs leur tenue que les photographes de presse ont immortalisée, avec « combinaison de mécanos, espadrilles » (Pa, 59), « combinaison de mécanos, chemise, foulard » (Pa, 79)

⁹¹⁷ Voir la note historique n° 10 de l'édition. *La Pléiade*, p. 1359 : « portrait à peine caricatural du gouvernement de la Catalogne à l'automne de 1936 ».

A la propagande ambiante s'ajoute une bureaucratie toute puissante qui réduit, dans sa logorrhée, les événements au papier :

annonces de meetings, résolutions, communiqués, bulletins, notes de service, directives et décisions prises, rédigées et tapées à la machine dans les étages supérieurs, comme se croit absolument obligé d'en secréter et d'en faire afficher toute collectivité humaine installée dans des bureaux et que, bien évidemment personne ne lit (Pa, 196).

Le dérisoire destin de ces écrits c'est, dans le palace occupé, leur métissage avec les images galantes du décor des milliardaires. L'étudiant, pris dans un mouvement de foule, est soudain précipité contre la grille de l'ascenseur :

il contemplait avec stupeur à quelques doigts de son visage et dans les étroits intervalles laissés entre les feuilles ronéotypées et collées sur les verres, les fragments suaves, pervers et évanescents (joue de pêche, flanc et cuisse dénudés, pied perdant sa mule) des voluptueux fantômes des bergères, des nymphes et des marquises dévergondées décrochées des murs lambrissés des appartements pour milliardaires et qui, suspendus là, servaient maintenant de support aux bulletins victorieux et illisibles, comme si quelque pudibonde fureur les avaient condamnées, tendres, nues, et encore palpitantes d'orgasmes, à être peu à peu recouvertes de colle en pot et étouffées sous les bureaucratiques entassements de papier en quoi se résorbent toute violence et toute révolte (Pa, 197).

Le même étudiant est maintenant

dans le silence du corridor seulement troublé par le crépitement assourdi des machines à écrire qui parvenait à travers les portes, insurmontables, annihilant toute volonté et toute velléité de révolte (Pa, 199).

Puis, parvenu dans la pièce, il attend son nouveau laisser-passer du « type assis derrière la Remington »,

celui-ci retirant d'un coup sec la feuille engagée⁹¹⁸, introduisant une autre feuille, faisant tourner le cylindre, le réglant puis commençant à taper (Pa, 205).

La machine à écrire porte bien son nom : une mécanique armée au service de la dialectique dont le dérisoire emblème figure dans l'épigraphe du *Palace*. La « révolution » y est assimilée à la rotation d'un cylindre autour de son axe :

Révolution : Mouvement d'un mobile qui parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points. Dictionnaire Larousse.

La raillerie du narrateur s'exerce à l'endroit des idéologues « aux regards méditatifs et graves »,

prophètes aux longs cheveux, aux innocents yeux de myopes et au front démesurés (Pa, 186).

⁹¹⁸ Sans doute à l'adresse des littératures de l'engagement encore à la mode dans les années 60.

Malgré les divinités tutélaires, Marx et Staline (Pa, 15-16)⁹¹⁹, la faillite de la révolution tient aux dissensions entre factions rivales et à la certitude, pour chacune, d'avoir raison. A l'Américain sarcastique qui avait posé la question de savoir lequel était « le bon », dans tout ça, le « maître d'école⁹²⁰ » installé dans le sens unique fixe objectivement la vérité socialiste. Il répond

doucement mais fermement, et même patiemment, comme on reprend un enfant, mais inflexiblement : « Nosotros ». Nous autres (Pa, 110)

Cette obstination dans l'auto-satisfaction génère un angélisme idéologique qui va précipiter l'échec des événements :

tout cela n'avait pas plus de réalité, de sérieux, de crédibilité que des ombres, des figurants de théâtre avec des ailes de carton accrochées dans le dos et suspendus aux cintres par des filins (Pa, 119).

La ville tout entière devient le lieu des manifestations de cet échec souligné par les pigeons

s'envolant tout ensemble dans un multiple bruissement d'air froissé et de claquements d'ailes comme d'ironiques et imbéciles applaudissements. (Pa, 228).

Rabaissée dans la sphère matérielle et corporelle, la révolution n'est qu'un avorton généré par les dissensions entre les « docteurs » le

cadavre d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux – vieux, c'est-à-dire vieux d'un mois – pleins de titres aguichants. C'est ça qui pue tellement : pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers des taudis, ni les chiottes bouchées : rien qu'une charogne, un fœtus à grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis et jeté aux égouts dans un linceul de mots (Pa, 16).

Le mal est désormais à l'intérieur et la hiérarchie corporelle renversée: le bas occupe la place du haut. A la puanteur de la ville s'ajoute un écoulement continu et menaçant qui accompagnent la reine en gésine d'un royaume souterrain. De ce drame, les survivants présentent

cette commune expression outragée de perpétuelle indignation, de perpétuelle et incurable frustration, comme des hommes qui cacheraient quelque blessure invisible, secrète, que l'on aurait amputés de quelque chose d'essentiel, dont aucun homme ne peut supporter d'être privé : « comme des eunuques », pensa-t-il (Pa, 121).

⁹¹⁹ L'édition « La Pléiade » publie une photo de « la façade de l'hôtel Colon pendant la révolution à Barcelone en 1936 » où figurent Lénine et Staline. Ce décalage est chez Simon, nous l'avons vu, un procédé d'écriture.

⁹²⁰ L'identification de ce personnage a été permise par l'expression suivante : « en présence du maître d'école, Martinez (ou Alonso) » (Pa, 37). La variation proposée sur le nom de ce singulier personnage proposait quatre autres noms « espagnols ». Voir supra, p. 214-215.

Dans les années 70, la lutte armée s'organise avec un enthousiasme utopique, tandis que les stratégies de la libération offrent le lamentable et dérisoire spectacle de la désunion.

1. 2 – l'impuissance des intellectuels

Le narrateur des *Corps conducteurs* participe aux dernières journées d'un congrès chilien consacré au « dialogue entre parlementaires et écrivains » (Cc, 37-38), dans une grande ville du continent sud-américain. La scène commence pour le lecteur avec la description d'une immense peinture murale sur le fond de laquelle « se détache » le buste du président qui parle à la tribune. Ce constat va déterminer la logique du récit. La narration se déploie sur deux scènes alternées : la séance des « délégués », le dialogue de l'interprète et du narrateur. Il n'y a pas de hiérarchie. Alors que le président est en train de parler, lorsqu'arrive le narrateur, celui-ci se plaint d'abord dans la description de la peinture murale. La difficulté à saisir l'intégralité d'un message oral dans une langue étrangère, qui ne lui est plus familière, n'empêche pas le narrateur d'avoir déjà compris « l'essentiel » du propos – tissu d'idées reçues qu'il a reconnues dès le début. Ce discours paraît illimité (il « parle toujours ») lorsque le narrateur lui prête quelque attention :

le discours consiste en considérations ou en déclarations d'ordre social et politique où les substantifs à la résonance un peu fanée, comme les couleurs des affiches, par l'emploi et le temps, tels que Liberté, révolution, Solidarité ou Unité reviennent fréquemment⁹²¹(Cc, 34).

Le document d'orientation, fourni aux participants, concernant essentiellement des mesures « législatives » en relation avec la fonction sociale de l'écrivain, ne mérite pas davantage la traduction aux yeux du narrateur :

Voulez-vous que je vous traduise ? Il dit Non. Non merci ça va (Cc, 38).

En outre « les délégués » qui ressemblent à des professeurs ou à des médecins » « ont des visages de Méditerranéens⁹²² » (Cc, 39). Le public directement concerné par le thème du congrès le a été soigneusement tenu à l'écart dans les « galeries » (Cc, 64, 73).

Puis l'orateur « arrive sans doute à la fin de son discours », car il s'accompagne d'une gestuelle emphatique

⁹²¹ Les différents fragments de cette série que nous exploitons systématiquement se répartissent de la façon suivante : 33-35, 37-39, 42-44, 50-54, 60-64, 73-74, 81-82, 100, 104-105 pour la session ; 124-125, 126-127, 129-130, 137-138', 141-142, 143-145, 156-157, 169-170, 171-172, 177-179, 181-182, 195-196, 199-201, 208-211, 213-215, 221-222, 223.

⁹²² C'est assez dire en quoi ils ne sont pas représentatifs des populations dont ils revendiquent la libération..

il hausse la voix. Appuyant ses paroles d'un mouvement de son poing droit fermé et agité de haut en bas, il scande l'un après l'autre les groupes de mots (Cc, 43).

Entre temps, le narrateur s'est laissé distraire par le collage insolent qu'il imagine associant un détail réaliste de la fresque et le président devant laquelle il est assis :

le buste du président se détache sur le brouillard bleuâtre, les débris de la barricade et les corps ensanglantés gisant au premier plan. (Cc, 42-43).

Puis c'est la fresque tout entière qui mobilise l'intérêt du narrateur, en ce qu'elle est la réplique du discours lui-même. Elle « représente »

des groupes de figures allégoriques. Les mots VIRTUS, LEX, JUS et LABOR sont inscrits en lettres dorées dans les ciels pâles de chacun d'eux où l'on peut voir sur des fonds de pales prairies ou de feuillages grisâtres des femmes vêtues de longues robes blanches laissant parfois un sein à découvert et des hommes demi-nus aux visages résolus ou pensifs. Tenant dans leurs mains des couronnes, des brins de laurier, des balances, ou levant vers le ciel un index dressé, les jeunes femmes semblent inciter leurs compagnons armés d'épées ou de marteaux à des actions difficiles mais exaltantes (Cc, 50-51).

Lorsque l'interprète commence à traduire les paroles, il est interrompu par la réaction ironique du narrateur :

vous avez compris ? il a dit : La forme romanesque implique une conception de l'homme, c'est-à-dire...Applaudissant aussi il dit : Oui. Merci. Très bien. J'ai compris. Très bien. Merci (Cc, 43).

Exemple d'un trait d'humour autour d'une formule laconique (d'ordinaire, Simon multiplie les approches) que le lecteur est invité à interpréter : pas besoin d'en savoir davantage. Ca va. « j'ai compris », j'en sais assez. Pas besoin de tout comprendre, quand on a assez compris ! Cette réplique est d'ailleurs suivie d'une interruption : le narrateur s'esquive en se rendant aux « toilettes⁹²³ ». A son retour, un nouvel orateur, un « sénateur communiste » a pris la parole. Sa conception de l'œuvre littéraire correspond aux conventions de l'esthétique « réaliste » dans sa double dimension d'expression-représentation⁹²⁴. Tandis que le président commence à s'inquiéter de ce qui se passe « dans les galeries », le discours du sénateur nous est restitué par l'interprète en lambeaux, interrompu par des descriptions des lieux :

je crois que le romancier d'aujourd'hui [...] est conscient à la fois [...] de ces deux choses [...] : en premier lieu [...] la nécessité d'exprimer [...] ... de représenter dans des fictions [...] son être propre [...] sa propre réalité [...] ses propres tourments [...]ses propres démons [...] en même temps [...] nécessite fondamentalement un langage et une technique [...] [...] conscient aussi [...] de la hiérarchie qui existe [...] entre les éléments fondamentaux de la création ...(Cc, 52-

⁹²³ Déjà dans *le Palace*, le motif de l'urinoir est associé à la nausée suscitée par les événements vécus (grotesque du contraste suscité par l'écoeurement).

⁹²⁴ Voir supra, p. 46, la dénonciation par Simon de ces présupposés romanesques.

53) [... je crois [...] que seule la génération contemporaine des romanciers latino-américains [...] a accepté... (Cc, 54).

Mais ce discours est soudain interrompu par l'intervention dans la salle de

la femme dressée et gesticulante, avec son nez camard, sa tignasse crépue, sa bouche aux lèvres épaisses qui crie maintenant plus fort encore pour dominer la voix du président, ses avant-bras levés agités par saccades, les mains ouvertes encadrant sa tête comme pour prendre le ciel à témoin ou signifier que sa tête éclate (Cc, 60).

Ses propos sont relayés au discours indirect par l'interprète:

elle demande si nous sommes venus ici pour écouter des discours académiques, sa voix se perdant elle-même dans le brouhaha qui monte des travées et le tapage que mènent les spectateurs massés dans les galeries (Cc, 61).

Après négociation, « le président » accepte de lui accorder « cinq minutes d'intervention » qu'elle octroie à un jeune délégué. Celui-ci rappelle les terribles réalités vécues par les écrivains et le peuple de ce continent. L'interprète à nouveau « chuchote » :

dans ce moment [...] où tant de nos compagnons [...], tant des nôtres [...] sont dans des prisons [...] ou torturés [...] ou condamnés à l'exil [...] il me semble [...] qu'il est véritablement [...] d'un intérêt tout à fait secondaire [...] de savoir si la création littéraire [...] doit se préoccuper [...] des tourments [...] des démons de l'écrivain [...] ou de je ne sais quelles de ces réalités qui lui sont particulières [...] dont parle [...] notre très savant et très distingué sénateur... Il me semble [...] que la seule hiérarchie valable [...] c'est la hiérarchie [...] des problèmes et des besoins [...] des peuples de nos pays [...] et aucune autre ! [...] Il me semble [...] que si nous sommes réunis ici [...] c'est pour discuter de ces problèmes [...] et non des problèmes académiques [...] d'une création littéraire [...] dont nos peuples opprimés [...] n'ont rien à faire ! ... Enfin, je voudrais demander aux délégués [...] des différents pays de notre continent [...] réunis ici [...] si cette curieuse et colonialiste appellation [...] d'écrivains latino-américains [...] recueille leur approbation [...] et dans ce cas [...] quelle est la place [...] qu'ils réservent aux Indiens [...] qui furent et sont les premiers et uniques occupants légitimes de ce continent (Cc, 62-63).

Cette intervention que le narrateur n'a pas interrompue déchaîne cris et applaudissement dans « les galeries ». Le sénateur reprend la parole et, par une hypocrisie flagrante, acquiesce aux propos du jeune intervenant pour enterrer le débat et continuer à développer sa langue de bois :

il va de soi que la très judicieuse intervention [...] de M. Ramirez recueille mon entière approbation... Il va de soi [...] que si les problèmes inhérents à toute création littéraire [...] que l'essayais d'analyser [...] se posent fondamentalement [...] à tout écrivain [...] ces problèmes [...] ne peuvent s'inscrire [...] hors de l'ensemble des problèmes [...] inhérents à la société dans laquelle il vit [...] les problèmes de la misère [...] de l'oppression [...] et de l'exploitation de l'homme par l'homme (Cc, 81-82).

L'ensemble de la séance s'achève « dans les applaudissements, auxquels se mêlent des huées, des cris hostiles et des protestations » (Cc, 104). Le président ayant consulté deux

membres de son « bureau » clôt prestement la séance, malgré les revendications insistantes « de la grosse femme aux cheveux crépus ».

Le second orateur n'a cessé d'être interrompu et c'est à chaque fois sur l'énoncé d'évidences consternantes, comme :

il va de soi (Cc, 82, 100).

et en même temps (Cc, 53).

Cette déstabilisation s'accomplit ici encore par un détournement du récit de paroles au profit du récit descriptif. Au discours du sénateur se substitue la description des peintures conventionnelles et allégoriques qui ornent le mur de l'amphithéâtre :

dans les bois sacrés, sur les fonds de cyprès attiques, les grises représentations de la Vertu, de la Loi, du Droit et du Travail promènent leurs traînes de lin sur les prairies décolorées. Avec leurs coiffures en bandeaux, leurs ceintures dorées nouées sous leurs seins, leurs bras grêles, leurs rameaux d'olivier, elles se tiennent, virginales et incorruptibles, auprès des chastes adolescents figés dans un perpétuel ennui entre les boiseries d'acajou (Cc, 53).

L'inflation des discours convenus, bavards, abstraits et insipides a suscité l'indignation justifiée du public des « galeries », laissant sans réponse les interrogations posées. Les propos des deux orateurs font l'objet de très sévères coupures qui les neutralisent et les rendent ridicules. A l'incapacité à définir et à analyser les problèmes pertinents, relatifs à l'exploitation des déshérités s'ajoute maintenant l'incapacité à débattre sur des questions précises qui dérivent en querelles byzantines

Les « délégués » sont désormais « assis le long d'[une] immense table recouverte d'un tapis vert », en vis à vis (Cc, 124). Le nouveau président de séance lit le « projet de résolution soumis aux délégués » (Cc, 129) :

l'écrivain se définit politiquement par sa participation active à la lutte révolutionnaire, que ce soit par ses paroles, ses écrits ou ses actes (Cc, 126-127).

Le premier intervenant insiste sur le nécessaire examen de « la fonction sociale de l'écrivain » qui fait l'objet du paragraphe 4 du projet de résolution. Une objection annoncée est interrompue (Cc, 130). Concernant « le paragraphe quatre » il « propose la rédaction suivante » :

l'écrivain se définit politiquement par sa participation active, tant spirituelle que physique, à la lutte révolutionnaire (Cc, 138).

Enfin il proscrit, au nom d'une supposée complicité entre les participants à la rencontre, certaines catégories d'écrivains désignés comme « cyniques », « fatigués », « blasés », « intellectuels décadents que la société capitaliste utilise pour... » (Cc, 138).

Le deuxième intervenant se donne pour le représentant des « écrivains indépendants » :

L'idéal que [...] nous proposons à l'humanité souffrante est une communauté qui en finisse une fois pour toutes avec toute espèce d'exploitation physique ou spirituelle de la créature humaine et... (Cc, 142).

Malgré un désaccord annoncé avec le précédent orateur, il propose

d'examiner avec la plus grande attention et en pesant soigneusement chaque mot, la rédaction de ce très important paragraphe 4 (Cc, 144).

Après une interruption, il lit sa version qui sera elle-même interrompue par le narrateur :

Le devoir de l'écrivain est de parler au nom des masses laborieuses et opprimées en témoignant ... (Cc, 145).

L'indifférenciation des points de vue aboutit à une sorte de désordre généralisé :

les délégués autour de la longue table verte parlant et gesticulant maintenant tous à la fois, le petit président essayant de temps à autre de lever la main pour réclamer le silence (Cc, 156).

L'interprète lui-même cesse un moment d'assumer sa fonction,

se rappelant toutefois par moments son rôle, se détournant alors rapidement, commençant une phrase, comme Ils proposent de ou Les autres veulent que, qu'il interrompt presque aussitôt, son attention attirée ici ou là par les éclats plus violents d'une dispute, et à la fin renonçant, se penchant une dernière fois pour dire Je vous expliquerai , et après ça concentrant toute son attention sur le foyer le plus houleux de la discussion (Cc, 158).

« Dans le silence rétabli, le petit président récapitule d'une voix monotone, comme celle d'un greffier, les diverses propositions de rédaction du paragraphe quatre ». Il comptabilise, à chaque fois, avec son assesseur, le nombre des votes exprimés. Six déclarations d'intention sont ainsi passées en revue :

numéro un : l'écrivain se définit politiquement, dans la mesure où il a une existence sociale, aussi bien par son silence que par l'ambiguïté de sa parole. Proposition initiale élaborée par le groupe de travail de la commission de rédaction [...]

numéro deux : l'écrivain affirme son existence et remplit sa mission sociale en mettant soi-même, ses écrits et sa parole au service des masses et des peuples opprimés

numéro trois : le premier devoir de l'écrivain est de parler au nom des masses laborieuses et...

Selon un procédé maintenant familier, l'interruption joue ici une fonction de démystification. Comme la « proposition numéro quatre » fait défaut, nous revenons donc à la liste, avec le

numéro cinq : la valeur de l'intellectuel ne dépend pas aujourd'hui de ce qu'il pense ou pour qui il pense, mais du rapport strict entre ce qu'il pense et ce qu'il fait

numéro six : il n'y a d'autre action positive et justificative de l'écrivain que de s' ... (Cc, 170-172).

La dernière proposition s'achève encore sur le leurre d'un sens dérobé. S'ajoute à ces péripéties la même ambiance, pour l'observateur, que durant la séance précédente :

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

L'intervention d'un « jeune premier », exaspéré par une attente de plusieurs jours déçue, retentit comme un désaveu public :

après avoir espéré pendant plusieurs jours, chuchote l'interprète [...], que cette rencontre d'écrivains [...] se décide à traiter enfin [...] les différents thèmes qu'elle s'était fixée au départ [...] avons décidé de nous retirer de la rencontre [...] en précisant auparavant notre position et notre désaccord sur les points suivants [...]. Premièrement : le déroulement réel des travaux [...] qui a bien peu à voir, sinon même rien du tout [...] avec l'esprit de la convocation [...] et les points... (Cc, 177-179).

Pourtant la faconde de l'orateur ne semble pas pouvoir être contenue, ce que justifie déjà le verbiage du « point » six et l'abandon par le narrateur du point sept.

la complicité de certains écrivains [...] célèbres ou sur le point de ne plus l'être [...] qui pour des raisons faciles à expliquer [...] ont abandonné [...] le rôle qu'ils avaient tenu auparavant [...] celui d'avant-garde et de conscience morale [...] des véritables forces [...] qui se proposent à court ou à long terme [...] d'édifier sur de nouvelles bases [...] les structures politiques de nos peuples [...] Septièmement... (Cc, 181-182).

Une nouvelle proposition suggère

de passer immédiatement [...] à la discussion des autres paragraphes de la résolution

[...] en réservant provisoirement [...] la rédaction du paragraphe 4. En ce qui me concerne...

Au cours d'une nouvelle intervention le personnage « à tête de proconsul » préconise de dresser un constat d'échec :

si d'abord et avant tout autre question [...] nous ne parvenons pas à nous mettre d'accord [...] sur une définition claire et sans aucune ambiguïté [...] de l'activité et de la fonction sociale de l'écrivain [...], s'il s'avère que nous sommes incapables [...] de dépasser ce préalable de base [...], alors toute espèce de discussion sur l'un ou l'autre des points secondaires est parfaitement inutile [...] et en ce qui me concerne, je pense que dans ces conditions [...] l'unique conclusion logique sera de rédiger un procès-verbal [...] prenant acte de notre désaccord [...] et mettant un point final à cette réunion ! (Cc, 199-200).

La dernière intervention émane d'une femme aux cheveux coupés « à la Claudine » :

quant à moi, je suis prête à voter [...] le texte du paragraphe quatre proposé initialement par le groupe de travail [...] c'est-à-dire [...] l'écrivain se définit politiquement (Cc, 209-210)

avant tout, je crois qu'il est absolument indispensable d'examiner ce problème fondamental de la fonction sociale de l'écrivain qui fait l'objet du paragraphe

quatre du projet de déclaration finale dont monsieur le président nous a donné lecture. La première et principale objection que je formulerai personnellement et au nom de plusieurs de mes camarades c'est que... (Cc, 129-130).

L'interruption précédente est rapportée à la « voix » « légèrement déformée par la tonalité métallique de l'amplificateur qui grésille ». L'orateur reprend :

c'est pourquoi je propose pour le paragraphe quatre la rédaction suivante : l'écrivain se définit politiquement par sa participation active , tant spirituelle que physique, à la lutte révolutionnaire (Cc, 138).

Cette intervention ayant suscité un « léger brouhaha » l'orateur « étend le bras devant lui, la paume verticale » sollicite « un dernier mot »

il me paraît nécessaire d'ajouter simplement ceci : je pense que nous qui sommes réunis ici n'avons en quoi que ce soit à tenir compte de l'opinion des cyniques, des fatigués ou des blasés ni de celle de ces intellectuels décadents que la société capitaliste utilise pour...(Cc, 138).

Un second orateur « pourvu d'une courte barbe rousse » apporte ensuite la contribution de son groupe :

l'idéal que en tant qu'écrivains indépendants nous proposons à l'humanité souffrante est une communauté qui en finisse une fois pour toutes avec toute espèce d'exploitation , physique ou spirituelle de la créature humaine et...c'est pourquoi il me semble aussi en dépit de mon désaccord sur les termes de la proposition faite par mon estimé camarade Valdes Garcia que nous devons examiner avec la plus grande attention et en pesant soigneusement chaque mot, la rédaction de ce très important paragraphe quatre. En conséquence je propose... (CC, 143-144).

Le climat baigne dans une sorte d'atemporalité, en l'absence de repère à la lumière du jour :

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

Les délégués, fatigués, ont maintenant des postures de lassitude,

dans leurs fauteuils ils ont des poses relâchées ou même franchement abandonnées, quelques-uns renversés en arrière, leurs jambes écartées étendues sous la table, d'autres tassés sur eux-mêmes, affaissés, soutenant leur front d'une main. Sans prêter attention à l'orateur, certains ont rapproché leurs sièges, faisant cercle, discutant par petits groupes en secouant avec indifférence la cendre de leurs cigares sur le plancher. Certains pourtant continuent à noircir fiévreusement des feuilles de papier qu'ils raturent et se communiquent à travers la table (Cc, 209).

La dernière intervenante émet un vote favorable au paragraphe 4, après un comportement brouillon :

quant à moi, je suis prête à voter le texte du paragraphe quatre proposé initialement par le groupe de travail, c'est-à-dire...Elle s'interrompt et cherche dans ses papiers. Quelques délégués l'imitent. La plupart ne se dérangent même pas. Elle prend une feuille, se trompe, la repose, en prend une autre et se met à lire : l'écrivain se définit politiquement (Cc, 209-210).

D'autres épisodes émaillent cette fin de séance

où il est question de débats truqués, d'obstruction systématique, de fuite devant les responsabilités (Cc, 214).

L'ensemble s'achève sur une demande d'intervention qui reproduit le même scénario d'impuissance :

il me semble que cette intéressante proposition ... (Cc, 215).

Face à une telle faillite des idéologues dits « révolutionnaires », y a-t-il place encore pour une issue, y a-t-il une voie de sortie ? L'histoire n'est décidément qu'une vaste mascarade qui génère une « furieuse nausée », accompagnée toujours de son lot de victimes innocentes et le mal triomphe.

Le défi du mal

la malignité abyssale du mal, F. Bonhoeffer⁹²⁵

La réalité du mal est omniprésente dans le roman simonien. C'est la face chaotique du monde qui se manifeste dans les catastrophes naturelles et dans la folie destructrice des hommes. Le mal fait partie des choses, il s'inscrit dans la ronde bouffonne d'une histoire indéfiniment recommencée. Toutefois, le romancier refuse de spéculer sur des événements injustifiables et raille avec complaisance toute tentative d'explication.

2.1 - la ronde bouffonne d'une histoire toujours recommencée

sachant simplement que, bien ou mal, les choses ne pouvaient être autrement (Pa, 227).

Nous avons vu précédemment comment Simon regarde l'histoire, d'une part en dénonçant la domination des riches et des puissants, d'autre part en exprimant une protestation permanente en faveur de tous les opprimés et nous avons pu constater comment il évite un manichéisme primaire en utilisant les ressources du métissage. Ce mal politique et social est imputable aux hommes eux-mêmes, mus par deux motivations archaïques et tenaces : la loi d'airain de l'intérêt et l'instinct de domination. L'opinion du

⁹²⁵ F. Bonhoeffer, *Résistance et soumission*, op. cit. , p. 26 ;

notaire qui parle d'expérience⁹²⁶ et le réquisitoire dans *Les corps conducteurs* contre les ambitieux mégalomanes et insatiables⁹²⁷ de l'île de Manhattan, en attestent :

là sont rassemblés au cours des derniers siècles quelques-uns des êtres les plus ambitieux, les plus remuants, les plus insatisfaits, fermement décidés à arracher par n'importe quel moyen au sort adverse leur part de chance (Cc, 41).

Simon n'utilise pas le concept de mal⁹²⁸ et refuse de se prononcer sur des phénomènes insensés et injustifiables. Il ne veut connaître du mal que ses manifestations, qu'il traduit en termes de ressenti. Il véhicule tout un arrière-fonds culturel commun de puissances archaïques et maléfiques : « Les plus anciens cauchemars du monde » suggèrent l'arrière-plan « numineux » de puissances cosmiques supra-humaines, à la fois fascinantes et terrifiantes, aux noms empruntés, par exemple, « à une gigantomachie marine ou terrestre » (Pa, 187). Il agence ce répertoire mythique ancestral et occidental à son gré selon le principe du métissage.

Mais plus précisément il recourt à deux réminiscences bibliques inaugurales, le serpent tentateur et le « premier meurtre ». Sa référence au serpent est équivoque qui associe le tentateur et l'animal biologique,

« le lâche coupable (le serpent, le reptile) » (Pa, 109).

Animal maudit et perfide, ennemi irréductible de l'homme, c'est sans doute en tant que séducteur-trompeur qu'il manifeste sa « lâcheté », excitant le désir chez l'humain d'être l'égal de Dieu. Sa culpabilité retenue viserait-elle à exonérer l'humain de ses responsabilités ? Le mal en tant que péché⁹²⁹, qui n'a de sens que pour qui se reconnaît en relation d'amour avec Dieu, est étranger au romancier. La deuxième réminiscence biblique désigne

l'immémoriale horreur, l'immémoriale malédiction qui pétrifia le monde à l'instant du premier meurtre (Pa, 96-97).

Par ce « meurtre » primitif, le problème du mal s'identifie à une violence assumée, une sorte d'archétype universel de l'humanité. Il en résulte, d'une part, l'identification du mal

⁹²⁶ Supra, p. 291.

⁹²⁷ Fukuyama évoque une « mégalothymia » pour identifier le désir d'être reconnu comme supérieur aux autres. F. Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Flammarion, 1992.

⁹²⁸ Son art poétique, tourné vers le comment des choses, élude toute tentative d'explication philosophique ou religieuse.

⁹²⁹ Rappelons que la tradition chrétienne distingue deux instances du mal, le « mal de malheur », subi, à caractère transpersonnel et collectif (tradition lucanienne) ; « le mal de faute » qui engage la responsabilité personnelle (tradition paulinienne). Quant au péché dit « originel », il suppose une culpabilité héritée. S'il représente le désordre introduit dans la création par la liberté humaine, il reste un concept polémique dans son interprétation juridique et biologique de la transmission.

à une figure du dehors, le serpent, – l’homme ne l’a pas inventé - ; d’autre part, le constat que l’homme lui-même est sujet à la violence et que la Bible n’ignore pas la violence fratricide, violence⁹³⁰ déjà inscrite dans « la matière »,

attendant depuis la nuit des temps dans le sein ténébreux de la terre d’en être extraite pour accomplir sa vocation de meurtre et de puissance (Cc, 12).

Le plus accablant dans tout ça, c’est l’éternel recommencement du même scénario :

apparemment c’était toujours pareil (Pa, 214).

Le mal s’impose dans un temps cyclique. Le journaliste qui interroge le romancier porte une

grosse montre-bracelet avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures dont les aiguilles tournaient en rond. comme si le temps n’avançait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur-place (Jp, 82).

Et, au fond, c’est toujours la même ronde bouffonne d’une histoire aux scénarios périodiques mais invariants : à quatre siècles de distance, deux « colonnes » d’hommes en armes conquérants et révolutionnaires se déplacent dans la forêt équatoriale, défaits et déjà condamnés⁹³¹.

Les « riches et oisifs voyageurs qui trônent dans les hôtels de luxe » (Jp, 46) obéissent, dans leurs déplacements d’agrément, à des contraintes répétitives, usant du

coûteux privilège qui consiste à pouvoir se faire véhiculer à des prix exorbitants par le moyen de paquebots, d’avions ou de wagons-lits, à travers ou au-dessus des mers et des continents d’un appartement à un autre appartement identique, moyennant quoi sans doute ils se consolent de cette malédiction qui les force à errer sans trêve d’un palace posé, ou plutôt hissé à dos d’homme sur les neiges étincelantes, à un palace entouré de palmiers (puis de nouveau au sein des solitudes glacées, puis de nouveau sous le bruissement rêche des palmes balancées, et cela sans espoir de fin ni de changement (Pa, 10).

L’intermède de la révolution qui a chassé les milliardaires de leurs demeures n’est qu’un épisode saisonnier qui fait penser à

ces riches villas abandonnées par leurs propriétaires, - comme pendant l’été, quand ceux-ci partent chercher la fraîcheur sur les plages ou à la montagne en attendant que soient passés les mois étouffants pendant lesquels la ville, les squares, les interminables et désertes avenues, les magasins aux grilles tirées, aux rideaux baissés, sont abandonnés aux pauvres (Pa, 34).

⁹³⁰ La scène (la fable ?) saisissante, dans un pavillon du Jardin zoologique, de la vipère et du petit lapin pourrait illustrer la cruauté de la vie : **réfugié dans le coin opposé de la cage de verre où est lovée dans une immobilité de pierre la vipère à cornes, un petit lapin est agité d’un tremblement continu** (Jp, 350).

⁹³¹ Supra, p. 280.

Les pauvres eux-mêmes soumis dans leurs migrations, à une perpétuelle errance occupent les quais de gares, avec leurs misérables bagages de survie. L'indifférence à la misère s'accompagne même d'un profond mépris pour les pauvres échoués sur les quais de gare, de la part des voyageurs des premières classes,

comme les voyageurs assis confortablement dans un compartiment de première classe regardant par la fenêtre avec une expression de charitable dégoût les errantes familles d'émigrants renvoyées d'un quai à l'autre par les tonitruantes, facétieuses et cyclopéennes injonctions du haut parleur, leurs visages (ceux des riches clients des premières classes) empreints de cette méprisante assurance de celui qui a non seulement de quoi payer son billet, mais sait encore où il va et l'heure à laquelle il arrivera (Pa, 135).

La foule est caractérisée par ses permanentes errances. Dans les rues de New York, prisonnière de la verticalité des façades elle reproduit

la monotone errance de lilliputiennes multitudes condamnées à tourner sans fin, revenir sur leurs pas et repartir encore à l'intérieur d'un espace clos et dépourvu de ciel (Cc, 37).

La « foule jacassante » de Barcelone « matérialisée en même temps que les étalages » relève d'un fonctionnement mécanique :

ces ensembles de marionnettes, d'automates figés au milieu d'un geste, d'un sourire, et qui, tout à coup, au déclenchement de la mécanique, se mettent tous en même temps à se mouvoir et à babiller tandis que s'élève un air de boîte à musique et que s'allument les rampes d'éclairage (Pa, 185).

Même spectacle avec les taxis de New York mêlés à la foule et aux automobiles :

s'occultant et se démasquant tour à tour, les formes allongées des autos , où dominant les taches jaunes des taxis, glissent et s'entrecroisent sur le fond bariolé de la foule (Cc, 134).

Semblablement la ronde des tramways dans la ville relève d'une répétition alternée

continuant à se croiser et à se poursuivre parmi les voitures et les taxis jaunes, parcourant et reparcourant inlassablement le même itinéraire dans un sens : « SAGUNTO – TORRES DE SERRANOS -CALLE DE SERRANOS – CABALLEROS – PLAZA DE LA VIRGEN – PLAZA DE LA REINA – SAN VICENTE – ESTACIO DEL NORTE – JATIVA – GUILLEM DE CASTRO – JESUS – MERCADO DE ABASTOS. », puis dans l'autre : « MERCADO DE ABASTOS – JESUS – GUILLEM DE CASTRO - JATIVA – ESTACION DEL NORTE – SAN VICENTE – PLAZA DE LA REINA – PLAZA DE LA VIRGEN – CABALLEROS – CALLE DE SERRANOS – TORRES DE SERRANOS – SAGUNTO – (Pa, 133).

Les autos et les camions chargés de « cargaisons » de types dépoitraillés brandissant leurs armes hétéroclites », dans des accoutrements insolites semblent eux aussi tourner en rond :

et peut-être était-ce toujours les mêmes (les mêmes camions, les mêmes gladiateurs) tournant et retournant autour des pâtés de maisons, comme dans ces opéras où les

figurants à peine sortis de scène se dépêchent de galoper derrière le décor pour rentrer par le côté opposé, retraverser la scène en courant puis galoper une nouvelle fois parmi les portants et les praticables poussiéreux pour se précipiter de nouveau à la poursuite d’eux-mêmes (Pa, 224).

Mais ce spectacle de dérision cache un mal profond qui appelle la solidarité et empathie de la part du romancier.

2. 2 – la cause des victimes

La figure de l’autre prend chez Simon la forme du faible, du dominé. Le romancier reste constamment préoccupé par les drames de l’actualité, ce qu’il confiait à E. Eribon en 1981 :

l’Histoire, ce n’est pas seulement du passé : en ce moment où nous sommes tranquillement assis à discuter dans cette pièce, il y a dans plusieurs endroits du monde, des gens sous des bombardiers encerclés par des chars, se préparant à mourir, en train de mourir...Leurs peurs, leurs agonies, leurs souffrances, je les ai moi-même éprouvées ; elles sont toujours au présent pour moi⁹³².

Son expérience de la guerre nous fait partager quelques épisodes de la vie fugace de l’escadron, comme cette rumeur sur la disparition (liquidation ?) d’un cycliste :

comme le capitaine et un sous-officier arrêtés au bord de la route semblaient interroger un cycliste, plusieurs cavaliers dirent que c’était un espion et qu’il fallait le fusiller [...]. Un peu plus tard, le capitaine et le sous-officier remontèrent la colonne au trot et, quoique on n’ait entendu aucun coup de feu, certains prétendirent qu’ils avaient amené le cycliste derrière les tribunes du circuit automobile où ils l’avaient abattu d’un coup de revolver (Jp, 174).

Ou cet épisode du refus d’assister un blessé par les occupants ivres d’une « voiturette de dragons » :

on leur a crié de prendre le blessé ils s’esclaffaient ils nous ont fait des bras d’honneur ils ont ricané qu’on avait bonne mine sur nos carnes (Jp, 28).

Echange verbal précipité avec trois cavaliers sortis d’un bois, « ventre à terre », sous la menace de l’ennemi :

l’un d’eux avait le visage couvert de sang j’ai crié L’escadron où est l’escadron Dans le petit bois ? Sans s’arrêter de galoper un m’a crié L’escadron tu parles con le petit bois ça grouille de Chleuhs J’ai crié Où vous allez il a crié Où tu crois con les ponts sur la Meuse vont sauter (Jp, 28).

Description saisissante d’un fantassin égaré et que l’officier refuse d’accueillir dans l’escadron :

debout sur le bord de la route, reniflant, en sanglots, et essuyant maladroitement de sa manche le sang qui coule de son visage (Jp, 372).

⁹³² C. Simon, entretien avec E. Eribon, *Libération* des 29-30 août 1981

Description pathétique d'un autre cavalier de l'escadron,

au visage ensanglanté avait aussi reçu une balle dans le genou et à travers le drap déchiré de sa culotte un peu de sang rouge vif s'échappait parfois, brillant, venait s'ajouter à la croûte déjà coagulée, marron qui disparaissait dans son housseau. Au galop, cela allait encore, mais quand nous mettions les chevaux au trot pour leur permettre de souffler il n'avait pas la force de s'enlever. Cramponné au pommeau, secoué sur sa selle comme un paquet, il devait atrocement souffrir et on pouvait l'entendre gémir. Je crois que mêlées au sang qui lui couvrait le visage des larmes coulaient (Jp, 41).

Le triste destin pour ce convoi de nord-africains égarés et envoyés en relève :

j'ai dit un convoi de camionnettes, la nuit, qui s'est arrêté, perdu dans la forêt. On a essayé de leur parler, mais ils ne répondaient pas. Des Nord-Africains. Sans doute cette division dont on nous disait depuis trois jours qu'elle allait venir nous relever. Vous dites : la peur ? Les pauvres bougres, bon Dieu de pauvres bougres ! raflés dans leurs douars à plus de deux mille kilomètres de là pour...Le lendemain ou plutôt la nuit suivante, en battant en retraite, nous les avons revus. Ou plutôt ce qu'il en restait. Les avions s'en étaient donné à cœur joie (Jp, 99).

Quand les cavaliers remontent une colonne motorisée mitraillée, ils découvrent le spectacle de l'extermination :

ça faisait la quatrième nuit qu'ils n'avaient pratiquement pas fermé l'œil, mais personne ne peut dormir, même exténué, même bercé au pas d'un cheval, quand on remonte une colonne qui brûle encore, avec au volant des camionnettes – ou plutôt des squelettes de camionnettes – ou encore à califourchon sur leurs motos couchées dans le fossé des choses carbonisées et recroquevillées (Jp, 214).

La proposition d'un scénario cinématographique introduit le métissage d'un motif littéraire rimbaldien, celui du « soldat couché dans l'herbe » :

le fantassin est très jeune. Ses cheveux sont blonds et bouclés, son visage presque enfantin. Les coups de canon qui retentissent à intervalles réguliers, assez espacés, vont s'assourdisant, de plus en plus lointains. Les gazouillis des oiseaux discrets et sporadiques (Jp, 375-376).

Triste destin annoncé pour ce convoi d'africains égarés et envoyés en relève :

Les pauvres bougres, bon Dieu de pauvres bougres ! Raflés dans leur douars à plus de deux mille kilomètres de là pour... (Jp, 99).

Le drame des nord-africains

un convoi de camionnettes qui semblait s'être perdu s'est arrêté près de la batterie. Je me suis approché de l'une d'elles, et, par l'arrière dont les bâches étaient relevées en triangles sur les côtés, j'ai regardé à l'intérieur. En fait, je n'ai pu distinguer que les deux plus proches de l'ouverture, assis sur les banquettes se faisant face, parallèlement au sens de la marche. Ils tenaient leurs fusils verticalement entre leurs genoux. Je leur ai demandé quel était leur régiment, mais aucun n'a répondu. On aurait dit qu'ils ne respiraient même pas [...].

Le cavalier narrateur cherche à entrer en contact avec ces militaires dépayés :

De nouveau j'ai essayé de parler aux ombres noires immobiles à l'intérieur de la camionnette, mais je n'ai obtenu aucune réponse. Quelqu'un a dit qu'ils étaient cette division nord-africaine dont on nous promettait depuis trois jours le soutien.

J'ai répété tout haut le numéro de la division en leur demandant si c'était bien ça mais ils ont continué à se taire. Peut-être leur avait-on interdit de répondre aux questions, mais on sentait que ce n'était pas seulement cela.

L'accueil méprisant et brutal est de nature à accroître leur angoisse :

Tout à coup l'un des gardes-chevaux qui s'était aussi approché a crié d'une voix à la fois larmoyante et furieuse que c'était pas trop tôt qu'est-ce qu'ils avaient foutu tout ce temps pendant qu'on se faisait démolir que ç'allait être à leur tour de déguster maintenant Z'allez voir les Crouilles c'est du vrai gâteau Tacatacatac Boum Boum [...] De sous la bâche émanait non pas une odeur mais quelque chose d'indéfinissable, subtil, à la fois tiède et glacé, comme de la sueur refroidie. Comme si quelque chose se tenait là enfermé au milieu d'eux dans le noir, un de ces reptiles couleur de fer, comme ceux qu'on peut voir dans les zoos à l'intérieur de cages de verre, enroulés comme des excréments sur des souches écorcées ou lovés sur eux-mêmes, aussi immobiles que les souches ou les pierres, mortels (Jp, 140-141).

Leur dérisoire destin qui s'achève avec la destruction de la camionnette

il les revoit de nouveau, du haut de son cheval, , la nuit suivante – ou plutôt à la lueur des bâches qui achèvent de brûler -, sous forme de petits singes recroquevillés et carbonisés, toujours sagement assis sur les banquettes dont les avions ne leur ont même pas laissé le temps de descendre, avec toujours, entre leurs genoux ce qui reste de leurs fusils dont ils n'ont même pas eu le temps de ses servir (Jp, 345).

Quand les cavaliers remontent une colonne motorisée mitrillée ils découvrent le spectacle de la désolation :

ça faisait la quatrième nuit qu'ils n'avaient pratiquement pas fermé l'œil, mais personne ne peut dormir, même exténué, même bercé au pas d'un cheval, quand on remonte une colonne qui brûle encore, avec au volant des camionnettes – ou plutôt des squelettes de camionnettes – ou encore à califourchon sur leurs motos couchées dans le fossé des choses carbonisées et recroquevillées (Jp, 214).

Au moment de l'attaque allemande dans les Ardennes,

les voitures de réfugiés vite basculées dans les fossés par les premiers blindés (Jp, 207).

Compassion pour les animaux dans l'évocation des plaques de chair à vif des chevaux :

sous les tapis de selle des gonfles s'étaient formées et avaient crevé, de sorte que lorsqu'ils se défirent les sangles apparurent, au milieu des poils collés par la sueur, des plaques de chair à vif, d'un rouge sombre bordé de noir (Jp, 172).

Maltraitance d'un cheval de main par son conducteur apeuré

S. dit que par exemple, le conducteur du cheval de main (qui manifestement avait eu et continuait à avoir très peur) trahissait les siennes en martyrisant cette malheureuse bête (Jp, 271-272).

Photo d'un illustré trouvée par hasard

où l'on pouvait voir, sur la gauche, deux hommes vêtus de sortes de pyjamas rayés suspendus à des troncs d'arbre par les poignets, les mains liées. Leurs bras ramenés en arrière font, avec le dos, un angle aigu d'environ trente cinq degrés. Les épaules sont remontées et les têtes projetées en avant. Malgré la mauvaise qualité de la photo on peut voir que les visages des suppliciés sont tordus par la souffrance. Au premier plan est étendu sur le sol le corps animé d'un autre supplicé. Son crâne est tondu. On a détaché ses mains et son bras droit est allongé le long de lui, sa tête est

ournée de côté vers le photographe, une joue contre la terre. Ses traits sont calmes, il semble évanoui. Un homme en uniforme d'officier à la culotte de cavalerie bouffante au dessus de bottes soigneusement cirées, se tient debout à côté de lui. Il a posé ses deux mains sur ses hanches et de l'une d'elle pend une sorte de long bâton courbe comme un fourreau de sabre mais plus vraisemblablement une matraque en caoutchouc noir. La tête légèrement baissée, il regarde le corps étendu à ses pieds comme s'il évaluait son état et attendait qu'il se relève. Sa taille mince est prise dans un ceinturon dont la boucle brille au soleil (car il fait soleil). Le col de sa vareuse est noir, bordé d'un liseré d'argent, ainsi que les épauettes de sa tunique. Il est coiffé d'un képi, penché sur l'oreille et dont la calotte concave se relève exagérément par devant au dessus d'un aigle stylisé aux ailes déployées. Tout son poids repose sur sa jambe gauche, la droite légèrement écartée en oblique, le pied invisible caché par le corps du supplicié qu'il semble frapper à petits coups comme pour le faire revenir à lui ou le forcer de se relever. Le soleil pose un reflet rectiligne tout le long de cette botte. Au premier plan, à gauche, on peut voir le tronc de l'arbre dont le corps étendu vient d'être détaché, son écorce tachetée de noir comme celle d'un bouleau. Dans le fond on aperçoit la lisière d'une forêt d'hiver aux arbres nus. L'homme en uniforme ne porte aucune attention aux deux autres suppliciés toujours suspendus (Jp, 124-125).

Autres victimes, ces jeunes gens sacrifiés pour une vulgaire « dispute de berger ou de mauvais voisins, une affaire de bornage, d'adultère ou de fille séduite », principaux motifs⁹³³ des guerres entre les hommes,

morts sans doute à seule fin d'être représentés des siècles plus tard, et même pas ressemblants (parce que, qui connaît les visages des héros morts ?) : seulement leur mémoire, les chairs mystérieuses et lisses des jeunes gens qui vont mourir, avec leurs pendantes et glabres virilités, leurs ventres minces et leurs longues cuisses nues, s'armant, prêtant serment, s'encourageant, ceignant leurs armes sous la forêt des enseignes et les renommées ailées soufflant dans des trompettes, le fracas du cuivre guerrier se répercutant entre les rochers de carton brun rouge dans le poussiéreux silence des musées où somnolent de vieux invalides en casquettes à visière vernie et uniforme bleu marine (Pa, 126).

A la virulence des sarcasmes qui dénoncent les manifestations de l'inhumain, le narrateur, sensible aux souffrances des êtres, apporte un contrepoint attendri et révolté. Mais c'est une sensation de dégoût insurmontable, d'écoeurement viscéral qui affecte l'étudiant du *Palace* à travers les manifestations de sa « nausée ».

⁹³³ La note de l'édition de *La Pléiade* suggère un rapprochement avec « Léonidas aux Thermopyles » de David, p. 1360, note 17.

2.3 – « une furieuse nausée » (Pa, 162)

Sensations internes éprouvées à partir d'une pathologie supposée du foie :

plié en deux, ses bras en étais, légèrement arqué, ses mains serrant convulsivement le rebord de porcelaine de la cuvette, le corps agité de spasmes et de contractions à hauteur de l'estomac, il s'efforce vainement de faire franchir à sa gorge quelque chose qui semble enfoui dans son œsophage comme un pieu, l'étouffant, le déchirant de ses échardes. Mais il ne vient qu'un peu de salive qu'il crache, se tenant là épuisé, sans pouvoir bouger, incapable même de couper le fil brillant qui pend de ses lèvres et les relie au fond de la cuvette (Cc, 112).

Aggravation des troubles internes qui affectent le comportement externe du personnage :

brusquement une nouvelle série de spasmes le plie en avant [...]. Incapable de bouger, assourdi par le mugissement du sang qui bat dans ses oreilles et se raccrochant aux bords de la cuvette, il attend que ralentissent par degrés les battements de son cœur et le rythme de sa respiration (Cc, 113-114).

Retour à la sensation externe initiale :

toujours cramponné aux rebords de la cuvette il sent la chaleur ruisseler sur son front, ses tempes, son crâne et son dos. Devant ses yeux les points lumineux continuent à tourner, s'allumer et s'éteindre (Cc, 114).

Cette pathologie se présente d'abord sous la forme d'un dégoût alimentaire, lié aux évènements⁹³⁴, avec

dans la bouche toujours le goût amer, nauséux (Pa, 147).

la bière ballotant dans son estomac comme une sorte de corps étranger inassimilable et pourri (Pa, 28).

Le malaise persiste lorsque, de retour à Barcelone, « quinze ans plus tard », il éprouve la même sensation :

il pouvait toujours sentir au-dedans de lui, la bière rebelle à toute digestion, inassimilable (Pa, 222).

Du banc d'où il surveille les entrées et sorties du palace « l'envie » le saisit de

se lever, de marcher jusqu'à l'urinoir souterrain, au bout de la place, pour y vomir, s'y débarrasser (il serait là, solitaire et secoué de spasmes, dans la puanteur ammoniacale, l'âcre odeur d'excréments, de cigare refroidi et de désinfectant, penché au-dessus de la cuvette, plié en deux (Pa, 222).

Si bien que la nausée est inséparable de la

suffocante puanteur de latrines, de melon avancé et d'huile rance (Pa, 170).

⁹³⁴ Notons toutefois qu'en dépit de certaines associations dominantes, il n'est pas possible de catégoriser tel ou tel motif pour un domaine précis. Ainsi le motif de « la nausée » se rencontre aussi occasionnellement dans d'autres contextes : pour le boxeur « forcé » « à l'abandon » « **une perte de conscience, des nausées et des vomissements violents peuvent s'ensuivre** » (Cc, 111).

A la seule idée d'avoir à relire les manchettes de journaux vides et insipides, l'étudiant éprouve un écoeuement qui se traduit physiquement :

son cœur se soulevant, s'insurgeant, envahi par une espèce de nausée tandis qu'il lui semblait voir se mélanger les titres aux grosses lettres :

QUIEN A MUERTO QUIEN A ASESINADO QUIEN HA FIRMADO EL CRIMEN

ravalant précipitamment une furieuse nausée, de sorte qu'il se dirigea (il s'était mis debout) [...] vers le lavabo (Pa, 162).

Une variante dans l'expression de cette nausée déclanchée par « la flasque et plate oraison funèbre des évènements morts désigne

dans la bouche un goût amer comme au lendemain d'une cuite (Pa, 104)XXXXXXXX

Cette affection prend un caractère plus accusé avec

la furieuse nausée qui tord son estomac (Pa, 113).XXXX

De même, déjà désabusé sur la banalité des propos tenus, le président de la rencontre entre parlementaires et écrivains, du genre

« la forme romanesque implique une conception de l'homme, c'est-à-dire.. » (Cc, 43).

Tout en feignant d'applaudir l'orateur avec la salle il se rend aux toilettes :

applaudissant aussi il dit : oui. Merci. très bien. J'ai compris. Très bien. merci... sur quoi, sans cesser d'applaudir, il se glisse hors de sa stalle (Cc, 43).

Il s'indigne devant

le nauséux et inutilisable galimatias de bons conseils et de bonnes recettes (Pa, 31).

que représente à ses yeux une culture d'illusions. Le rôle de l'art est, au contraire, de sublimer un désastre, le contraire même de la nausée, comme dans *Guernica* où

d'une réalité dont la moindre photographie eût donné la nausée, Picasso fait un objet de délectation⁹³⁵.

Cette nausée a toutes les caractéristiques du réalisme grotesque : la « grande table de bois » imprégnée « de la fétide odeur des réfectoires » « transporte »

chez les milliardaires les nauséuses odeurs de poireaux, de choux-fleurs, de melons et d'huile rance stagnant tièdes et intestines (Pa, 14).

Le narrateur met à nu toutes les oppressions par les puissances de mort qui oeuvrent dans l'histoire. Si la satire et l'ironie sont ses principales armes contre l'imposture, il décrit son expérience du mal comme une atteinte à la dignité de l'homme et à sa volonté de

⁹³⁵ C. Simon, entretien. J. Piatier, cit. p. 157

vivre. L'histoire n'est que la répétition d'un unique scénario grotesque de domination mondiale par de ridicules puissances. Mais la dénonciation grotesque suffit-elle à nous prémunir contre cette faillite de l'humain ? La foi chrétienne ne supprime pas l'énigme du mal. La notion de péché correspond au drame d'une liberté humaine dévoyée. La relation de confiance établie entre le Créateur et sa créature est mise en défaut par le tentateur. Celui-ci introduit une méfiance dans la relation de la créature à Dieu : celle-ci, attisée par la convoitise d'un Pouvoir démiurgique rompt le pacte de confiance avec Dieu. Nous allons voir quelle libération apporte l'annonce chrétienne du drame humano-divin de la Rédemption.

Chapitre 3 : quelle libération ?

Si le verbe s'est fait chair, c'est que Dieu n'a pas craint d'avoir des histoires avec les humains, E. Parmentier⁹³⁶

Parmi les innombrables victimes d'une toujours aussi impitoyable histoire un prophète innocent qui annonçait un Royaume d'amour est « assassiné ». Partant de ce lieu théologique décisif que sont les victimes et les opprimés de l'histoire, l'annonce chrétienne propose l'inattendu d'un Dieu moqué, torturé, Crucifié mais Ressuscité. Ce Dieu qui n'a jamais pactisé avec les Pouvoirs en place, qui a refusé d'instaurer le royaume « terrestre » attendu, raillé comme un « roi » dérisoire, dans un climat grotesque, ayant subi toutes les humiliations jusqu'à la mort sur un gibet entre deux brigands, va parcourir jusqu'au terme le chemin de l'exclusion avant de resurgir comme un Vivant.

un Royaume déconcertant

à quand, pour dire la dérision du crucifié et le paradoxe de la sainteté, l'expression naïve et dérangeante d'une théologie burlesque⁹³⁷ ?

La messianité de Jésus ne peut être bien comprise que replacée dans le cadre des attentes juives qu'elle déplace et donc, déçoit. Cette annonce dérange la religion établie et suscite, de la part des autorités religieuses de Jérusalem, une violente réaction de défense. La mise à mort du prophète par les siens à travers humiliations et souffrances extrêmes sera le prix à payer par le Nazaréen pour l'annonce du Royaume de Dieu. Cette dernière expression⁹³⁸, commune au judaïsme et au christianisme désigne, pour l'attente juive, l'action bienveillante de Dieu dans l'histoire en faveur de son peuple, fondée sur la Promesse faite à Abraham puis l'Alliance avec Moïse. Elle annonce la venue d'un Royaume de justice et de paix.

⁹³⁶ E. Parmentier, « Dieu a des histoires. La dimension théologique de la narrativité », in D. Marguerat édit. *la Bible en récits*, Labor et Fides, Genève, 2003.

⁹³⁷ B. Quelquejeu, « Quand l'écriture est en question »... Quelques questions à ceux qui écrivent « de la théologie, *Concilium*, op. cit.

⁹³⁸ Autrement dénommé « la Basileia » ou encore « le Règne de Dieu ». J. Schlosser considère ces termes comme équivalents.

3.1 - attente juive et annonce du Royaume par Jésus

L'*Ancien Testament* relate l'histoire agitée d'un peuple souvent infidèle à sa vocation. C'est avec l'exode que le peuple d'Israël commence à exister : il découvre le nom de son Dieu et son action libératrice du joug égyptien. Dans les livres historiques, l'attention est focalisée sur la souveraineté royale de Dieu. Bientôt Israël aura une terre, un roi, un temple. Quand la dynastie davidique régna sur Juda, chaque roi était l'oint⁹³⁹ du Seigneur. A la mort de Salomon, le royaume se divise en deux : le royaume de Juda au sud a pour capitale Jérusalem et reste fidèle à la dynastie de David. Le roi fait l'unité de la nation qu'il représente devant Dieu. Celui-ci habite au milieu de son peuple dans le Temple. Le deuxième royaume, celui d'Israël, rompt avec la dynastie de David, mais l'un après l'autre, les deux royaumes vont être détruits et le peuple soumis à l'exil. Demeure, toujours, pourtant, dans la mémoire collective, l'attente d'une restauration nationale par un messie de la race de David, mais le peuple s'avère incapable de respecter les exigences de l'Alliance. Des prophètes, périodiquement, rappellent au nom de Dieu l'engagement trahi :

il me dit : « Fils d'homme, je t'envoie vers les fils d'Israël, vers des gens révoltés, des gens qui se sont révoltés contre moi, eux et leurs pères jusqu'à aujourd'hui. Ces fils au visage obstiné et au cœur endurci (Ez., 2, 3-4a).

« Ainsi parle le Seigneur le tout-puissant, le Dieu d'Israël » :

quand j'ai fait sortir vos pères du pays d'Egypte, je ne leur ai rien dit, rien demandé en fait d'holocauste et de sacrifice ; je ne leur ai demandé que ceci : « Ecoutez ma voix et je deviendrai Dieu pour vous, et vous, vous deviendrez un peuple pour moi, suivez bien la route que je vous trace et vous serez heureux ». Mais ils ne m'ont pas écouté, mais ils n'ont pas tendu l'oreille, ils ont agi à leur guise dans leur entêtement exécration, ils m'ont tourné le dos au lieu de tourner vers moi leur visage (Jr, 7, 22-24).

Mais Dieu prépare un avenir pour son peuple et le pardon est toujours offert, ouvrant la voie à l'espérance :

je vous donnerai un cœur neuf et je mettrai en vous un esprit neuf ; j'enlèverai de votre corps le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair. Je mettrai en vous mon propre Esprit, je vous ferai marcher selon mes lois, garder et pratiquer mes coutumes. Vous habiterez le pays que j'ai donné à vos pères, vous serez mon peuple et je serai votre Dieu (Ez. 36, 26-28).

Le message prophétique du « reste saint », selon Isaïe, représente une autre modalité de l'attente juive, qui concerne les exilés ou les survivants de Jérusalem,

*car de Jérusalem sortira un reste,
et de la montagne de Sion, des rescapés.
L'ardeur du Seigneur, le tout puissant, fera cela (Es⁹⁴⁰, 37, 32).*

⁹³⁹ Consacré par l'onction d'huile, marque de la mission divine qui leur était dévolue au service du peuple.

⁹⁴⁰ Voir encore Es, 4,3

Suivant le thème du grand retour :

*[le Seigneur] rassemblera les exilés d'Israël,
Il réunira les dispersés de Judas
Des quatre coins de la terre (Es. 11, 12b).*

La période postexilique n'a pas connu de dynastie qui puisse entretenir l'espérance d'une intronisation du Roi-Messie, obligeant Israël à le reporter à un avenir plus lointain. Au temps de Jésus, il n'y a pas de conception unifiée et bien définie du messie, n'était que sous l'occupation romaine les attentes restent motivées par des préoccupations nationales et politiques. La littérature intertestamentaire témoigne avec constance de cette thématique du Royaume attendu :

*Heureux ceux qui vivront en ces jours-là :
Ils verront les bienfaits que le Seigneur accordera à la génération à venir,
Sous le sceptre éducateur du Messie du Seigneur, dans la crainte de son Dieu,
Dans la sagesse de l'Esprit, dans la justice et la force.
Il dirigera les hommes dans la voie des œuvres justes, par la crainte de Dieu.
Il les établira tous devant le Seigneur,
Génération bonne et craignant Dieu, aux jours de la miséricorde⁹⁴¹.*

La reprise du thème judaïque de l'espérance du Royaume de Dieu connaît, dans le *Nouveau Testament*, un développement unique et inattendu dont il nous faut explorer maintenant toute la logique paradoxale.

Le prophète galiléen qui se réclame de cette mission, en Palestine, apporte un message si inattendu et inacceptable qu'on le fit taire. Il fallut l'évènement pascal pour que sa mission soit reconnue par ceux mêmes qui en ont été les témoins. Déjà Jean-Baptiste annonçait, au bord du Jourdain, l'approche du Royaume de Dieu, en termes de repentance :

convertissez-vous : le Règne des Cieux s'est approché (Mt, 3, 2 b).

Et c'est sur un ton imprécateur qu'il interpelle Pharisiens et Sadducéens⁹⁴² venus demander le baptême :

Engance de vipères , qui vous a montré le moyen d'échapper à la colère qui vient ? Produisez donc du fruit qui témoigne de votre conversion ; et ne vous avisez pas de dire en vous-mêmes : « nous avons pour père Abraham » (Mt, 3, 7b-9).

Dans le même temps, il proclame Jésus messie dans une véritable profession de foi :

celui qui vient après moi est plus fort que moi : je ne suis pas digne de lui ôter ses sandales ; lui, il vous baptisera dans l'Esprit Saint et le feu (Mt, 3, 11b).

⁹⁴¹ « Psaumes de Salomon » XVIII, 6-9, *La Bible, Ecrits intertestamentaires*, Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 992

⁹⁴² Voir infra, p. 352

Mais le comportement inattendu du Nazaréen va susciter chez lui perplexité et doute. Il envoie, de sa prison, deux de ses disciples pour interroger Jésus :

es-tu « Celui qui vient » ou devons-nous en attendre un autre ? (Lc, 7, 19b).

Jésus répond par les faits aux envoyés de Jean. Ceux-ci constituent autant d'attestations de la libération qu'il apporte aux hommes ; pourtant il se donne ouvertement comme un signe de contradiction :

allez rapporter à Jean ce que vous avez vu et entendu : les aveugles retrouvent la vue, les boiteux marchent droit, les lépreux sont purifiés et les sourds entendent, les morts ressuscitent, la bonne nouvelle est annoncée aux pauvres, et heureux celui qui ne tombera pas à cause de moi (Lc, 7, 22-23).

En fait, la Bonne Nouvelle annoncée à tous est de nature paradoxale :

c'est pour un jugement que je suis venu dans le monde, pour que ceux qui ne voyaient pas voient, et que ceux qui voyaient deviennent aveugles (Jn, 9, 39).

Comment est-il accueilli ? Les premières réactions de la foule des accompagnateurs et des bénéficiaires de ses interventions, c'est un sentiment d'enthousiasme et d'admiration devant les prodiges qu'il accomplit. Il soulage les détresses humaines, physiques ou morales, et les foules se déplacent à sa rencontre :

parcourant toute la Galilée, il enseignait dans leurs synagogues, proclamait la Bonne Nouvelle du Règne et guérissait toute maladie et toute infirmité parmi le peuple. Sa renommée gagna toute la Syrie et on lui amena tous ceux qui souffraient, en proie à toutes sortes de maladies et de tourments : démoniaques, lunatiques, paralysés, il les guérit. Et de grandes foules le suivirent, venues de la Galilée et de la décapole, de Jérusalem et de la Judée, et d'au-delà du Jourdain (Mt, 4, 23-25).

On se presse autour du thaumaturge où qu'il soit, en quête d'une guérison pour ses proches :

Jésus gagna les bords de la mer de Galilée. Il monta dans la montagne et là, il s'assit. Des gens en grande foule vinrent à lui, ayant avec eux des boiteux, des aveugles, des estropiés, des muets et bien d'autres encore. Ils les déposèrent à ses pieds et il les guérit. Aussi les foules s'émerveillaient-elles à la vue des muets qui parlaient, des estropiés qui redevenaient valides, des boiteux qui marchaient droit et des aveugles qui recouvraient la vue. Et elles rendirent gloire au Dieu d'Israël (Mt, 15, 29-31).

Haut lieu de la prédication, le lac de Tibériade est associé à l'annonce des paraboles du Royaume. Ainsi de la barque il enseignait les foules :

en ce jour-là, Jésus sortit de la maison et s'assit au bord de la mer. De grandes foules se rassemblèrent près de lui, si bien qu'il monta dans une barque où il s'assit ; toute la foule se tenait sur le rivage (Mt, 13, 1-2).

Après l'annonce de la mort de Jean Baptiste,

Jésus se retira de là en barque vers un lieu désert, à l'écart. L'ayant appris, les foules le suivirent à pied de leurs diverses villes. En débarquant il vit une grande foule ; il fut pris de pitié pour eux et guérit leurs infirmes (Mt, 14, 13-14).

Même compassion à l'égard de la foule qui le suit et qu'il nourrit après trois jours de prédication :

Jésus appela ses disciples et leur dit : « j'ai pitié de cette foule, car voilà déjà trois jours qu'ils restent auprès de moi et ils n'ont pas de quoi manger. Je ne veux pas les renvoyer à jeun : ils pourraient défaillir en chemin (Mt, 15,32).

L'attirance des foules ne tient pas seulement aux bienfaits qu'il prodigue. Son autorité est reconnue par rapport aux scribes, dans son message nouveau :

quand Jésus eut achevé ces instructions, les foules restèrent frappées de son enseignement ; car il les enseignait en homme qui a autorité et non pas comme leurs scribes (Mt, 7, 28-29).

Même constat relatif à ses enseignements à la synagogue de Capharnaüm :

ils étaient frappés de son enseignement ; car il les enseignait en homme qui a autorité et non pas comme les scribes (Mt, 1, 22).

Mais quel est donc ce message qui capte les foules ? Jésus, enraciné dans la tradition juive, vient « accomplir la Loi ». Il assume l'intégralité de l'héritage biblique et s'inscrit dans la continuité de l'Alliance mosaïque, la tradition des prophètes et la tradition des *Psaumes* :

il faut que s'accomplisse tout ce qui a été écrit de moi dans la Loi de Moïse, les Prophètes et les Psaumes (Lc, 24, 44b).

L'attention aux pauvres que l'annonce du Royaume va mettre au centre de ses préoccupations est déjà présente dans la Loi mosaïque où Dieu demandait à son peuple de tout mettre en œuvre pour supprimer l'injustice de la pauvreté :

s'il y a chez toi un pauvre, l'un de tes frères, dans l'une de tes villes, dans le pays que le Seigneur ton Dieu te donne, tu n'endurciras pas ton cœur et tu ne fermeras pas ta main à ton frère pauvre (Dt, 15,7).

Sachant toutefois que les pauvres ne disparaîtront pas, il réitère son commandement :

et puisqu'il ne cessera pas d'y avoir des pauvres au milieu du pays, je te donne ce commandement : tu ouvriras ta main toute grande à ton frère, au malheureux et au pauvre que tu as dans ton pays (Dt, 15,11).

De même, le Dieu de la Bible, par delà l'expression de son pouvoir absolu sait manifester sa miséricorde et sa fidélité envers l'homme ingrat, laissant l'amour s'exprimer :

*mon cœur est bouleversé en moi, en même temps ma pitié s'est émue.
Je ne donnerai pas cours à l'ardeur de ma colère, je ne reviendrai pas détruire Ephraïm (Os., 11, 8b-9a).*

La radicale nouveauté de l'annonce du Nazaréen s'impose dans l'esprit des Béatitudes⁹⁴³. En utilisant un mode classique de la Bible pour féliciter quelqu'un à propos d'un don accordé ou annoncer le bonheur à telle ou telle catégorie de personnes (« heureux »), Jésus s'adresse directement aux pauvres, aux victimes, à ceux qui ne sont pas avantagés ici-bas et qui dépendent de Dieu seul. Luc accentue ce contraste en faisant suivre les *Béatitudes* par quatre antithèses qui proclament systématiquement le malheur des

⁹⁴³ Mt., 5, 3-9 et Lc 6, 20-26).

heureux de ce monde. Les *Béatitudes* de Luc proclament le salut à ceux qui sont maintenant pauvres et affligés. Le Royaume de Dieu y apparaît comme le renversement des situations présentes. Rappelons les premiers versets de ce message dans la simplicité première d'une adresse à chacun. D'abord dans la version de Matthieu qui décrit des attitudes :

Heureux les pauvres de cœur : le Royaume des cieux est à eux
Heureux les doux, ils auront la terre en partage.
Heureux ceux qui pleurent ils seront consolés. (Mt, 5,3-5).

La version de Luc présente quatre béatitudes qui constituent des équivalences des neuf de Mathieu (5, 1-12). D'autre part, Luc renvoie à des situations concrètes qui sont suivies par quatre antithèses qui proclament le malheur des « riches » qui ont « réussi » en ce monde :

Heureux, vous les pauvres : le Royaume de Dieu est à vous. Heureux, vous qui avez faim maintenant : vous serez rassasiés
Heureux vous qui pleurez maintenant : vous rirez.
Heureux êtes-vous lorsque les hommes vous haïssent, lorsqu'ils vous rejettent, et qu'ils insultent et proscrivent votre nom comme infâme, à cause du Fils de l'homme (Lc, 6, 20b-22)
Mais malheureux, vous les riches : vous tenez votre consolation.
Malheureux vous qui êtes repus maintenant : vous aurez faim.
Malheureux vous qui riez maintenant : vous serez dans le deuil et vous pleurerez.
Malheureux êtes-vous lorsque tous les hommes disent du bien de vous : c'est en effet de la même manière que leurs pères traitaient les faux prophètes (Lc, 6, 24-26).

Si les pauvres sont privilégiés c'est parce qu'ils représentent les laissés pour compte dans les sociétés qui systématiquement les excluent. Jésus se substitue personnellement à eux à l'heure du Jugement Dernier :

j'ai eu faim et vous m'avez donné à manger ; j'ai eu soif et vous m'avez donné à boire ; j'étais un étranger et vous m'avez recueilli ; nu, et vous m'avez vêtu ; malade et vous m'avez visité ; en prison et vous êtes venus à moi [...] chaque fois que vous l'avez fait à l'un de ces plus petits, qui sont mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait » (Mt, 25, 35-36, 40b).

Jésus énumère des états objectifs de « malheur » et non d'abord des attitudes spirituelles. Il convie tout homme, sans préalable, à entrer dans ce Royaume qu'il annonce. Cet engagement passe par un double refus et par une libération de l'homme par rapport à la Loi. Le premier refus de Jésus, c'est, au tout début de son ministère public, le refus des royaumes de ce monde dans l'épisode de la tentation :

le diable l'emmène encore sur une très haute montagne ; il lui montre tous les royaumes du monde avec leur gloire et lui dit : « tout cela je te le donnerai, si tu te prosternes et m'adores » (Mt, 4, 8-9).

A travers cette imposture de satan, Jésus dénonce l'ambiguïté des possessions matérielles et de toute ambition terrestre qui font concurrence à Dieu. Le deuxième refus concerne la Royauté en tant que pouvoir politico-religieux de type triomphaliste, telle que l'attendait la foule. Il ne sera ni le chef charismatique ni le messie politique que Dieu devait envoyer instaurant, par un acte magique, une ère de bonheur et de paix. C'est devant Pilate qu'il rappelle sa mission :

ma royauté n'est pas de ce monde. Si ma royauté était de ce monde, les miens auraient combattu pour que je ne sois pas livré aux juifs. Mais ma royauté maintenant n'est pas d'ici (Jn, 18, 36).

En relation étroite avec les deux refus précédents, Jésus conteste de sa propre autorité le pouvoir religieux du Temple auquel il va se heurter. Il s'en prend à l'interprétation légaliste de la Loi à l'origine de conformismes et d'observances tatillonnes, moyennant quoi on peut être en règle avec Dieu. Ainsi, Scribes et Pharisiens ont constitué un système idéologique fermé, idolâtrique et tyrannique contre lequel Jésus veut libérer l'homme. Citons quelques exemples. Et d'abord l'épisode, rapporté par Luc, de l'invitation de Jésus à sa table par un Pharisien⁹⁴⁴, non sans quelque arrière-pensée :

Jésus était entré dans la maison d'un chef des Pharisiens un jour de sabbat pour y prendre un repas ; ils l'observaient et justement un hydropique se trouvait devant lui. Jésus prit la parole et dit aux légistes et aux Pharisiens : « est-il permis ou non de guérir un malade un jour de sabbat ? » Mais ils gardèrent le silence. Alors, Jésus prenant le malade, le guérit et le renvoya. Puis il leur dit : « lequel d'entre vous si son fils ou son bœuf tombe dans un puits, ne le hissera pas aussitôt, en plein jour de sabbat ? » et ils ne purent rien répondre à cela » (Lc, 14, 1-6).

Tout en s'inscrivant dans la tradition des *Ecritures*, il dénonce l'exercice d'une autorité aveugle qui se prononce inmanquablement au nom de ce qui s'est toujours fait, au détriment des situations toujours singulières. Dans l'épisode des « épis arrachés », les Pharisiens s'indignent du comportement des disciples. Jésus se réclamant du précédent de David déplace le problème de la loi comme pureté, norme abstraite pour considérer la question concrète posée par la situation :

les Pharisiens lui disaient : « regarde ce qu'ils font le jour du sabbat ! Ce n'est pas permis. Et il leur dit : « vous n'avez donc jamais lu ce qu'a fait David lorsqu'il s'est trouvé dans le besoin et qu'il a eu faim, lui et ses compagnons, comment, au temps du grand prêtre Abiathar, il est entré dans la maison de Dieu, a mangé les pains de l'offrande que personne n'a le droit de manger, sauf les prêtres, et en a donné aussi à ceux qui étaient avec lui ? Et il leur disait : « le sabbat a été fait pour l'homme et non l'homme pour le sabbat, de sorte que le Fils de l'homme est maître même du sabbat » (Mc, 2, 24-28)..

Autre épisode, celui de la guérison d'un homme à la main paralysée. Connaissant les intentions mauvaises des Pharisiens, il commence par les interpeller et devant leur mutisme, il guérit :

⁹⁴⁴ Luc est le seul évangéliste à montrer des Pharisiens assez ouverts à Jésus pour le convier à leur table. Chez Matthieu et Marc ils apparaissent comme des adversaires systématiques de Jésus. L'ouverture de Luc provient sans doute de l'influence de Paul qui se souvient avoir été Pharisien lui-même.

et il leur dit : « ce qui est permis le jour du sabbat, est-ce de faire le bien ou de faire le mal ? de sauver un être vivant ou de le tuer ? Mais eux se taisaient. Promenant sur eux un regard de colère, navré de l'endurcissement de leur cœur, il dit à cet homme : « Etends la main ». Il l'étendit et sa main fut guérie (Mc, 3, 4-5).

Il était admis que la règle du sabbat cesse quand une vie est menacée. Ce n'est certes pas le cas ici mais Jésus étend ce principe à toute guérison accomplie en pareille circonstance. En effet, ne pas guérir équivaldrait à refuser de soulager la détresse d'un homme et à lui préférer inconditionnellement l'application d'un interdit qui évacue notre responsabilité à l'égard d'autrui. C'est cette prise en compte de l'autre qui refuse l'interprétation de la Loi non comme un impératif absolu mais comme une question posée à chaque fois dans une situation de la vie quotidienne. Jésus déplace donc la question de la pureté de la Loi au profit des cas particuliers où il en va de la libération d'un malade, d'un prisonnier, d'un affamé, d'un pécheur. Il reproche aux autorités religieuses leur conception du péché qui n'est pas compris comme un refus d'amour, une révolte contre Dieu. La souveraine liberté du Nazaréen à l'égard de la loi se manifeste également à propos de la justice. Les deux paraboles des « ouvriers de la dernière heure et du « fils perdu et retrouvé » » sont en rupture totale avec les règles du jeu social. Cette dernière parabole du fils perdu et retrouvé (Lc, 15,11-32) dénonce l'attitude intransigeante des Pharisiens envers les pécheurs et illustre le concept de l'amour chrétien dans l'évocation du père courant vers son jeune fils qui revient à lui et l'embrassant, avant même que ce dernier ait pu lui demander pardon⁹⁴⁵. Message sans précédent, c'est au pécheur que s'adresse l'amour de Dieu qui se traduit ici dans le langage très concret et symbolique de l'accueil vestimentaire, suivi des festivités d'un banquet et de danses. Les Pharisiens qui se reconnaissent dans l'attitude du fils aîné, ayant l'assurance d'accomplir toutes les exigences de la Loi sont invités à dépasser le juridisme pour s'ouvrir à l'amour : invités à entrer dans la joie de Dieu dans l'accueil des pécheurs qui reviennent à lui. « Les ouvriers de la dernière heure » (Mt 20, 1-17), nous invitent à un autre renversement des valeurs. Toute tentative pour justifier la parabole en termes de justice sociale ou de gestion de l'entreprise échappe à la logique du mérite, mettant en valeur la souveraineté et la gratuité de Dieu. Autre interprétation : les païens appelés sur le tard passent devant les juifs appelés les premiers. On peut comprendre que de tels messages suscitent la réaction des autorités religieuses et politiques concernées, déstabilisées par la radicalité du propos.

⁹⁴⁵ Transposant cette attitude dans sa *Lettre aux Romains* Paul écrit : la preuve que Dieu nous aime, c'est que le Christ, alors que nous étions encore pécheurs, est mort pour nous » (Rm, 5,8).

Très tôt vont naître des conflits où s'opposent ouvertement le Nazaréen et les autorités religieuses. Sa mission se heurte quotidiennement aux structures dominantes qu'elle dérange. Les principaux adversaires du Nazaréen cités dans les synoptiques représentent trois groupes religieux relativement indépendants. Les sadducéens représentent la caste sacerdotale aristocratique et opulente du clergé. Ils ne reçoivent pas obligatoirement une formation théologique. Classe héréditaire en charge de la célébration du culte à Jérusalem, ils sont les maîtres du Temple. Attachés à l' « ordre », le système légal qui confirmait leurs privilèges sociaux, ils défendent le strict respect de la Loi mosaïque. Caste pro-romaine et mondaine plutôt que religieuse, les docteurs de la Loi, issus de toutes les couches de la société sont des théologiens érudits et en tant que spécialistes des *Écritures*, ils sont les maîtres à penser de la communauté juive et peuvent exercer la justice. Les Pharisiens appartiennent à toutes les couches de la société, en particulier au milieu des commerçants et des artisans. De condition moyenne, ils sont méprisés par les Sadducéens, mais bénéficient de la sympathie des docteurs de la Loi. Attachés eux-mêmes à cette Loi, ils respectent des prescriptions de pureté comme l'obligation de se laver les mains avant les repas. Ils restent les tenants d'un judaïsme normatif. Les noms qu'ils se donnent - les « pieux », les « justes », les « craignant- Dieu » - indiquent leur désir de se faire valoir. Ils prônent un messianisme nationaliste centré sur la grandeur d'Israël.

Au-delà des conflits ouverts, l'enseignement du Nazaréen comporte une part de mystère susceptible de générer des incompréhensions. Ainsi, la parabole du berger relative à la mission temporelle de Jésus ne peut être comprise que dans la foi, avec le don de l'Esprit :

Jésus leur dit cette parabole mais ils ne comprirent pas la portée de ce qu'il disait [...] (Jn, 10, 6).

Lorsque Jésus en explicite le contenu, l'auditoire réagit de façon contradictoire :

ces paroles provoquèrent à nouveau la division parmi les juifs. Beaucoup d'entre eux disaient : « il est possédé, il déraisonne, pourquoi l'écoutez-vous ? » Mais d'autres disaient : ce ne sont pas là propos de possédé ; un démon pourrait-il ouvrir les yeux d'un aveugle ? » (Jn, 10, 19-21).

Les disciples eux-mêmes incapables de résister au scandale suscité par les affirmations de Jésus sont conduits à l'abandon :

dès lors, beaucoup de ses disciples s'en retournèrent et cessèrent de faire route avec lui (Jn, 6,66).

Occasion pour le groupe des Douze de réaffirmer sa foi, par l'intermédiaire de Pierre qui renouvelle sa confession de Césarée

alors Jésus dit aux Douze : « et vous, ne voulez-vous pas partir ? » Simon-Pierre lui répondit : « Seigneur, à qui irions-nous ? Tu as des paroles de vie éternelle. Et nous, nous avons cru et nous avons connu que tu es le Saint de Dieu (Jn, 6, 67b-69).

C'est la personne même de Jésus qui aux yeux des hommes reste énigmatique. Témoin ces réflexions « parmi les gens de la foule qui avaient écouté ses paroles, le dernier jour de la fête des Tentés » :

parmi les gens de la foule qui avaient écouté ses paroles, les uns disaient : « vraiment, voici le Prophète ! » D'autres disaient : « le Christ c'est lui ». mais d'autres encore disaient : « le christ pourrait-il venir de la Galilée ? » [...] C'est ainsi que la foule se divisa à son sujet. Quelques-uns d'entre-eux voulurent l'arrêter mais personne ne mit la main sur lui (Jn, 7, 40-41, 43-44).

Les Pharisiens n'ont que mépris pour la foule qui croit en lui :

il y a tout juste cette masse qui ne connaît pas la Loi, des gens maudits ! (Jn, 7, 49).

Mais un Pharisien sympathisant de Jésus, Nicodème, exprime un point de vue dénué de tout esprit partisan et de simple bon sens pour se voir contesté au nom d'un a priori défavorable aux Galiléens :

l'un d'entre les pharisiens [...] dit : « notre Loi condamnerait-elle un homme sans l'avoir entendu et sans savoir ce qu'il fait ? » Il répliquèrent : « serais-tu de Galilée, toi aussi ? Cherche bien et tu verras que de Galilée il ne sort pas de prophète (Jn, 7, 51-52).

Les tensions vont peu à peu s'intensifier jusqu'au conflit final. La scène de l'arrestation inaugure l'accomplissement des Ecritures :

chaque jour j'étais dans le temple assis à enseigner, et vous ne m'avez pas arrêté. Mais tout cela est arrivé pour que s'accomplissent les écrits des prophètes. (Mt, 26,55)

Le récit de la Passion et de la mort de Jésus inaugure dans l'injustice, la violence et le mépris, le Royaume annoncé. Après un double procès inique (juif et romain) le nazaréen est livré à la soldatesque avant d'être conduit au Golgotha, le lieu du supplice.

3. 2- un Messie ridiculisé et exécuté

Jésus comparaît devant les autorités juives, le Sanhédrin, qui le transfèrent au tribunal romain. deux scènes d'outrages suivent chacune des deux procédures.

Une mascarade de procès

Au cours de la séance du sanhédrin, les faux témoignages convoqués, malveillants et sans preuves convaincantes se retournent contre les accusateurs. Deux questions sont posées au prévenu qui concernent, pour la première, ses propos sur la destruction du temple :

cet homme a dit : « je peux détruire le Sanctuaire de Dieu et le rebâtit en trois jours (Mt, 26, 61).

Dans les Evangiles, Jésus ne s'attribue jamais le rôle de destructeur du Temple, symbole du culte et Matthieu ne souligne pas l'opposition entre le temple de pierre et le temple non fait de main d'homme, selon la version de Marc :

nous l'avons entendu dire : Moi je détruirai ce sanctuaire fait de main d'homme et, en trois jours, j'en bâtirai un autre, qui ne sera pas fait de main d'homme ». Mais même de cette façon ils n'étaient pas d'accord dans leur témoignage (Mc, 14, 58).

Devant le silence de Jésus, le Grand Prêtre pose la deuxième question qui concerne la messianité de Jésus :

je t'adjure par le Dieu vivant de nous dire si tu es, toi, le Messie, le Fils de Dieu (Mt, 26, 63b).

A cette interrogation décisive, formulée dans les termes mêmes de la confession de Pierre, Jésus répond :

Tu le dis. Seulement, je vous le déclare, désormais vous verrez le Fils de l'homme siégeant à la droite du Tout Puissant et venant sur les nuées du ciel (Mt, 26, 64).

Tout en refusant de se laisser enfermer dans une situation ambiguë à propos de sa messianité, il s'exprime avec une réserve qui laisse son interlocuteur devant sa propre question : il annonce, selon *les Ecritures*, la venue du Fils de l'homme, personnage céleste et le privilège du Fils de David qui doit siéger à la droite de Dieu. Chez Marc, il reconnaît qu'il est le Messie et le Fils de Dieu, en répondant à la question posée par le Grand Prêtre :

je le suis et vous verrez le Fils de l'homme siégeant à la droite du Tout Puissant et venant avec les nuées du ciel (Mc, 14,62).

Luc relate cet épisode en forme de dialogue. Ils lui dirent :

si tu es le Messie dis-le nous ». Il leur répondit : « si je vous le dis, vous ne me croirez pas ; et si j'interroge, vous ne répondrez pas. Mais désormais le Fils de l'homme siégera à la droite du Dieu puissant ». Il dirent tous : « tu es donc le Fils de Dieu ! » Il leur répondit : « vous-mêmes, vous dites que je le suis ». Ils dirent alors : qu'avons-nous encore besoin de témoignage, puis que nous l'avons entendu nous-mêmes de sa bouche ? » (Lc, 22, 67-71).

Luc montre Jésus sans illusion sur l'issue de cet interrogatoire. Alors que dans ses deux interventions précédentes, Jésus annonçait son retour triomphal à la fin des temps, il indique ici l'ouverture immédiate de son Règne messianique qui va être reconnu dans l'Eglise.

Alors que les récits synoptiques de la comparution devant le Sanhédrin focalisent l'attention sur le caractère messianique de l'activité de Jésus et sur le blasphème, Jean évoque une comparution chez Hanne où l'interrogatoire concerne l'enseignement de Jésus et le fait qu'il rassemblait des disciples. « Jésus lui répondit » :

j'ai parlé ouvertement au monde, j'ai toujours enseigné dans les synagogues et dans le temple où tous les juifs se rassemblent et je n'ai rien dit en secret. Pourquoi est-ce moi que tu interrogues ? Ce que j'ai dit, demande-le à ceux qui m'ont écouté : ils savent bien ce que j'ai dit (Jn, 18, 20-21).

Adressé en public, à tous les hommes sans distinction, l'enseignement de Jésus ne comporte pas de doctrines ésotériques, mais il est bien vrai que seul le don de l'Esprit permet de le pénétrer vraiment. En proposant de s'en référer à ceux qui l'ont écouté, Jésus sollicite un véritable procès. Il souligne surtout que la décision est prise et qu'on se borne à une parodie.

Les autorités juives transfèrent Jésus devant le tribunal romain car elles ne pouvaient statuer elles-mêmes sur le sort de l'accusé. Pilate interroge Jésus :

Es-tu le roi des juifs ? Jésus lui répond : « c'est toi qui le dis ». Les grands prêtres portaient contre lui beaucoup d'accusations. Pilate l'interrogeait de nouveau : « tu ne réponds rien, Vois toutes les accusations qu'ils portent contre toi ». Mais Jésus ne répondit plus rien de sorte que Pilate était étonné. (Mc, 15, 2-4).

Le débat porte sur la royauté de Jésus dont la réponse exprime une réserve certaine. Pilate ne semble pas reprendre à son compte les accusations dont les griefs ne sont pas proprement explicités. Il est d'autant moins convaincu de la culpabilité de l'accusé qu'« il voyait bien que les Grands Prêtres l'avaient livré par jalousie » :

Pilate leur disait : qu'a-t-il donc fait de mal ? » Ils crièrent de plus en plus fort : « Crucifie-le ! » (Mc, 15,14).

Luc insiste sur la lâcheté complaisante de Pilate :

De nouveau Pilate s'adressa à eux dans l'intention de relâcher Jésus. Mais eux vociféraient : « crucifie-le, crucifie-le » Pour la troisième fois il leur dit : « quel mal a donc fait cet homme ? Je n'ai rien trouvé en lui qui mérite la mort. Je vais donc lui infliger un châtement et le relâcher » (Mc, 23, 20-22).

Chez Jean la question de Pilate « qu'est-ce que la vérité ? » ne postulant pas de réponse suggère à la fois le scepticisme du gouverneur romain et l'incapacité du pouvoir politique de se placer au point de vue de Jésus, au point de vue de la vérité⁹⁴⁶. Pilate, néanmoins, avant la condamnation propose de corriger Jésus. Chez Jean, il semble que Pilate ait espéré en faire un moyen de diversion : le spectacle de l'homme lamentable et ridicule devait suffire à démontrer l'inanité de ses éventuelles prétentions royales. Mais on peut aussi voir en Jésus l'homme véritable qui, au sein de cette humiliation même, inaugure la royauté messianique. L'accusation se déplace sur le plan religieux et porte maintenant sur l'affirmation de la condition de Fils de Dieu considérée comme un blasphème. A la différence de Marc, Matthieu ne reproduit pas une vraie sentence de condamnation,

⁹⁴⁶ Volontiers railleur, Simon évoque l'intervention de l'interprète en faveur du « grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc. » présidant à la rencontre de Frounze Kirghistan avec les quinze invités.

sentence que Luc ignore. Au terme d'un simulacre de procès, Jésus est condamné à mort et va connaître à nouveau des brutalités associées à des traitements bouffons.

Un univers carnavalesque

Pourquoi, au moment de la restitution, quarante ans plus tard, des événements les plus tragiques qui concernent les supplices et les souffrances de leur Dieu condamné à mort, les évangélistes ont-ils choisi d'insister encore sur le côté dérisoire et grotesque de tels événements ? Rien ne semble a priori devoir rapprocher, spécifiquement, l'univers « carnavalesque » d'une orientation théologique chrétienne. Pourtant, historiquement, « la littérature narrative chrétienne (y compris celle qui devient canonique) est extrêmement riche en éléments ménippéens, carnavalesques⁹⁴⁷ ». En effet, « l'influence de la ménippée et des genres apparentés sur la littérature naissante de l'Antiquité chrétienne (grecque, romaine et byzantine) fut considérable. Les principaux genres narratifs de cette littérature : les évangiles, les actes des Apôtres, les apocalypses, et les vies de saints et martyrs » sont liés à l'arétalogie⁹⁴⁸ antique qui aux premiers siècles après Jésus-Christ, se développait dans l'orbite de la ménippée ». « La littérature chrétienne narrative s'est « également assimilée les genres apparentés à la ménippée : le symposium (repas évangéliques) et le soliloque. Elle fut aussi soumise à la carnavalisation indépendamment de la ménippée. Il suffirait de rappeler la scène de l'in-détronisation du 'roi des juifs' des évangiles canoniques »⁹⁴⁹. Il convient toutefois de rester prudent quand on connaît la propension de Bakhtine à élaborer des hypothèses séduisantes, mais dont le degré de généralisation n'est pas toujours avéré. Pour la « scène vulgaire » d'outrages à la fin du procès juif, S. Légasse retient « la version marcienne », « la plus pure de retouches et c'est d'elle qu'il faut partir pour évaluer l'historicité de la scène. L'apport de l'*Ancien Testament* (Is. 50, 6) y est incontestable. Mais cela n'exclut pas la réalité des faits. Cela d'autant moins que les évangélistes n'ont pas l'habitude de s'attarder sur les détails de la Passion qui portent atteinte à l'infinie dignité de celui qui la subit. S'ils l'ont

⁹⁴⁷ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit. p. 183-184. Une note du critique russe nous rappelle que « Dostoïevski connaissait fort bien non seulement la littérature chrétienne canonique mais également les apocryphes ». A quoi on peut ajouter : Simon connaît « fort bien » Dostoïevski qu'il place au premier rang des écrivains.

⁹⁴⁸ « Terme d'origine grecque désignant un récit de faits merveilleux ou de prodiges accomplis par les dieux [...]. Les sanctuaires des dieux guérisseurs [...] conservaient des tables votives relatant les faits merveilleux attribués à l'intervention du dieu [...]. Ces inscriptions furent comparées aux récits évangéliques des miracles, bien que ceux-ci ne soient pas mis en rapport avec un sanctuaire et ne fassent pas mention d'incubations et d'ordonnances médicales prescrites par les prêtres, comme le font les ex-voto d'Epidaure ». A. Chouraqui, *l'Univers de la Bible*, tome X, édit. Lidis, 1985.

⁹⁴⁹ op. cit. p. 184

fait ici, c'est que l'occasion leur était fournie d'illustrer une correspondance avec les prophéties, pour l'instruction de leurs lecteurs⁹⁵⁰». Cet argument tout à fait justifié n'explique pas le changement de ton pour cet épisode grotesque. Affublé d'un déguisement de parodie royale. Mise à distance de toute puissance qu'il a dénoncée et à laquelle il avait renoncé. Mais ces images grotesques font sens par le contraste sur une autre scène Si Dieu accepte d'être ainsi ridiculisé c'est pour faire éclater au grand jour la folie humaine en même temps que déjouer toute tentative de l'enfermer dans des représentations ridiculement humaines. Précisément, pour bousculer la tranquille assurance de la « sagesse » humaine, Dieu se plaît souvent, dans l'*Ancien Testament*, à intervenir à l'inverse des idées reçues⁹⁵¹. R.E Brown évoque, à propos des moqueries romaines, une « bouffonnerie insultante ». L'enracinement des Evangiles dans le courant de la ménippée ne semble pas pouvoir être généralisé au-delà de cette scène. R.E.Brown, du point de vue de l'exégèse historique, se borne au constat suivant : « le contenu de ce qui est décrit dans les évangiles sur les moqueries romaines, que ce soit ou non historique, n'est pas invraisemblable. Les lecteurs du 1^{er} siècle pouvaient entendre la scène comme décrivant de façon succincte non seulement la question qui intéressait les Romains (la royauté) mais aussi l'attitude des gentils envers un roi crucifié – tout comme les moqueries du sanhédrin dramatisaient l'horreur juive du faux prophète⁹⁵² ». Il cite Sénèque (*Apocolyptose*, 8, 2) à propos des *Saturnales*, lequel « dans un contexte satirique, parle du roi d'opérette⁹⁵³ ». En tout état de cause, cet épisode fait partie intégrante de la Passion de Jésus (au même titre que le reniement de Pierre inséré dans le récit lui-même). Surtout il constitue, avec la croix, un lieu théologique majeur dont S. Breton a su tirer de significatives résonances. L'espérance chrétienne peut trouver à s'exprimer à travers un tel registre. Reportons-nous d'abord aux Evangiles de Mathieu, Marc et Jean pour cette scène de dérision, parodie de couronnement, où l'attirail royal est au complet avec l'habit de pourpre, simulé par quelque étoffe rouge, la couronne, le sceptre (introduit par Mathieu), l'hommage à genou.

⁹⁵⁰ S. Légasse, *Le procès de Jésus*, Cerf, Lectio divina (156), 1994, p. 81.

⁹⁵¹ On peut même dire que ce côté insolite de Son Action dans l'histoire contribue à l'authentifier. Ainsi, qui aurait pu imaginer cette Promesse d'une longue descendance à Abraham et Sarah au moment où ils ne sont plus en âge de procréer ? Que dire de la demande du « sacrifice » de son propre fils au même Abraham ?

⁹⁵² R. E. Brown, *La mort du Messie*, encyclopédie de la Passion du Christ, Bayard 2005 (1994), p. 972 ;

⁹⁵³ « d'autres détails sont fournis par Lucien (*Saturnalia*, 264, 9), Epictète (*Dissertationes*, 1, 25, 8) et Tacite (*Annales*, 13, 15).

La gifle administrée par un des gardes à Jésus au cours du procès juif, inaugurerait, déjà, pitoyablement, cette série des brutalités lâches et des dérisions ; geste de violence gratuite et condescendante, il appelle, de la part de Jésus, un questionnement sans appel :

à ces mots, un des gardes qui se trouvait là gifla Jésus en disant : « c'est ainsi que tu réponds au Grand Prêtre ? » Jésus lui répondit : « si j'ai mal parlé, montre en quoi ; si j'ai bien parlé, pourquoi me frappes-tu ? » (Jn, 18, 22-24).

Cette gifle retenue par Jean n'est qu'un motif parmi d'autres. Si Luc omet les détails réalistes, Marc et Matthieu décrivent une scène de parodie, comportant railleries, affronts, brutalités et supplices qui se situe après le « procès » juif et se prolongera après le procès romain jusqu'aux sarcasmes du calvaire. La comparution exprime la vérité profonde du rejet de Jésus par ses contemporains, en raison de sa prétention à être le Messie et le Fils de Dieu. Selon Luc et Jean ce sont les serviteurs qui outragent Jésus. Matthieu rend la scène plus odieuse en l'attribuant aux Sanhédrites en corps constitué :

alors ils lui crachèrent au visage et lui donnèrent des coups ; d'autres le giflèrent. « Pour nous, dirent-ils, fais le prophète, Messie : qui est-ce qui t'a frappé ? » (Mt, 26, 67-68).

Mépris (crachats au visage), brutalité (des gifles et des coups sont portés contre lui), dérision du jeu de colin-maillard par caricature de sa capacité à prophétiser. Le passage chez Hérode, dans la version de Luc représente une grande déception pour le souverain qui en présence de Jésus « espérait lui voir faire quelque miracle ». Devant le silence de Jésus,

Hérode, en compagnie de ses gardes le traita avec mépris et se moqua de lui ; il le revêtit d'un vêtement éclatant et le renvoya à Pilate (Lc, 23, 11).

Le manteau blanc était la parure des rois juifs. La soldatesque romaine continue à tourner en dérision Jésus, en l'ornant du manteau des soldats romains, et en lui infligeant les pires outrages :

ils le dévêtirent et lui mirent un manteau écarlate ; avec des épines, ils tressèrent une couronne qu'ils lui mirent sur la tête, ainsi qu'un roseau dans sa main droite ; s'agenouillant devant lui, ils se moquèrent de lui en disant : « Salut, roi des Juifs ! » Ils crachèrent sur lui, et, prenant le roseau, ils le frappaient à la tête. Après s'être moqués de lui ils lui enlevèrent le manteau et lui remirent ses vêtements (Mt, 27, 28-31).

Jésus est doublement victime d'une injuste condamnation et des assauts continus de la dérision jusqu'à sa mort. Nous choisissons la version de Marc pour la crucifixion et la mort de Jésus :

ils le crucifient et ils partagent ses vêtements en les tirant au sort pour savoir ce que chacun prendrait. Il était neuf heures quand ils le crucifièrent. L'inscription portant le motif de sa condamnation était ainsi libellée : « le roi des Juifs ». Avec lui ils crucifient deux bandits, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche. Les passants l'insultaient hochant la tête et disant : « Hé, toi qui détruis le Sanctuaire et le rebâtis en trois jours, sauve-toi toi-même en descendant de la croix ». De même les grands Prêtres avec les Scribes se moquaient entre eux : « Il en a sauvé d'autres, il ne peut pas

se sauver lui-même ! Le Messie, le roi d'Israël, qu'il descende maintenant de la croix, pour que nous voyions et que nous croyions ! » Ceux qui étaient crucifiés avec lui l'injuriaient (Mc, 15, 24-32).

Abandonné de tous, exposé aux railleries de tous : les soldats, les passants, les chefs religieux et même les criminels. Marc retire à cet instant aux disciples restés en retrait le privilège de la fidélité.

A midi, il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures. Et à trois heures, Jésus cria d'une voix forte « Eloï Eloï, lama sabaqthani ? » ce qui signifie : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ». certains de ceux qui étaient là disaient, en l'entendant : « Voilà qu'il appelle Elie ! » Quelqu'un courut, emplit une éponge de vinaigre, et la fixant au bout d'un roseau, il lui présenta à boire en disant : « attendez, voyons si Elie va venir le descendre de là ». Mais, poussant un grand cri Jésus expira. Et le voile du sanctuaire se déchira en deux du haut en bas. Le centurion qui se tenait devant lui, voyant qu'il avait ainsi expiré, dit : « vraiment cet homme était Fils de Dieu ». Il y avait aussi des femmes qui regardaient à distance et parmi elles Marie de Magdala (Mc, 15, 33-40a)

A première vue, l'avènement du Royaume annoncé semble bien compromis. La solitude du Nazaréen qui expire sur la croix révèle un échec radical dans son cri terrible de « déréluction » :

vers trois heures Jésus s'écria d'une voix forte : Eli Eli Lema sabaqthani, c'est-à-dire : mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? (Mt, 27, 46)

C'est un démenti cinglant à toute forme de salut qu'atteste l'effondrement des attentes chez les marcheurs d'Emmaüs :

et nous, nous espérions qu'il était celui qui allait délivrer Israël (Lc, 24, 21a)

Leur aveuglement envers le Ressuscité, avant qu'il ne se fasse reconnaître d'eux, indique bien qu'ils vivent en pleine atmosphère de Vendredi Saint, tandis que la mort règne⁹⁵⁴. Nous sommes dans le même climat morose que l'on ressent à la lecture des épisodes émouvants et révoltants des désastres du mal chez Simon.

Des persécutions grotesques

A travers la figure de l'artiste persécuté Simon ressent, avec une vive acuité, l'injustice et la violence subies par toutes les victimes. Sur la multitude se détachent, en gros plan, un peintre et un poète, qui dans des contextes différents, viennent configurer leur expérience douloureuse à celle du Nazaréen. C'est d'abord le poète russe Brodski dont le cadre du procès politique est rapporté dans *Le jardin des plantes* avec la concision des faits bruts et qui réactualise, sur les méthodes, le « procès de Jésus »

Quartier Dzerjinsky – Ville de Léninegrad, rue Vosstania, 36, Juge : Savelieva ; le 18 février 1964 (Jp, 101⁹⁵⁵).

⁹⁵⁴ Voir, supra, p. 277, le commentaire du romancier sur le Christ d'Holbein.

⁹⁵⁵ Voir également p. 102, 105-106, 110-111, 135-136.

L'interrogatoire met en évidence le caractère atypique du poète qui ne saurait entrer dans les normes sociales habituelles sur le plan de la classification professionnelle (spécialité, apprentissage du métier, constance de l'activité). Les injonctions grotesques de la Cour, indifférente à l'activité du poète, portent essentiellement sur l'attitude du prévenu pendant le procès et lui interdisent toute prise de notes. Un fragment du verdict est retranscrit comme pièce à conviction, illustration du traitement inique de l'artiste par une dictature :

« comme le prouvent ses fréquents changements de travail, Brodski s'est systématiquement dérobé à son devoir de citoyen soviétique, lequel doit produire des biens matériels et assurer personnellement sa subsistance [...] Des rapports des commissions de travail avec les jeunes auteurs, il ressort que Brodski n'est pas un poète. [...] En conséquence, en application du décret du 4 mai 1961, le tribunal stipule que Brodski sera envoyé pour cinq ans aux travaux forcés, dans une région lointaine » (Jp, 136).

Le ridicule de la situation apparaît dans le traitement par le tribunal d'un artiste selon les normes de la productivité des biens de consommation et au verdict fondé sur des « rapports » de « commissions de travail ». La solidarité entière de C.Simon relève ici principalement d'une écriture ironique et satirique. Seule trace des années d'internement une photographie où figure, en caractères cyrilliques, « le nom du camp » où le poète a connu « les travaux forcés » :

devant un poteau sur lequel est clouée une pancarte où est écrit en grandes lettres le mot

(Norinskaïa), dans doute le nom du camp (ou du hameau) où il a été relegué (Jp, 93).

Autre manifestation de la barbarie, le sort du peintre italien Novelli,

arrêté par la police allemande et d'abord sauvagement battu, Gastone Novelli fut ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau en Bavière. Sur les 250 000 détenus environ que ce camp reçut, 33 000 seulement survécurent, et seule, sans doute sa robuste constitution permit à Novelli de compter parmi ceux-ci. A part l'allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à son évanouissement) qu'il subit et sur lequel il ne s'étendit pas [...] dont S. se fit seulement plus tard une image au vu d'une photographie publiée dans un illustre, il ne reparlera jamais de ce qu'il avait enduré là⁹⁵⁶ (Jp, 235).

Au compte des atrocités d'un autre conflit, on peut citer un épisode de la guerre civile espagnole décrite à partir de la photo d'une exécution sommaire fournie par le peintre Novelli au narrateur :

⁹⁵⁶ Le narrateur fait une mention appuyée des deux titres de deux toiles : « Vuole dire caos » et Paoura clandestina » (Jp, 120), « veut dire chaos » et « la Peur clandestine ».

c'était celle d'un homme pendu. Comme on l'avait accroché à la fourche basse d'un arbre fruitier, ce ne pouvait être son poids qui l'avait étranglé et on avait dû peser (à plusieurs ?) fortement sur ses épaules. Il était assis par terre, l'une de ses jambes repliée, comme cassée sous l'autre étendue. C'était un homme aux cheveux coupés ras, comme beaucoup de paysans de l'Aragon, au cou maigre (ou amaigri, distendu par la souffrance – ou la traction. La corde y avait pénétré si profondément qu'elle semblait presque l'avoir coupé, y être incrustée, le maxillaire inférieur saillant comme celui d'une tête desséchée de momie. Il avait les yeux fermés, des orbites creuses de momies aussi. Il était vêtu d'une sorte de tricot sombre à manches courtes et d'un pantalon à la ceinture déboutonnée qui avait glissé de ses hanches. On ne distinguait pas très bien si ses mains étaient liées. Elles étaient réunies, crispées dans un geste de protection à hauteur de son sexe. La lèvre inférieure formait une lippe et les coins de la bouche étaient anormalement tombants comme ces poissons (mérus ?) à l'expression à la fois hargneuse et misérable (Jp, 73-74).

Que ce soit donc dans la dénonciation des souverainetés d'imposture et d'excellence, selon les prestiges du monde ou dans la compassion partagée pour les « offensés et humiliés », Simon offre un terrain d'accueil aux drames de l'humanité mais ne peut que dresser un constat d'impuissance. Pour le moment, le Golgotha semble s'achever sur un échec, dans le cri de détresse et d'abandon du Crucifié, toujours moqué et raillé. Pourtant un païen, le centurion romain, témoin de la scène, fait au pied de la croix, la première confession de foi :

vraiment cet homme était Fils de Dieu (Mc, 15, 39b).

Et pourtant, comment admettre sans problème qu'un crucifié à ce point ridiculisé peut-être le Messie, Fils de Dieu ? Tout n'a donc pas été dit et d'abord, si nous sommes en face d'un échec constaté, de quel échec s'agit-il et pour qui ?

Quelle espérance ?

Car tout semble bien « consommé » et les ennemis du Nazaréen triomphent.

2.1 – un échec apparent

Cette mise à mort violente d'un innocent, dans l'abandon et le mépris, soulève l'indignation. On ne peut imaginer plus grande imposture : Il n'a fait que soulager la misère durant sa vie publique et l'hostilité de ses ennemis lui vaudra d'être crucifié. Que la machination tramée contre lui émane d'un pouvoir religieux motivé par le refus du changement et la haine, soulève d'autant plus la stupeur et la consternation. Au reste, il ne suffit pas à ses ennemis de le condamner. Livré à la soldatesque et à la populace versatile, il est moqué, avili, déchu humainement par la trivialité des traitements les plus bas et les plus infamants. Les sarcasmes des divers acteurs présents dans la cour du prétoire ou au Golgotha renvoient implicitement à la puissance de Jésus reconnue et admirée lors de son ministère public et tournée maintenant en dérision dans cette situation d'impuissance radicale. Il meurt en pleine force de l'âge, dans l'épuisement progressif de ses forces physiques après d'odieux traitements. S'il savait ce qui l'attendait, il ne pouvait le découvrir qu'en le vivant. Le comble, c'est l'abandon par les siens : les disciples et les apôtres eux-mêmes, qui l'ont suivi jusqu'ici, l'ont trahi (Judas) ou renié (Pierre). Les autres ont fui en Galilée, craignant des réactions hostiles à leur égard. L'inhumain nous entoure de toutes parts : la permanence de la violence semble infliger un démenti cinglant au Royaume d'amour annoncé. Quelle chance subsiste-t-il pour la réalisation de cette promesse quand la violence continue et que la loi de la jungle reste déterminante ? La mort triomphe. En dépit de toute justice, est-il pensable que le déchaînement aveugle des oppresseurs reste impuni ? Dieu serait-il vaincu par le non que lui opposent les humains ?

L'intervention du Père

D'abord, dans le même temps que le Fils meurt, libre et consentant, le Père manifeste sa puissance et sa solidarité par des gestes d'un symbolisme apocalyptique⁹⁵⁷ qui n'intéressent pas seulement l'humanité mais la création tout entière :

à partir de midi il y eut des ténèbres sur toute la terre jusqu'à trois heures (Mt, 27, 45).

⁹⁵⁷ Pour la version de Marc des mêmes événements voir supra, p. 358, p. 360..

Cette mention des ténèbres en plein midi évoque le deuil du Fils unique et le grand nocturne du Vendredi Saint, quand la mort règne. Le deuxième indice de l'intervention divine concerne directement le Temple et dans une perspective de Jugement Dernier, préfigure la résurrection des morts :

et voici que le voile du sanctuaire se déchira en deux du haut en bas ; la terre trembla , les rochers se fendirent, les tombeaux s'ouvrirent , les corps de nombreux saint défunts ressuscitèrent (Mt, 27, 51-52).

Le rideau fermant le Saint des Saints (Ex., 26, 33) ou l'édifice du Temple (Ex. 26, 36-37) se déchire. C'est le symbole du libre accès auprès de Dieu ou le présage de la fin du Temple. Enfin, la profession de foi du centurion et de son entourage, annonce, après le judaïsme, l'ouverture du Royaume au monde des païens. Ainsi, là où, tout mêlé, foule et autorités religieuses ne perçoivent qu'un échec, ce témoin païen occasionnel a, confusément sans doute, saisi la portée de l'évènement qui s'annoncera, avec la victoire de Pâques, comme la victoire définitive sur la mort. Mais il nous faut, auparavant, méditer sur « ce scandale absolu qu'est l'exécution de Jésus. A la dérision du Fils, déjà maltraité et moqué, selon les synoptiques, nous devons maintenant associer une réflexion sur la croix elle-même, comme le lieu d'un nouveau renversement grotesque, la révélation paradoxale du Dieu crucifié : « La croix doit être interprétée, l'impensable doit être pensé, l'incompréhensible compris, l'inadmissible admis⁹⁵⁸ ». Et pourtant, déjà, dans la figure du Serviteur, Esaïe, avait annoncé ce destin cruel du sacrifice d'un innocent pour la « rachat » des humains :

*brutalisé, il s'humilie ;
il n'ouvre pas la bouche, comme un agneau traîné à l'abattoir,
[...] il n'ouvre pas la bouche,
Sous la contrainte, sous le jugement, il a été enlevé,
[...] Il a été retranché de la terre des vivants (Es. 53, 7-8)*

Mais le mystère de la croix ne s'achève pas sur la mort et il convient, avec Paul, d'en développer toute la dimension théologique.

⁹⁵⁸ J. Zumstein, « Paul et la théologie de la croix », *Etudes théologiques et religieuses*, 2001/4

2.2 - la folie de la croix

Dans son discours polémique et critique aux Corinthiens⁹⁵⁹, Paul⁹⁶⁰ dénonce la division des chrétiens de cette cité, à l'idée qu'un messie crucifié est inacceptable. Lui-même ne veut connaître qu'un évènement, la mort de Jésus en croix⁹⁶¹. Ce supplicié sur le gibet est le plus éloigné de nos représentations les plus ordinaires du divin. Les apôtres qui ne concevaient l'avènement du Royaume que sous la forme d'un triomphe et d'une fête dont les Rameaux pouvaient être une préfiguration, avaient sans doute besoin de méditer les évènements de la Passion pour perdre les illusions du messie de leurs rêves. Telle n'est pas la tentation de Paul qui n'a pas fréquenté Jésus de son vivant. Témoin d'une tradition kérygmaticque⁹⁶², il construit son argumentation sur cette proclamation aux Corinthiens⁹⁶³ :

je vous ai donc transmis en premier lieu ce que j'avais reçu moi-même : Christ est mort pour nos péchés, selon les Ecritures. Il a été enseveli, il est ressuscité le troisième jour, selon les Ecritures . Il est apparu à Céphas puis aux douze (1Co, 15, 3-5).

Dès lors, « le langage de la croix », la proclamation du Christ crucifié (et ressuscité) reste le principe d'interprétation polémique et paradoxale de toute réalité :

j'ai décidé de ne rien savoir parmi vous, sinon Jésus-Christ, et Jésus-Christ crucifié (1Co, 2, 2).

« Dieu n'a désormais d'autre visage que celui du crucifié⁹⁶⁴ ». Aucune religion n'a inventé une incarnation de dépouillement et d'abaissement comme le christianisme. Les Egyptiens n'ont pas pu imaginer, pour Pharaon, l'incarnation sur terre du dieu solaire, d'autre état que l'excellence de la magnificence et de la majesté. Les Eglises chrétiennes ont d'ailleurs souvent transposé en Dieu leurs ambitions terrestres. Et la *theologia crucis* de Luther rappellera à l'Eglise triomphante de son temps la réalité de cette humilité de Dieu. Déjà, du temps de Paul, la quête de sagesse attribuée aux Grecs et la piété des Juifs étaient autant d'obstacles à l'accueil de la parole scandaleuse de la croix⁹⁶⁵: « Ecueil

⁹⁵⁹ Contrairement aux évangélistes qui se sont préoccupés, dans le cadre des communautés naissantes, de retracer les principaux épisodes de la vie publique du Nazaréen, Paul élabore une « théologie de la croix », véritable clé de voûte de l'édifice chrétien.

⁹⁶⁰ Rappelons que Saül devenu Paul s'est reconnu dans son prénom lui qui par ailleurs se dénommait « le plus petit des apôtres », « l'avorton » pour rappeler avec humilité le caractère soudain de son accès à la foi chrétienne.

⁹⁶¹ Et, bien entendu, son inséparable résurrection.

⁹⁶² Supra, p. 46.

⁹⁶³ Les Corinthiens, toujours séduits par la « sagesse » à la grecque, n'ont pas compris la vraie portée de la Bonne Nouvelle, et Paul réagit vivement en fonction du Crucifié..

⁹⁶⁴ J. Zumstein, « Paul et la théologie de la croix », *Etudes théologiques et religieuses*, tome 76, 2001/4

⁹⁶⁵ Entendons par la proclamation du Christ crucifié.

insurmontable pour l'intelligence : le corps du crucifié comme image de Dieu qui pend au bois du Golgotha signe l'échec de ces tentatives et en révèle la folie⁹⁶⁶ » :

nous prêchons un Messie crucifié, scandale pour les Juifs, folie pour les païens, mais pour ceux qui sont appelés, tant juifs que grecs, Il est Christ, puissance de Dieu et sagesse de Dieu. Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes (1Co, 23-25).

Ces antithèses disent un renversement de la pensée : quelle est donc en Christ cette « puissance de Dieu et sagesse de Dieu » qui défie le bon sens ? Le recours au code grotesque, sorte de coup de force de Dieu, c'est la dimension incroyable, impensable, extravagante, renversante d'un Dieu qui s'offre jusqu'au bout par amour. Au Golgotha, le Crucifié devient librement un signe de contradiction en incarnant l'homme de la dérision, il inscrit paradoxalement l'expérience de l'insensé dans la révélation du sens, en s'exposant dans ce qui lui est le plus opposé. Ce jugement critique sur le monde et ses pouvoirs introduit à un nouveau mode de connaissance : le choix de Dieu, c'est celui de la « folie » contre une prétendue sagesse, de la faiblesse contre une prétendue force, de ce qui est vil et méprisé contre ce qui est respectable aux yeux des hommes. Dieu a choisi de se moquer des évidences :

ce qui est folie dans le monde, Dieu l'a choisi pour confondre les sages ; ce qui est faible dans le monde, Dieu l'a choisi pour confondre ce qui est fort ; ce qui dans le monde est vil et méprisé, ce qui n'est pas, Dieu l'a choisi pour réduire à rien ce qui est, afin qu'aucune créature ne puisse s'enorgueillir devant Dieu (1Co, 1, 27-29).

Dans sa lettre aux Philippiens, communauté avec laquelle il entretient des relations très privilégiées, Paul, en captivité, invite ses amis à renoncer à toute supériorité, les appelant à une vie de renoncement et de service dont le Christ lui-même a donné l'exemple. Il cite l'hymne au Christ, serviteur souffrant « élevé » par Dieu au rang de Seigneur du monde. C'est ce double mouvement que décrit l'hymne, d'abord dans le mouvement de dépouillement :

*il s'est dépouillé
prenant la condition de serviteur,
devenant semblable aux hommes, et connu à son aspect comme un homme.*

Avec l'incarnation, le Christ prend la condition de serviteur ou mieux d' « esclave » pour révéler l'amour de Dieu. Dans un nouveau mouvement d'abaissement, il meurt en croix entre deux malfaiteurs :

*il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort,
à la mort sur une croix.*

⁹⁶⁶ J. Zumstein, Ibid.

L'abandon provisoire de sa divinité par le Fils afin de vivre une vie pleinement humaine impliquait une reconnaissance de sa divinité. Après la Descente aux enfers le Père lui restitue la Gloire qui était la sienne avant la création. C'est ce que traduit le verbe grec *hyperupsôsen*, littéralement « Dieu l'a sur-exalté ». Cette restauration du Fils dans sa divinité atteste bien sa dépossession volontaire dans l'incarnation et la Passion.

*C'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé
Et lui a conféré le Nom qui est au-dessus de tout nom (Ph, 2, 6-11).*

la kénose

Dans la cadre du premier nocturne du Vendredi Saint nous examinons quelques aspects de la kénose, cette confrontation au vide. Le concept paulinien de kénose repris par Balthasar désigne un processus d'auto-évidement, de dépouillement, d'abaissement, d'effacement du Fils dans son incarnation. Celui-ci assume le risque de vivre dans un corps d'homme et est reconnu comme un homme. Il s'est dépouillé de la gloire et de la majesté dont il aurait pu s'entourer en venant parmi nous. « De riche qu'il était il s'est fait pauvre » (2 Co 8, 9). Différents textes des Evangiles témoignent de son humanité, relativement aux préoccupations les plus concrètes et les plus humbles de l'existence comme la faim, la soif, la fatigue, le sommeil, l'amour, mais aussi les pleurs, la tristesse et les angoisses des hommes. Cette « descente » lui permet d'abandonner tous les attributs de Dieu qui l'auraient empêché de vivre la condition ordinaire des hommes :

*puisque'il a souffert lui-même l'épreuve, il est en mesure de porter secours à ceux qui sont éprouvés
(He, 2, 18).*

En assumant pleinement la condition humaine, le Fils reste exempt de tout péché. Au contraire d'Eve, séduite par le tentateur dans l'épisode de la chute (Gn, 3, 4), il résiste au même satan qui lui fait miroiter tous les Royaumes du monde et l'engage à tester sa puissance (certaines moqueries au cours de la Passion reprendront ce motif par la dérision). L'abaissement du Fils comporte une progression dans sa vie terrestre : dès sa naissance, déjà, il n'y a pas de place pour lui à l'auberge commune. Il parcourra jusqu'au terme le chemin de l'exclusion avec sa montée au Golgotha, point culminant de cet itinéraire terrestre. Il rejoint les déshérités de l'humanité, dans leur détresse extrême, illustrant son « option » pour les pauvres, au cours de son existence terrestre. Ces faits révèlent la manière dont Dieu s'engage vis-à-vis de l'homme, sa créature, pour dépasser l'abîme qui les sépare.

La kénose, telle qu'elle se donne à voir dans la vie du Fils est inséparable de la vie trinitaire qui l'anime. Selon Balthasar, la dynamique de la relation entre les Personnes, le Père, Le Fils et l'Esprit consiste en une circulation de l'Amour selon une économie de l'échange et du don mutuel. Pareillement, avec les hommes, Dieu a l'initiative du premier don⁹⁶⁷ engendrant une réponse humaine, de sorte que don et réception s'appellent mutuellement. Telle était bien la situation à la création de l'homme appelé à vivre de la vie même de Dieu:

Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance (Gn, 26a).

La Trinité apparaît, dès lors, comme le paradigme de toute relation, dans cet élan d'amour où les trois Personnes s'effacent l'une devant l'autre. Or, le risque pris par Dieu dans la Création, avec la liberté humaine, toujours susceptible de faillir en refusant le don, supposait qu'en même temps soit possible un rachat. Car, si « Dieu est amour », il ne peut supporter d'être séparé de ses créatures. C'est pour les réconcilier qu'il a envoyé son Fils appelé à « racheter » la liberté humaine défaillante. La Vie Trinitaire de Dieu devient « dramatique », avec la croix. Le « cri » de déréliction du Fils mourant, abandonné du Père, s'abandonnant au Père, traduit l'infinie protestation de Dieu contre le mal. Quelle réponse le paradoxe de la croix peut-il apporter aux « facéties » de l'histoire ?

la « folie de la croix »

« Le scandale de la croix n'est pas fait pour les âmes sensibles ni les belles âmes », J. Greisch⁹⁶⁸

A la folie du monde, Dieu propose la démesure d'un amour fou. Il recourt à la voie la plus insolite, la plus humiliante pour la raison humaine, la croix, appelée tour à tour à révéler, sa Puissance de dérision à l'égard de tous les Pouvoirs et sa capacité de pardon signe de l'amour déjà prodigué dans la création., sa solidarité avec toutes les victimes ;

⁹⁶⁷ Ce cadre trinitaire permet, peut-être, de mieux situer la réponse de Jésus à la samaritaine : « *si tu connaissais le don de Dieu* » (Jn, 4, 10a).

⁹⁶⁸ « Le Verbe et la Croix », *Revue de l'Institut catholique de Paris*, 4-6, 1982,

La croix des victimes.

le Christ a vécu en son corps –ainsi le dit l'Écriture – toute la souffrance de l'humanité comme la sienne propre, D. Bonhoeffer⁹⁶⁹

L'itinéraire terrestre du Nazaréen s'accomplit dans le passage de la compassion pour les détrences physiques et morales rencontrées, au cours de sa vie publique, à la Passion qui assume le mal du monde et réconcilie l'humanité avec Dieu. Voilà que cette croix qui était tombée en deshérence va redonner sens à toutes les victimes des injustices et des violences diverses. Quelle que soit l'abjection dans laquelle un homme puisse tomber, il trouvera en elle le crucifié, dans son intimité à toute souffrance humaine. « La question de la souffrance de Dieu est, pour les chrétiens, plutôt délicate à manier, mais si l'on partage l'effroi devant l'Holocauste, il faut en passer par une radicalisation du thème de la souffrance de Dieu. Le Dieu de l'apathéia, le dieu de l'hellénisme, ne peut plus répondre à l'appel des hommes d'aujourd'hui. Le philosophe juif H. Jonas tente de saisir l'interpellation d'Auschwitz comme philosophe et comme juif croyant, refusant toute solution facile [...]. Selon lui « la relation que dieu instaure avec le monde dès lors qu'il le crée est passionnelle : en créant, il accepte de souffrir⁹⁷⁰ ».

Le crucifié récapitule tous les drames et les introduit dans l'espace trinitaire. Sont assumés et réintégrés en lui toutes les solitudes, les athéismes et les abandons de Dieu par l'homme. Non seulement il assume la souffrance, mais il est abandonné de Dieu à la place de l'homme qui s'est coupé de Dieu. Réprouvé par les siens, mort après d'atroces souffrances entre deux misérables, il accompagne l'homme là où il est le plus abandonné, les Enfers⁹⁷¹. Le motif pictural moderne de « la bouche ouverte sur un cri » répond dans le deuil et l'exil au cri de dérélition de Jésus en croix dans la « densité existentielle » de son sacrifice. Il inscrit paradoxalement l'expérience de l'insensé dans la révélation du sens. Cette solidarité avec les hommes dans l'humiliation, la souffrance et la mort opère le renversement grotesque dans l'ordre des grandeurs établies.

Le jugement de la croix sur le monde

La croix déclenche une crise de la connaissance par sa mise en échec de toutes les représentations de Dieu. Le crucifié ne se laisse pas mettre en système. Plantée sur le

⁹⁶⁹ D. Bonhoeffer, *Résistance et soumission* op. cit. p. 36

⁹⁷⁰ M. Deneken « théodicée et anthropologie après Auschwitz : le défi de l'inhumain en théologie », *Revue des sciences religieuses*, 3 – juillet 1991.

⁹⁷¹ *Infra*, p.421sv.

Golgotha, la croix reste à jamais une terrible accusation, une radicale mise en question des Pouvoirs du monde.. Scandale pour la raison qui met en échec toutes les représentations de Dieu, instance critique de tout discours sur Dieu que nous appréhendons d'ordinaire dans le prolongement de ce qu'il y a de meilleur dans le monde. Désormais Dieu échappe aux catégories d'analyse des philosophies comme des qualifications traditionnelles des religions. Il est sorti des sentiers battus par des voies déconcertantes et des moyens dérisoires

Ecueil pour l'intelligence, Dieu se donne à connaître sur le gibet d'un crucifié. Son paradoxe advient dans la faiblesse, le mépris, sous le masque de la mort. Cette situation déniaisante prend à revers les illusions aliénantes qui habitent toute vie humaine : l'autorité de Dieu n'est plus représentée par les Excellences, Grands, Puissants et Riches mais par le Fils de l'homme rejeté qui mourut entre deux misérables. Le Calvaire inaugure, en marge, le grand carnaval de la toute puissance des Pouvoirs terrestres à travers le jeu des masques et des postures mondaines. Il révoque en doute ces « rondeurs » embarrassées dans leur auto-suffisance et leur prétendu absolu. S. Breton⁹⁷² suggère, subtilement, que naguère le « rond » a été « le symbole de la totalité heurteuse et de l'autarcie ». Dans cette divine comédie on fait jouer au crucifié, sur le mode carnavalesque, le renversement qu'il est venu apporter. Gag suprême, il est condamné par ceux mêmes qui étaient au service du Dieu qu'il est venu annoncer. ébranlement d'une logique économique du calcul et du profit qui semble encore plus prévaloir aujourd'hui avec arrogance : option délibérée pour l'argent, le pouvoir, l'intérêt personnel, la réussite à tout prix. Croix élevée au-dessus des puissances pour leur signifier la fin d'un trop long règne. Comporte elle-même sa force de dérision. C'est dans l'évènement trinitaire que le Golgotha manifeste l'engagement de Dieu pour les hommes le Père n'a pas épargné son Fils, le Fils ne s'est pas épargné dans la communion de l'Esprit. La croix est le lieu de la réconciliation offerte par Dieu aux hommes.

la Croix du pardon

Déjà, chez les prophètes Dieu annonce la réconciliation avec son peuple :

je vous purifierai de toutes vos impuretés et de toutes vos idoles. Je vous donnerai un cœur neuf et je mettrai en vous un esprit neuf ; j'enlèverai de votre corps le cœur de pierre et je vous donnerai un cœur de chair (Ez. 36,25-27).

⁹⁷² S. Breton, *le Verbe et le Croix*,

Cette admirable définition de la metanoia, de la conversion s'accomplira avec « la délivrance accomplie en Jésus-Christ » (Rm, 3, 24b) dont peut se réclamer « l'homme nouveau ». Le pardon est un accomplissement du don. Le Fils en croix a les bras ouverts et accorde sa grâce sans limite et sans condition : à l'un des malfaiteurs crucifié à ses côtés qui manifeste sa foi dans le Royaume, il l'accueille sans préalable – il n'est jamais trop tard :

en vérité, je te le dis, aujourd'hui, tu seras avec moi dans le paradis (Lc, 23, 43)

Cette demande de pardon sera imitée par Etienne mourant :

Seigneur, ne leur compte pas ce péché (Ac, 7, 60b).

Il avait préalablement pardonné à ses bourreaux :

« Père, pardonne-leur car ils ne savent pas ce qu'ils font » (Lc, 23, 34)

Le pardon des péchés a déjà été pratiqué par Jésus durant sa vie publique. Lors de la guérison du paralysé de Capharnaüm, aux scribes qui l'accusaient de blasphème, Jésus demande :

qu'y a-t-il de plus facile, de dire au paralysé : « Tes péchés sont pardonnés, ou bien de dire : « Lève-toi, prends ton brancard et marche » ? Eh bien, afin que vous sachiez que le Fils de l'homme a autorité pour pardonner les péchés sur la terre, - il dit au paralysé : « je te dis : lève-toi, prends ton brancard et va dans ta maison » (Mc, 2, 9-11).

Guérison et pardon sont associés dans un même mouvement d'accueil. En vertu de la grâce accordée sans limites et sans conditions, la réconciliation, pardon gratuit, est offerte par Dieu aux hommes et avec une surenchère et un surcroît d'amour, car

là où le péché a proliféré, la grâce a surabondé (Rm , 5, 20b).

Non seulement Dieu offre son pardon mais il est venu chercher « ce qui était perdu »

Le drame de l'homme c'est de refuser de vivre ce pardon, de se laisser aimer par Dieu. Les comportements de Pierre et Judas, sont à cet égard, significatifs. L'un par son reniement, l'autre par sa trahison, n'intéressent Dieu que sous le regard de leurs réactions respectives, pour l'un le désespoir, pour l'autre le remords. Plus terrible que la trahison reste le choix de ne pas croire au pardon, car le Fils est venu pour ce qui était perdu.

- **Jésus : je considère / en sa prison de chair ton cœur qui se torture. Tu es plus près de moi que les autres, Judas.**
- **Judas : qu'attends-tu donc de moi ?**
- **Jésus : Rien que toi-même⁹⁷³**

⁹⁷³ A. Suarès, G. Rouault, *Passion*, Cerf, 2004, p. 81.

L'annonce de la croix comporte une pluralité de dimensions, mais le point de convergence de ces diverses composantes aboutit à la question de l'espérance ?

2-3 - quelle espérance ?

L'homme dépasse l'homme et le plus court chemin de l'homme à l'homme consiste à passer par Dieu, l'Autre radical, P. Tillich

L'homme est un être de désir : cesser de désirer et donc d'espérer c'est déjà mourir. Mais l'espérance ne se réduit pas à la projection rationnelle de nos espoirs humains, à l'immédiateté de la jouissance satisfaite. La « mélancolie » simonienne permet ici une réflexion a contrario sur l'espérance chrétienne. Dans *Le jardin des plantes*, le narrateur se démarque de l'imagerie désuète que colporte aujourd'hui cette notion obsolète :

le mot mélancolie doit faire surgir de ces images plus ou moins mièvres à la mode chez les préraphaélites anglais, aux couleurs fades, de femmes languissantes, à l'œil rêveur, ou encore, en mettant les choses au mieux, de cet ange pensivement assis, drapé dans une longue robe, soutenant sa tête d'un poing, son autre main prête à abandonner un inutile compas et entouré sur la gravure de multiples accessoires allégoriques dont l'ensemble évoque la lamentation du poète « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres », et S. dit que c'était même exactement le contraire : ni ces mauves, ces roses, ces verts pâles, ces iris, ces chlorotiques Ophélie, ni non plus cet allégorique fatras de livres rejetés, d'inutiles compas, cette amère songerie, mais quelque chose de violent qui protestait, furieux, bâillonné mais hurlant : Jamais je n'avais tant désiré vivre, jamais je n'avais regardé avec autant d'avidité, d'émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies... (Jp, 302-303).

Au cours d'un entretien plus ancien le romancier rapportait déjà cette mélancolie au

sentiment éprouvé (du moins celui que j'ai éprouvé) lorsqu'on pense qu'on va mourir d'un instant à l'autre et à ce qu'on va perdre⁹⁷⁴.

En somme, le sentiment d'une privation soudaine et définitive des biens de la vie qui s'exprime ici relève purement et simplement du carpe diem. Il vit dans l'instant et dans son immédiateté, et entrevoit une privation irrémédiable. Plus nettement tournée vers l'avenir, la célébration des « Temps futurs » pourrait peut-être nous donner des raisons d'espérer, ne serait-ce qu'en régime d'utopie (« Le Rêve »). Or, nous avons affaire au degré le plus misérable d'un art « funéraire » dont la prétention à figurer le « futur » et « le rêve » ne fait plus signe. Seul l'humour permet de d'échapper à la sottise ambiante et

⁹⁷⁴ C. Simon, entretien avec M. Calle-Gruber, « dans l'arc du livre il y a toute la corde », *Nuit Blanche*, 74, 1999

aux fausses prétentions de la représentation. Un spectacle de désolation qui fait injure à l'homme et inspire le dégoût (statufication aux motifs stéréotypés et obsolètes,

la tête du forgeron de bronze noir nu musculeux courbé martelant en forme de charrue un faisceau d'armes, d'épées de sabres brisés le titre de la statue « Les Temps Futurs » gravé sur le socle entouré d'un massif fleuri selon les saisons pensées tulipes cinéraires jacinthes autre sculpture non loin de la cage aux aigles bas relief de marbre blanc trois mètres sur deux environ sur lequel retombaient des feuilles de néfliers. « Le Rêve » homme et femme nus savonneux⁹⁷⁵ à demi allongés côte à côte le corps de l'homme au premier plan masquant en partie celui de sa compagne frère et sœur aurait-on dit plutôt qu'amants chastes leurs profils parallèles tournés vers la droite en direction de vagues formes (nuages ?) savonneuses elles aussi la signature du sculpteur gravée au ciseau en élégante cursive dans la coin inférieur gauche évoquant cet autre qu'on pouvait voir parmi les placards multicolores du rideau qui au cinéma cachait l'écran avant que commence la projection vantant les magasins de la ville quincaillerie bijouterie horlogerie mode « Sam - Au gaspillage Vêtements pour dames » réveille matin SUZE Apéritif à la Gentiane majuscules vert de gris ombrées de noir se détachant comme en relief sur fond jaune mais le sculpteur c'était SUDRE Monuments Funéraires, l'S comme un serpent dressé à queue bifide l'ensemble souligné à partir du e final par un artistique parape à queue bifide aussi (Jp, 365).

C'est assez dire que l'espérance est morte. Le terme, il est vrai **reste ambigu**, il relève d'une quête que nous ne maîtrisons pas. Il ne peut, non plus, constituer une possession indiscutable. D'ailleurs, le concept a perdu, dans l'usage courant, le pouvoir d'adhésion dont il fut longtemps porteur. Dans notre postmodernité, inquiète et désenchantée, il semble bien tombé en déhérence par suite de ses compromissions avec les utopies messianiques déchues. L'espérance chrétienne n'est pas, elle-même, exempte d'illusions. Quatre tentations la menacent constamment : lier Dieu à l'acquisition de biens ou à d'avantages terrestres : tout espoir humain fondé sur la jouissance de biens est un jour ou l'autre déçu. Inversement le chrétien peut dans un besoin d'évasion consolatrice, se borner au seul au-delà, au risque même d'exacerber une impatience eschatologique, devant la non réalisation des promesses annoncées. L'espérance comporte toujours une dimension sociale et le bonheur n'est pas individuel.

Peut-on continuer à espérer quand toute perspective semble bouchée ? Est-il possible de retrouver la confiance du psalmiste qui trouve encore la force d'invoquer Dieu ? On ne peut faire l'économie de la confrontation avec le vide. Paradoxalement, c'est lorsqu'on croit toucher le fond du désespoir et de la déchéance que peut se manifester l'espérance, comme pour le larron crucifié ou les prostituées de l'Évangile. En revanche, la résignation est une attitude de défaite qui ne peut générer du nouveau. C'est du fond du

⁹⁷⁵ Pourfendeur des pseudo-valeurs artistiques, Simon a « l'art » de la formule toujours bien frappée. Pensons aux toiles de Churchill assimilées à des « confitures ».

désespoir et de la déchéance que se manifeste l'espérance, quand tout semble compromis car la véritable espérance déplace toujours les attentes et ne répond à aucune « logique comptable ». L'expérience biblique s'exprime fréquemment dans un certain type de registre apocalyptique qui revêt l'apparence d'une parole codée avec ses symboles et ses nombres (proche de l'ésotérisme) en référence à une transcendance fortement affirmée. Elle renvoie à la Promesse dans *l'Ancien Testament*, avec les figures de proue que sont Moïse et, le précédant, Abraham :

il est notre père devant Celui en qui il a cru, le Dieu qui fait vivre les morts et appelle à l'existence ce qui n'existe pas. Espérant contre toute espérance, il crut (Rm, 4, 17b-18a)

Dieu fait se lever vivant là où tout espoir s'était effondré. Le parcours de l'espérance : répond à l'action salvatrice de Dieu toujours célébrée dans les Ecritures. On relit le passé en le réactualisant comme garantie de l'espérance en un avenir nouveau, transformation de nos espoirs humains par une vie nouvelle.

section 2 - d'un monde équivoque à un monde transfiguré

Toute crise existentielle met de nouveau en question à la fois la réalité du monde et la présence de l'homme dans le monde, Mircea Eliade⁹⁷⁶.

Aux émerveillements fugaces devant les curiosités de la nature, qui stimulent un pressant désir de vivre, succède une part d'ombre et de sournoises menaces liés aux phénomènes anormaux et aberrants, à l'hostilité d'un environnement inhospitalier. Que reste-t-il de l'humain confronté à ce monde chaotique ?

Chapitre 1 : un inventaire « mélancolique » du monde

jamais je n'avais tant désiré vivre, jamais je n'avais regardé avec autant d'avidité, d'émerveillement, le ciel, les nuages, les prés, les haies, C. Simon

Nous ne pouvons plus lire le livre de la nature comme au siècle dernier. Face à un monde démesurément agrandi le narrateur (il faudrait dire à chaque fois les narrateurs) ne dit pas le monde mais les rapports sensoriels qu'ils entretiennent entre le monde et le langage. Ils explorent la nature sans la voir comme une création. La texture du monde est étroitement corrélée au processus qui l'analyse mais ne saurait l'épuiser :

l'énumération se décourage car elle ne signifie plus rien (Cc, 131).

Et c'est sur le mode de l'équivoque que l'écriture dresse son inventaire poétique du monde sensible :

tout m'apparaît à la fois merveilleux et abominable, bon et mauvais, positif et négatif⁹⁷⁷.

Précipité d'emblée in medias res, le lecteur est invité à participer au processus de l'écriture, ce qui faisait écrire à G.Russier⁹⁷⁸ que « devant un tableau de C.Simon on a l'impression de découvrir le monde, de l'inventer ».

A la fin des *Corps Conducteurs*, le narrateur rapporte « les images du monde » au fonctionnement d'un système optique dont il décrit le fonctionnement in vivo à travers un document didactique :

⁹⁷⁶ .. Eliade, *Le sacré et le profane*, Folio-Essai, 82, 1965, p. 178.

⁹⁷⁷ C. Simon, entretien avec C. Paulhan, 20 févr. 1984

⁹⁷⁸ G. Russier, « rêver, imaginer, construire », mémoire de DES, in ECS, p. 48.

une coupe longitudinale de la tête, de profil permet de voir les principaux organes, la masse ivoire du cerveau injecté de sang dont les circonvolutions compliquées battent à chaque afflux, la langue violette, les dents, les os poreux et la boule exorbitée de l'œil, livide, enserrée dans ses racines rouges, avec son iris, son cristallin, son corps vitreux et la mince membrane de la rétine sur laquelle les images du monde viennent se plaquer, glisser, l'une prenant la place de l'autre (Cc, 226).

Mais cette description s'écarte plaisamment de la gravure qui figure dans *Orion aveugle*⁹⁷⁹, pour déjouer toute tentative d'identification. C'est d'ailleurs à des « exercices de style » de la plus grande fantaisie qu'il se livre pour scruter l'œil. Non seulement il prend des libertés avec un document qu'il nous fournit lui-même parmi ses propres références, mais il multiplie les perspectives insolites sur cet organe de la vue pour en accentuer les artifices de présentation. La « planche anatomique » figurant dans la vitrine d'un opticien désigne un grotesque rapprochement (« un œil de la taille d'un petit melon »), alors qu'il ne nous épargne aucun détail technique et savant, et qu'il s'achève sur un effet pictural :

une planche anatomique sur laquelle est représenté en couleurs un œil de la taille d'un petit melon, sorti de son orbite. Sa face postérieure est enserrée par un réseau de veines rouges se ramifiant comme des racines. Au-dessous et à la même échelle figure une coupe schématique du même œil montrant la cornée bombée, la chambre antérieure, la pupille, l'iris, le corps vitré, la rétine et le nerf optique. La cornée et la sclérotique qui entourent le globe sont colorées de bleu lavande, la chambre antérieure derrière la partie bombée de la cornée est couleur chair, l'iris rouge orangé, le cristallin est strié de fines lignes bleues, comme un oignon aplati coupé en deux, la masse du corps vitré est d'un gris bleuté, la rétine et le nerf optique sont vert Nil. Une ligne mauve ondulée qu'un trait noir relie, à l'extérieur du dessin, au mot *macula* tapisse le fond de l'œil et s'enfonce ensuite comme un axe au centre du nerf optique. L'effet d'ensemble des lignes bleues, orangées, vertes et rouges accolées font songer aux couleurs d'un arc-en-ciel (Cc, 154-155).

La description associe deux registres (le didactique avec ses termes techniques et savants ; le dessin et ses valeurs propres – lignes et couleurs) Dès le début, l'artifice de la représentation est figurée par l'extraction de l'organe de sa cavité naturelle et surtout plaisamment caricaturée par un changement d'échelle. Autre plaisante déformation optique, « l'œil démesurément agrandi » par l'artifice d'une loupe dans une vitrine :

devant la photographie d'une vedette de cinéma une énorme loupe est disposée de telle façon que le passant peut voir l'œil de celle-ci démesurément agrandi, s'étendant sur presque toute la largeur du visage, comme celui d'un cyclope. (Cc, 154-155).

Fait plus banal, la déformation des yeux du médecin par ses lunettes :

⁹⁷⁹ Page 145. « Tête d'homme – document tiré de « Myologie complète en couleurs et grandeur naturelle » de Jacques Gautier d'Agoty. Paris 1746 – gravure en couleurs. Paris, Bibliothèque Nationale ».

derrière les verres épais de ses lunettes cerclées d'or les yeux du docteur en train de lire et de commenter son ordonnance sont démesurément agrandis » (Cc, 176).

Le fonctionnement de l'œil s'accompagne de nombreux affects qui colorent l'appréhension des choses : « yeux éblouis » « par l'aveuglante lumière du dehors » de l'homme malade lorsqu'il pénètre dans le bar (Cc, 86), « œil limité par la distance (« aussi loin que l'œil puisse voir », Cc, 182), yeux malades et chassieux, « envahis de pus ou troublés par le manque de sommeil », incapables de « distinguer entre les espèces de volatiles :

souvent, parmi les taches éclatantes qui dansent devant leurs yeux envahis de pus ou troublés par le manque de sommeil, ils ne sont plus capables de distinguer entre les papillons géants et certains oiseaux (Cc, 212-213).

Œil du voyageur dans l'avion en proie à des hallucinations,

lorsque retirant ses lunettes il masse ses paupières du pouce et de l'index, des chenilles velues et floues, d'abord vertes, puis rouges, puis orangées, puis scintillant comme des ampoules électriques, se tordent, se fractionnent et se reforment lentement sur un fond marron⁹⁸⁰(Cc, 162-163).

L'œil dans tous ses états inaugure le spectacle étrange et toujours inattendu du monde.

une curiosité en émoi

le temps du clin d'oeil qui ensevelit le regard dans un battement de paupière, Derrida⁹⁸¹

1.1 – un hymne à la vie

Evocation de poétique et nostalgique tendresse pour un paysage de son enfance (souvenir de vacances familiales passées avec sa mère) quand le romancier rappelle des toponymes enchanteurs :

noms de lieux : Fontaine aux oiseaux, Chemin des bêtes, Tout aux vipères. Rivière qui serpentait entre les prés, sous les branches basses, scintillant sur des lits de cailloux, encore glacée au sortir de la source à peine plus haut. Bruit continu des fontaines. Cascades. Pont de pierre. Truites grises ondulant sur les fonds de tuf ou de cailloux ocres. Champs, ombelles, menthes, cressonnières et le parfum des champignons cherchés dans les sous-bois humides routes encore blanches au milieu de tout ce vert, bordées de buissons de mûres qui laissaient aux doigts des traces d'un noir violacé. Truites encore [...] (Jp, 73).

Plaisir continué à lister des noms de villages à l'aura poétique, associés dans la mémoire douloureuse du cavalier, à la débâcle de mai 1940 :

⁹⁸⁰ Suit une notice encyclopédique sur la larve des papillons : « le simple contact de certaines chenilles sur la peau a un effet vésicant, provoquant une brûlure et une enflure douloureuses dont l'effet persiste parfois pendant plusieurs jours. D'un vert pomme éclatant, le corps mou et annelé est décoré de dessins géométriques noirs, parfaitement réguliers, relevés de jaune [...] »

⁹⁸¹ Derrida, *Mémoires d'aveugle*, réunion des musées nationaux, 1990, p. 53

campagne aux molles ondulations couverte par endroits de bois, parsemée d'étangs, de villages dont les noms (Cerfontaine, Sivry, Clairfayts, Epe-Sauvage) aux consonances d'eaux vives, de fraîcheur et d'ombrage semblaient contredire l'idée même de guerre, de mort (Jp, 159).

Même contraste dans l'évocation du même printemps ::

le soleil d'abord timide se montrera, et jour et après jour la forêt commencera à verdier, les bourgeons éclatant dans les taillis, se multipliant, formant comme un léger brouillard d'abord, d'un vert tendre, voilant les halliers, puis se déployant, allant s'épaississant, ne laissant plus entrevoir bientôt que dans les trous des feuillages les tentes claires étagées au flanc du vallon et les taches acajou des chevaux, les sons cuivrés des trompettes à présent comme veloutées, filtrées par les épaisses frondaisons (Jp, 247).

Simon excelle à observer, médusé, l'instant qui passe, telle cette descente sur Chicago en survolant le lac :

l'or du lac semblait comme en fusion (Jp, 53).

Vaine tentative pour capter le mouvement, devant l'étrange apparition d'un pigeon sur le rebord d'un balcon :

et à un moment, dans un brusque froissement d'air aussitôt figé (de sorte qu'il fut là - les ailes déjà repliées, parfaitement immobile - sans qu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur) l'un d'eux vint s'abattre sur l'appui de pierre, énorme (sans doute parce qu'on les voit toujours de loin) étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine), pensa-t-il (Pa, 9).

A propos de sa maladie à Toulouse, immobilisé dans une chambre de clinique, d'où il ne percevait que quelques fragments de réalité, il confie à A. Bourin :

j'éprouvais le désir de tout saisir d'un coup, de ne rien laisser perdre (comme à la guerre⁹⁸² lorsqu'on croit qu'on va mourir dans la minute qui suit)

Du spectacle qui s'inscrit « dans l'encadrement de la fenêtre », il retient une variété de phénomènes et un incessant devenir :

il peut voir le haut de la maison voisine, son toit de tuiles et l'une de ses fenêtres. Les aubes, les journées ensoleillées ou pluvieuses, les orages parfois, se succédant lentement. Au-dessus du toit il regarde monter et s'amasser les nuages, le ciel devenir noir, la lumière changer. La pluie rebondissait sur les tuiles en aigrettes multiples, les toits changeaient de couleur, devenaient luisants, comme vernis, reflétaient le bleu du ciel revenu, séchaient, ocre rose alors taché par endroits de jaune par les lichens (Jp, 313).

Toujours à l'affût de l'inattendu, il privilégie l'instant dans sa précarité même. Descriptions d'instantanés lumineux qui traversent la brume ambiante, et se reflètent sur les vitres des immeubles :

⁹⁸² C. Simon, entretien avec A. Bourin, « Techniciens du roman. », *Les nouvelles littéraires*, n° 1739,2 janvier 1961.

des plus hauts étages des gratte-ciel on peut voir ceux-ci surgissant de loin en loin ou par grappes de la nappe laiteuse qui stagne sur la ville et s'élevant dans le ciel pâle où les vitres de leurs fenêtres étincellent (Cc, 23).

Effet fugace d'un reflet quand le soleil vient frapper la vitre d'une voiture :

dans l'épaisse brume blanchâtre où disparaissent leurs pieds, on ne distingue que quelques reflets fugitifs s'allumant et s'éteignant presque aussitôt, lorsque, par exemple, le soleil se réfléchit sur la vitre d'une voiture (Cc, 25).

Eclat de lumière instantané sur la carlingue d'un avion qui « infléchit sa course » :

à un moment [...] le soleil étincelle sur la carlingue, le temps d'un éclair, puis s'éteint (Cc, 110).

Jeux de la lumière et des ténèbres qui s'estompent aux « étages supérieurs » des buildings, la nuit :

de nuit, la base des buildings est éclairée par la lumière blafarde des réverbères ou celle rougeoyante des enseignes. A mesure que le regard remonte vers les étages supérieurs, les murailles disparaissent progressivement dans les ténèbres où sont accrochés çà et là les rectangles éclairés des fenêtres (Cc, 80).

L'Américain, l'Italien, le policier ou officier et l'étudiant dialoguent, « assis à la terrasse du bar de l'hôtel ». Le narrateur décrit les effets de l'éclairage intermittent sur le visage de l'Américain,

la lumière provenant de l'intérieur du bar l'éclairant de face, les sculptant tout les quatre en noir, le visage de l'Américain invisible, obscur : quelque fois, quand il bougeait la tête [...] la lumière dessinait en jaune l'arête de son nez, l'arcade sourcilière et un côté de sa bouche, mais les yeux restaient invisibles, le type en uniforme répétant : « Tu veux dire avant ? », l'Américain détournant la tête et de nouveau tout le visage fut obscur (Pa, 149-150).

Sort étrange des papiers journaux servant à l'emballage de nourritures consommées précipitamment sur la place :

les feuilles de journaux froissées en boule et prestement jetées dans les massifs par les mains terreuses et craquelées, et sitôt tombées s'ouvrant, se détendant d'une brève et courte secousse, comme un dernier sursaut, une dernière respiration, puis ne bougeant plus, parsemant les bosquets de taches grisâtres et déchiquetées, comme des colombes mortes (Pa, 228-229).

Dans ce spectacle d'un monde en transformation, parmi les innombrables espèces vivantes, certaines « tentatives » de description de la gent ailée offrent des pages d'anthologie. Témoin, dans l'exemple suivant, cet art subtil de la découverte progressive qui nous conduit de la sensation d'un objet ballotté au gré des remous de l'air, au repérage d'une scène, à l'esquisse géométrisée d'un corps, enfin aux ailes d'un animal capable de s'immobiliser puis de reprendre son vol « hors du rectangle de la photographie ». L'énigme s'achève avec la désignation de l'animal :

myriades de pastilles claires de feuilles sur la surface vernie desquelles se réfléchit la lumière, constellant le fond noir. Sur certaines d'entre elles peut-être encore mouillées de rosée ou suintantes d'humidité, le soleil allume des étoiles éblouissantes, aux branches inégales, parmi lesquelles se déplace mollement une tache d'un jaune vif, voletant de façon incohérente, s'élevant, s'abaissant, lissant sur le côté, s'élevant de nouveau, comme un léger morceau de papier ballotté par les courants d'air mou. A la fin, elle s'immobilise au premier plan un peu sur la gauche du chef de la colonne repart, s'immobilise de nouveau. De part et d'autre du corps mince, les ailes déployées dessinent deux trapèzes aux angles arrondis sur lesquels des cercles noirs aux centres jaunes sont disposés symétriquement par rapport à l'axe central, très marges sur la partie antérieure des ailes et allant diminuant jusqu'à ne former qu'un point à l'extrémité postérieure qui va s'effilant en deux pointes divergentes. Un feston noir en forme d'arceaux légèrement inclinés et eux aussi de taille décroissante borde les deux côtés extérieurs, la dernière branche des deux derniers arceaux s'étirant démesurément en suivant le découpage effilée de l'aile alors toute noire, comme un dard. A l'approche du chef de la colonne le papillon prend de nouveau son essor, volette un moment, indécis, comme ivre, puis disparaît sur la droite hors du rectangle de la photographie (Cc, 108-109).

Quand le relais de la description s'effectue à partir des marcheurs de la troupe eux-mêmes, « épuisés » et en proie aux hallucinations, le spectacle se fait fantastique, mais s'y glissent, à un certain moment, des fragments d'une notice encyclopédique :

souvent, parmi les taches éclatantes qui dansent devant leurs yeux envahis de pus ou troublés par le manque de sommeil, ils ne sont plus capables de distinguer entre les papillons géants et certains oiseaux. Les uns comme les autres ont des couleurs incroyables, des dimensions incroyables. Immobiles et impondérables dans les ténèbres vertes, de minuscules diaprures semblent suspendues par un fil invisible. Le battement des ailes est si rapide qu'il nimbe d'un halo flou leurs formes à peine renflées couvertes de plumes aux teintes métalliques et minérales, bronze, émeraude, topaze, rubis. Passant par à-coups brusques d'une fleur à l'autre, ils s'immobilisent de nouveau dans le même halo de plumes rapides, plongeant sans cesser de voler leurs longs becs dans les calices profonds. D'autres, à peine plus gros, ont un poitrail bleu ardoise, un ventre olive, des ailes couleur noisette, une longue queue bifide d'un gris acier. Acrobates aériens, crochets, piquets, vol au point fixe sont leurs exploits de tous les instants. Ils aspirent le nectar des fleurs mais capturent aussi beaucoup d'insectes. Posés sur une branche, ils restent à l'affût et, quand une mouche ou un petit papillon passent à leur portée, ils bondissent sur leur proie qu'ils saisissent au vol entre leur bec. De même que le cacatoès huppé, ils semblent être le fruit de l'imagination aberrante d'un peintre. A leur vue, comme à celle des végétaux monstrueux ou des serpents géants, certains des marcheurs se croient, dans leur épuisement, la proie d'hallucinations et délirent à voix haute (Cc, 212-213).

A ce caractère contingent de la description du monde l'avion offre à l'écriture les ressources de la vitesse ainsi que la perspective aérienne.

1.2 – les intermittences de l'éphémère : l'écriture des nuages

nuage : n.m. (1564 ; de *nue*, qu'il a remplacé). « Amas de vapeur d'eau condensée en fines gouttelettes maintenues en suspension dans l'atmosphère par les courants ascendants », *Le Petit Robert*.

Le spectacle du monde est souvent associé, en effet à une vue d'avion. Cette « série » de l'avion, instrument d'observation privilégié, traverse toute la fiction des *Corps conducteurs*. Le cosmos décrit épouse le traditionnel schéma en plans superposés des cosmogonies antiques. La perspective aérienne introduit le niveau intermédiaire des nuages que la vitesse anime de flux incessants. Le ciel (astres et constellations), la terre et les eaux (mers et fleuves) sont pris dans un bougé permanent, comme dans un univers en expansion. .

Nous nous proposons d'abord d'examiner quatre micro-textes pour illustrer comment Simon travaille son écriture jusque dans les moindres détails. Ces micro-textes peuvent être considérés comme un prélude qui met en place la structure de base de la description. C'est l'avion qui structure ce premier mouvement du texte avec deux motifs descriptifs répétés et alternés en refrains, soit successivement l'ombre puis le reflet de l'avion. Pour en faciliter le repérage nous les numérotions dans leur ordre de succession, soit

- l'ombre cruciforme de l'avion se déplace rapidement** (Cc,15) (1)
- le reflet du soleil [...] se déplace à la même vitesse que l'avion** (Cc, 18) (2)
- l'ombre de l'avion court maintenant sur la surface éblouissante** (Cc, 20) (3)
- les reflets du soleil courent toujours** (Cc, 22) (4)

Le premier de ces micro-textes désigne le paysage dont la végétation se découvre peu à peu, en laissant apparaître cours d'eau et marécages :

l'ombre cruciforme de l'avion se déplace rapidement sur une surface pelucheuse ou plutôt crépue d'un vert presque uniforme, à peine nuancé çà et là de touches plus foncées ou jaunâtres. Les contours de la croix sont agités d'imperceptibles déformations tandis qu'ils passent sur les dômes pressés d'une végétation exubérante formée de grands arbres et d'épais buissons que dominant de hauts palmiers aux troncs penchés, comme une mousse géante, recouvrant tout, ne s'ouvrant que pour laisser place à des cours d'eau ou des marécages herbus. L'eau des marécages est d'un gris métallique. Les rivières ont des tracés méandreux, convulsifs, se tordant en replis jaunes (Cc, 15-16).

La première phrase hésite, tâtonne devant cette surface de la terre (« ou plutôt », « presque », « à peine », « çà et là », « touches plus foncées ou jaunâtres »). A l'approximation précédente succèdent les « imperceptibles déformations » de l'ombre portée de l'avion qui correspondent à une nouvelle disposition du paysage (des

« dômes » faits d'arbres et de buissons). Celui-ci s'ouvre à son tour pour laisser place à des « rivières » et des « marécages ».

Le second micro-texte associe le motif des cours d'eau à la « végétation touffue ». Il s'achève sur un nouveau refrain, le reflet du soleil (2). Cette sorte de premier état du monde ne comporte aucune présence humaine.

les tracés rougeâtres ou boueux des rivières dessinent des méandres dont les boucles revenant sur elles-mêmes se rejoignent presque, se tordant convulsivement comme ces vers de terre sectionnés d'un coup de pelle, ou des serpents. La végétation touffue ne laisse nulle part apparaître la terre. On n'aperçoit aucune trace de vie humaine, aucun chemin, aucun sentier, aucune maison, aucune hutte. Sans cesser de se convulser les cours d'eau s'élargissent brusquement, prenant alors la forme de flammes ou plutôt de ces lames de poignards trapues et ondulées, dont ils ont alors l'éclat métallique et ils se perdent parmi les buissons et les hautes herbes à travers lesquelles étincelle parfois comme sur des plaques d'étain le reflet du soleil qui se déplace à la même vitesse que l'avion (Cc, 18).

Les méandres des rivières font penser à l'impressionnante photo aérienne de *l'Amazone* en noir et blanc publiée pages 38-39 d'*Orion aveugle*⁹⁸³. Maintenant les cours d'eau tendent à se « perdre » dans la végétation ambiante et c'est « l'étincelle » d'un reflet de soleil sur l'avion qui en réactive la présence.

Avec le troisième micro-texte apparaît, selon un parallélisme rigoureux, le motif des nuages :

en écharpes d'abord, fuyant rapidement, puis en paquets grisâtres s'agglutinant, laissant encore voir des morceaux du marécage par leurs déchirures, puis formant à la fin une nappe continue, les nuages s'interposent devant le paysage. L'ombre de l'avion court maintenant sur la surface éblouissante, auréolée d'un cercle aux pales couleurs irisées, s'affaissant et remontant sur le moutonnement des bosses (Cc, 20).

C'est désormais le devenir des nuages (« écharpes » d'abord, puis « paquets grisâtres » en cours d'agglomération, « laissant encore voir des morceaux du marécage par leurs déchirures », enfin « nappe continue » qui occulte tout le paysage, tandis que l'ombre de l'avion épouse les « bosses » de la surface.

Le quatrième micro-texte nous ramène à la surface terrestre, à la faveur d'une « large trouée dans la mer de nuages » qui

permet de voir de nouveau la terre, ou plutôt la même étendue végétale : les dômes serrés des arbres, les buissons, les souches mortes couleur d'ossements et les hautes herbes à travers lesquelles se ramifient et se tordent des bras d'eau apparemment stagnante, boueuse ou couleur d'étain.

.....
.

⁹⁸³ *L'Amazone* (photo Emil Schulthess, Zurich).

Les reflets du soleil courent toujours à travers les vergetures des herbes, comme un éclat de bronze se déplaçant rapidement à la même vitesse que l'avion (Cc, 22).

Espace dynamique de transformation, le texte obéit à une économie variationnelle rigoureusement régie jusque dans ses moindres détails et qui appelle une lecture « systématique⁹⁸⁴ ». Cette dimension processuelle de la réalité décrite, loin d'annuler la dimension référentielle de la description ne cesse de l'alimenter de nouvelles correspondances internes. Les éléments de la composition de ce premier mouvement construit en miroir s'ordonnent selon l'ordre alterné d'une symétrie inverse (1-3, 2-4). Pourtant ce miroitement interne qui vaut localement pour l'organisation des refrains ne s'applique plus pour le motif descriptif des « imperceptibles déformations » dont le correspondant n'apparaîtra qu'à la page 47, avec les « infimes modifications ». Ce trait non totalisable dans l'unité de ce premier mouvement a été mis en scène par l'écriture elle-même à travers les brèches, les déchirures, les trouées, dans la végétation au sol comme dans la couche nuageuse. Impossible de rendre compte de tous les effets textuels conjoints et notre lecture restera toujours très simplificatrice au regard de la complexité du texte. A quelque niveau que l'on se place, de la série (l'avion) ou d'un simple motif (les nuages) nous avons affaire à l'articulation de composantes en perpétuelle interaction qui créent des va et vient entre le spectacle extérieur et celui de la cabine, le spectacle de l'avion lui-même dont le bruit et les traces sont perceptibles par un autre observateur, au sol, enfin les nuages figurant sur un tableau au musée. Au reste, le risque assuré de lasser le lecteur par le relevé des seules procédures mises en jeu déjà nous contraint à limiter notre examen à quelques processus indicatifs. A ces restrictions, le romancier, il est vrai, rappelle l'usage toujours possible de raccourcis significatifs,

de même que dans un tableau l'organisation de l'ensemble des éléments d'un roman ne diffère pas - sauf bien sûr par l'ampleur - de l'organisation des éléments à l'intérieur d'un détail, d'une page ou d'une phrase⁹⁸⁵.

Ceci étant, nous proposons l'esquisse d'une lecture qui pourra être prolongée dans le détail à partir des perspectives ouvertes.

Le « nuage » s'inscrit dans un encadrement très strict dont la mise en jeu aboutit à un champ variationnel suggérant « les formes labiles des nuages⁹⁸⁶ ». La symphonie du

⁹⁸⁴Parmi les nombreuses mises en abîme de l'écriture, on peut citer la scène de l'étui de cigarillo, description destinée à conjurer la lecture réflexe de la presse quotidienne : « maintenant il s'était mis à lire complètement, avec application, systématiquement – à tout prendre cela valait mieux que le journal » (Pa, 164).

⁹⁸⁵ Cl. Simon, « La fiction mot à mot », *NRHA*, (2), op. cit. p. 92.

⁹⁸⁶ L'expression est de S. Breton qui est très proche de la poétique de C. Simon dans sa *Poétique du sensible*, op. cit.

nuage répond au principe du parallélisme souligné par Chklovski⁹⁸⁷ : « ce qui importe dans le parallélisme c'est la sensation de non-coïncidence dans une ressemblance ». Voici le texte de référence proposé- on trouvera la version intégrale en annexe 9. Nous avons recomposé ce fragment en soulignant en italiques les différentes occurrences du mot nuage, et en signalant par la suppression des caractères gras, les « modifications » introduites dans l'homogénéité de la thématique des « nuages ».

l'avion semble suspendu immobile dans un espace sans repères au-dessus de l'étendue plate des *nuages* à peine bosselée qui s'étend en avant, en arrière, à droite et à gauche (Cc, 28).

au-dessus du plateau des *nuages* on peut voir la lune dans le ciel vide, comme une pastille blanche pas tout à fait ronde (Cc, 29).

surgissant tout à coup *des nuages*, l'arête enneigée d'une montagne [...] . Elle ondule et se tord comme la nageoire dorsale d'un congre ou d'une murène émergeant un instant, luisante, dans des remous d'écume. *Les nuages* fouettés avec violence s'écartent, s'effilochent en écharpes grisâtres en bas, sous l'étouffant couvercle des *nuages* (Cc, 29-30).

loin derrière l'avion maintenant, la montagne a pratiquement disparu. C'est à peine si on la distingue, blanc sur blanc, dans l'infini moutonnement des *nuages*. De tous côtés à nouveau, en avant, en arrière, à droite, à gauche, c'est la même mer cotonneuse et plate, à perte de vue, légèrement grumeleuse, au-dessus de laquelle l'avion semble suspendu sans avancer (Cc, 46).

au-dessus de l'immensité toujours pareille de la mer des *nuages*, l'avion semble suspendu sans avancer, l'œil, chaque fois, qu'il s'y reporte, ne percevant dans le moutonnement qui s'étend à perte de vue que d'infimes modifications [...] Il se rend compte que quelqu'un lui parle [...] il découvre un visage penché vers lui, éclairé d'en dessous par l'éblouissante lumière réfléchiée par les *nuages* [...] Il dit Non merci. (Cc, 47-48).

de la pochette fixée au dossier du siège devant lui dépasse un dépliant [...] de fines lignes carmin dessinent des triangles, des parallélogrammes, convergent en certains points, s'écartent de nouveau, s'entrecroisent au dessus d'océans bleu pâle, d'étendues vertes ou jaunâtres où serpentent des rivières et de longues rides comme du carton froissé (Cc, 49)

lorsqu'il regarde de nouveau par le hublot ses yeux clignent sous l'agression de la lumière éblouissante qui monte de l'étendue immobile des *nuages* [...] La lune blanche et tavelée occupe toujours la même position, un peu en avant et à droite par rapport à l'axe de l'avion. Dans le ciel clair les étoiles sont invisibles (Cc, 55).

l'océan dont l'écume encore phosphorescente suit les méandres de la côte se déploie comme une toile, à perte de vue, d'un gris encore profond, couverte de rides immobiles et parallèles dont les sommets s'éclairent par degrés, se teintent peu à peu de rose en même temps que les cimes des *nuages* tourmentés, entassés. Certains montent en gigantesques panaches, comme des tours, gonflés d'énormes boursoufflures, élevant très haut dans le ciel leurs cimes qui s'arrondissent en dômes, en grappes de coupoles. D'autres stagnent lourdement, formant des escaliers, des plateaux, des surplombs, des précipices. Du côté de l'ouest on peut voir dans les hublots le ciel indécis où scintillent les dernières étoiles. Par une brèche dans le

⁹⁸⁷ Pour ce « formaliste russe, voir supra, p. 43. Pour la citation voir Todorov, p. 94. Principe qui rappelle l'épithésis de Longin et la concordia discors de Le Tasse. Voir supra, p. 181.

chaos des nuages, à l'orient, jaillit tout à coup le premier rayon, comme une lame de bronze, l'ensemble restant encore un moment dans une tonalité grise frottée de rose puis, à partir du trou par où se précipitent maintenant, multipliés, les rayons divergents, se dorant violemment, comme un retable (Cc, 59).

les rayons horizontaux du soleil se dégageant des nuages pénètrent à l'intérieur de l'avion, frappant douloureusement les yeux aux paupières brûlantes (Cc, 67).

la curieuse disposition des nuages vient encore confirmer au visiteur du musée qu'il ne contemple pas un spectacle à trois dimensions (Cc, 78).

de nouveau la mer monotone des nuages cache la terre et l'avion semble suspendu, immobile, dans une sorte d'éternité figée, sans point de repère, ni en avant, ni en arrière, ni à droite, ni à gauche (Cc, 92).

soit fatigue, soit indifférence, pas un des marcheurs ne lève la tête au grondement lointain d'un avion qui passe très haut dans le ciel. A travers les déchirures des feuillages on ne distingue qu'une mince traînée blanche dont la pointe avance rapidement. D'abord rigide et nette, elle s'élargit peu à peu, se grumelle, s'échenille jusqu'à former un nuage étiré qui stagne longtemps. L'avion lui-même est invisible (Cc, 109-110).

depuis un moment la mer de nuages s'est peu à peu boursouflée, creusée de dépressions qui s'élargissent, se déchirent, s'ouvrent sur des précipices en même temps que les bosses

s'enflent, s'étagent en champignons gigantesques faits de dômes superposés, nettement sculptés, leurs sommets d'un éclat parfois insoutenable, tandis qu'ailleurs leurs flancs s'estompent, se fondent en voiles grisâtres, imprécis, qui s'épaissent jusqu'à des ténèbres aux reflets couleur de soufre et où les rayons du soleil enfoncent çà et là des bandes plates, légèrement divergentes et comme poussiéreuses. Tout en bas on entrevoit parfois le tapis presque noir de la forêt où des plaques déchiquetées étincellent avec l'éclat du bronze. Entassées les unes sur les autres, les outres jaunâtres, grises ou obscures s'élèvent à des hauteurs prodigieuses, proliférant, se rejoignant, formant parfois des voûtes sous lesquelles l'avion poursuit sa course rectiligne : un point dans le chaos où se mêlent des lambeaux de ciel, des vapeurs, de sombres végétations et des coulées de métal liquide. Malgré la climatisation de la cabine le soleil qui par instants pénètre par les hublots pèse en brûlant à travers les vêtements ou sur la peau. Tirant sa montre il regarde stupidement la position des aiguilles sur le cadran, s'efforçant de se rappeler le compte des fuseaux horaires, se trompant, recommençant, regardant au dehors, au-dessus, en-dessous, l'entassement des formes chaotiques avec ses abîmes, ses gorges, ses piliers annelés qui défilent lentement, s'effacent, resurgissent, formidables, dans un tumulte figé, puis de nouveau les aiguilles sans signification, puis d'autres précipices, d'autres murailles, d'autres trous noirs où s'enfoncent les sabres dorés. A la fin il renonce, remet sa montre dans sa poche en même temps qu'il entend sa propre voix sortir de lui, éraillée d'abord, entrecoupée par les raclements de sa gorge, puis se raffermissant, disant à l'hôtesse penchée vers lui est-ce que je pourrais avoir un verre d'eau ? (Cc, 119-120)

peu à peu les colonnes et les entassements de nuages diminuent de hauteur. Quoique toujours d'une taille monumentale, ceux-ci laissent voir maintenant dans leurs trouées, en plaques de plus en plus vastes, le moutonnement uniforme et vert sombre de la forêt (Cc, 133).

dans le ciel pâle, stagne encore la traînée blanche et rectiligne laissée par l'avion et qui s'échenille lentement, se fractionne en petits flocons. Poussant leur chariot dans l'allée centrale les hôtesse distribuent aux passagers des plateaux où sont préparées de légères collations [...] (Cc,137).

les derniers *nuages* se sont dissipés. On peut encore voir, très loin à l'horizon au dessus de l'immense forêt, leurs grumeaux blanchâtres accumulés formant une ligne étale (Cc, 168-169).

au-dessous de l'avion une brume roussâtre, d'abord diaphane et qui va s'épaississant, fond peu à peu le désert et l'océan dans une même grisaille indistincte où, par moments, le mince liseré d'écume qui les sépare encore, disparaît, réapparaît, s'efface complètement, puis surgit soudain, tout près, mouvante maintenant, s'étalant et se rétractant tour à tour comme des coulées de bave sur un sable marron le long de l'océan couleur de bile [...] (Cc, 186)

le soleil est réapparu et le ciel est absolument vide de tout *nuage* (Cc, 196-197).

depuis un moment l'avion s'est engagé au-dessus d'une couche de *nuages* au faibles reliefs et assez mince, une plaque plutôt, qui s'étend à perte de vue vers le large et s'arrête à gauche, coupée net, en une ligne rigoureusement droite, comme le bord d'une table, à peu près parallèle à la côte. Au-delà, on peut voir l'océan qui s'est maintenant légèrement grisé. A l'horizon la mince ligne ondulée d'un brun lilas que dessinait la haute chaîne de montagne a disparu. Le hublot, qui a la forme d'un rectangle aux coins arrondis encadré d'une moulure de matière plastique est divisé en deux parties à peu près égales par la ligne de l'horizon. La moitié inférieure est occupée, en bas, par l'étendue blanche du plateau de *nuages* au-dessus de laquelle semble peinte, comme une plinthe, une bande gris bleu. La moitié supérieure est tout entière emplie par le ciel d'un bleu très pâle, absolument pur, où rien ne permet de soupçonner l'existence des invisibles constellations, des monstres composites mi-hommes mi-chevaux, mi-boucs, mi-serpents, des crabes aux pinces grandes comme des chaînes de montagnes, des déesses et des géants. (Cc, 218-219)

Pour rendre compte de la mobilité incessante de cette création continuée, il faut considérer les modulations du même motif (les nuages), en même temps que les échanges qui s'introduisent dans le parcours. Sur le premier point, le processus répond idéalement à une structure tripartite inversée

- le plateau de nuages (1a)
- la mer de nuages (2a)
- le chaos (3)
- la mer de nuages (2b)
- le plateau de nuages (1b).

Mais cette série de variations n'est pas close. Elle n'intègre pas encore le degré zéro, l'absence de tout « nuage »⁹⁸⁸ qui rompt l'homogénéité du système. L'ordonnance de celui-ci est, du reste, troublée par l'intervention de motifs hétérogènes au « nuage »: scènes dans la cabine de l'avion, dépliant pour une compagnie aérienne, au dos d'un siège passager qui présente une maquette type de l'avion, rappel des nuages qui figurent sur un tableau au musée (Orion aveugle ?), un point de vue du sol sur l'avion rapporté à des marcheurs dans la forêt tropicale qui assistent au passage de l'avion laissant derrière lui comme un nuage blanc. La description se morcelle d'ailleurs entre plusieurs

⁹⁸⁸ « les derniers nuages se sont dissipés », p. 168 ; « le ciel [...] est absolument vide de toute nuage » (196-197)

observateurs possibles. Un tel montage génère ainsi une multiplicité discordante d'éléments. Voici la perspective « de l'un des blessés » transportés à dos de mule dans des cacolets ». La perception des traces de l'avion est précédée par l'envol, « d'un fourré », d'un grand oiseau dérangé par le passage de la colonne :

durement secoué par le pas heurté de la mule, le blessé aperçoit confusément à travers les fentes purulentes de ses paupières où les mouches se sont de nouveau agglutinées la tache aux vives couleurs qui traverse rapidement son champ visuel devant la voûte des feuillages entre lesquels, dans le ciel pâle, stagne encore la traînée blanche et rectiligne laissée par l'avion et qui s'échenille lentement, se fractionne en petits flocons. (Cc, 136-137)

Cet espace d'échanges et de processus transitoires qu'est le texte ne doit pas faire oublier d'autres assemblages possibles. Ainsi, toujours selon l'ordre des Anciens on peut reconstituer le ciel avec les astres et les étoiles⁹⁸⁹, la terre avec la forêt⁹⁹⁰, le désert et l'océan. Si l'on veut intégrer le plan intermédiaire des nuages, il convient de se souvenir que pour les Anciens les théophanies se manifestent dans les nuées, traces que l'on retrouve dans *l'Ancien Testament*⁹⁹¹. Dans cet esprit on peut être attentif à d'autres connotations culturelles d'un texte qui, à première vue, paraît strictement fonctionnel : le contraste est flagrant entre la modernité de l'avion et la vision mythologique de la montagne assimilée à un monstre marin biblique⁹⁹². Enfin, « le premier rayon » du jour est célébré « comme un retable⁹⁹³ »

La description du monde passe aussi par l'univers recomposé de l'encyclopédie.

1.3 - les artifices de l'encyclopédie

plaisir exquis de l'œil en ses voyages, M. de Certeau⁹⁹⁴

L'intérêt du romancier pour l'encyclopédie répond à une admiration pour le savoir humain accumulé. Pourtant l'ambition de subsumer une somme de savoirs sous une même rubrique représente un défi qu'il va s'ingénier à transgresser.

⁹⁸⁹ « la lune comme une pastille blanche tout à fait ronde », p. 29 ; la lune blanche et tavelée, p. 55, « les étoiles » « invisibles, p. 55, les « invisibles constellations », p. 219.

⁹⁹⁰ « le tapis presque noir de la forêt », le moutonnement de la forêt » - notons au passage le transfert du traits descriptif des nuages à la forêt -, p. 133, « le désert et l'océan », p. 186.

⁹⁹¹ Voir, en particulier, Ex.9,9 ; Na 1,3, Sg, 10, 17.

⁹⁹² Le Léviathan, p. 40, est attesté dans plusieurs livres de la Bible.

⁹⁹³ p. 59.

⁹⁹⁴ M. de Certeau, *La fable mystique*, 1, op. cit., p. 71

L'œil est « ébloui » par la luxuriance et diversité des espèces animales et végétales de la forêt équatoriale. La description est elle-même polyphonique. Le passager de l'avion observe, à partir du « hublot » les

dômes pressés d'une végétation exubérante formée de grands arbres et d'épais buissons que dominant de hauts palmiers aux troncs penchés, comme une mousse géante, recouvrant tout, ne s'ouvrant que pour laisser place à des cours d'eau ou des marécages herbus (Cc, 15-16).

Le recensement des espèces d'arbres relève, au contraire, du rédacteur d'un texte de magazine dont le voyageur précédent vient ostensiblement d'interrompre la lecture :

on compte environ deux cents espèces à l'hectare : côte à côte des arbres aussi différents que l'hévéa, le palmier, le noyer, le manguier, le bananier, le calebassier... [...] dans la pantomime géante des ramures l'éblouissante pyrotechnie des feuillages et la calligraphie des lianes, soudain le jaillissement des troncs en colonnes... (Cc, 131).

C'est à un document d'« histoire naturelle » qu'est empruntée la scène des amours pour les « coqs de roche » :

la parade a lieu de préférence le matin. Un vieux coq donne le branle en se laissant tomber du haut d'une branche sur le sol. Dès l'aube, il fait de grands sauts sur place, déploie les ailes, étale sa queue en éventail. Un, puis tous les autres mâles (jusqu'à sept ou huit) l'imitent au exécutent leur « saltarelle » pendant plusieurs minutes. La signification de cette pantomime n'est pas claire. Parade nuptiale excitant les femelles et les conviant à l'accouplement, ou parade stimulant par des images particulières l'hypophyse et, secondairement, l'ovaire et la ponte, on ne sait [...] (Aquarelle tirée de l'ouvrage de Francis Levaillant *Histoire naturelle des Oiseaux de Paradis*, tome 1, planche 51) (Cc, 216-217).

Parmi les espèces qui peuplent le monde de leurs vives couleurs, la gent ailée de la forêt amazonienne, oiseaux et papillons, offrent des pages d'anthologie. C'est à travers une photographie que nous entrons dans le spectacle stupéfiant d'un mystérieux animal. Sur certaines feuilles

peut-être encore mouillées de rosée ou suintantes d'humidité, le soleil allume des étoiles éblouissantes, aux branches inégales, parmi lesquelles se déplace mollement une tache d'un jaune vif, voletant d'une façon incohérente, s'élevant, s'abaissant, glissant sur le côté, s'élevant de nouveau, comme un léger morceau de papier ballotté par les courants d'un air mou. A la fin elle s'immobilise au premier plan, un peu sur la gauche du chef de la colonne, repart, s'immobilise de nouveau. De part et d'autre du corps mince, les ailes déployées dessinent deux trapèzes aux angles arrondis sur lesquels des cercles noirs aux centres jaunes sont disposés symétriquement par rapport à l'axe central, très larges sur la partie antérieure des ailes et allant diminuant jusqu'à ne former qu'un point à l'extrémité postérieure qui va s'effilant en deux pointes divergentes. Un feston noir en forme d'arceaux légèrement inclinés et eux aussi de taille décroissante borde les deux côtés extérieurs, la dernière branche des deux derniers arceaux s'étirant démesurément en suivant la découpe effilée de l'aile alors toute noire comme un dard (Cc 108-109).

La description progresse selon un art subtil de la découverte progressive qui nous conduit de la sensation d'un objet ballotté au gré des remous au corps, aux ailes d'un animal capable de s'immobiliser et dont la parure a une dimension esthétique soulignée. Féerie lumineuse d'une espèce aérienne :

myriades de pastilles claires des feuilles sur la surface vernie desquelles se réfléchit la lumière, constellant le fond noir. Sur certaines d'entre elles peut-être encore mouillées de rosée ou suintantes d'humidité, le soleil allume des étoiles éblouissantes, aux branches inégales, parmi lesquelles se déplace mollement une tache d'un jaune vif, voletant de façon incohérente, s'élevant, s'abaissant, lissant sur le côté, s'élevant de nouveau, comme un léger morceau de papier ballotté par les courants d'air mou. A la fin, elle s'immobilise au premier plan un peu sur la gauche du chef de la colonne repart, s'immobilise de nouveau. De part et d'autre du corps mince, les ailes déployées dessinent deux trapèzes aux angles arrondis sur lesquels des cercles noirs aux centres jaunes sont disposés symétriquement par rapport à l'axe central, très larges sur la partie antérieure des ailes et allant diminuant jusqu'à ne former qu'un point à l'extrémité postérieure qui va s'effilant en deux pointes divergentes. Un feston noir en forme d'arceaux légèrement inclinés et eux aussi de taille décroissante borde les deux côtés extérieurs, la dernière branche des deux derniers arceaux s'étirant démesurément en suivant la découpe effilée de l'aile alors toute noire, comme un dard. A l'approche du chef de la colonne la papillon prend de nouveau son essor, volette un moment, indécis, comme ivre, puis disparaît sur la droite hors du rectangle de la photographie (Cc, 108-109).

Par contraste, la scène suivante en raison de « la mauvaise qualité du cliché » de presse est « privée » de références artistiques. Nous entrons, pourtant, dans le spectacle hallucinant d'un mystérieux animal ailé aux « couleurs criardes » identifié selon le nom savant latin de son espèce :

de ces transparences bleutées ou citronnées comme on en voit par exemple dans les tableaux impressionnistes. Parfois seulement un reflet métallique sur de larges feuilles à la surface vernie luit durement dans la demi-obscurité sur laquelle se détachent, voletant de façon incohérente, les innombrables espèces de papillons aux couleurs d'émaux, souvent criardes, comme celles de ces coussins proposés dans les loteries des foires ou que l'on entrevoit sur les cosy-corners des loges des concierges : ailes bleu turquoise rayées en éventail par des stries indigo, deux étroites bandes orange séparant les ailes antérieures des ailes postérieures (Hopféria Militaris) ; ailes rouges soutachées de noir portant à chacune de leurs extrémités antérieures un œil à la paupière noire, à la cornée blanche, à l'iris pourpre tacheté de noir, cerné d'un côté par une dentelure de lapis-lazuli tandis que sur les deux ailes postérieures le même œil est répété en plus petit avec cette fois une prunelle bleue piquetée de noir (Paon de jour) ; ailes en forme de voiles latines, triangulaires, jaunes marbrées de noir, bordées à leur partie antérieure d'une bande bleue où courent des arceaux noirs (Machaon) (Cc, 149-150).

Dans ce répertoire des espèces décrites, voici un autre document qui exhibe un double artifice (débord d'une couleur sur l'autre, traits « en forme de points d'exclamation ») :

les deux ailes antérieures en forme de pétales arrondis sont divisées dans le sens de la longueur en deux surfaces à peu près égales, l'une blanche, l'autre d'un bleu d'améthyste qui, vers les extrémités, déborde sur le blanc, haché par de larges traits

noirs en forme de points d'exclamation dont le dernier cerne tout le pourtour extérieur de l'aile ; les ailes extérieures postérieures, plus petites et d'un bleu plus grisé, sont aussi rayées de traits noirs divergents qui, à la jonction des ailes antérieures, cèdent la place à deux minces traits orangé (Mesomenia Crésus) (Cc, 151).

Avec les oiseaux, c'est une véritable profusion de couleurs qui hantent la forêt. Evocation, dans une notice de facture encyclopédique non identifiée, d'une espèce typique de perroquets, les Aras, véritable « fête de couleur » :

les Aras ont des moeurs sociables : ils forment des bandes comptant quelques dizaines d'individus. L'Ara militaire ou Ara macao est, avec le Cacatoès, le plus grand des perroquets. Leur queue, plus longue que le corps, est étagée et effilée. Les joues ne portent pas de plumes : la peau qui les recouvre est généralement blanche et se prolonge sous le bec de la mâchoire inférieure, ce qui leur donne une physionomie très particulière paraissant dédaigneuse ou goguenarde. Le bec, comme presque chez tous les perroquets a la mâchoire supérieure peu mobile : il sert de crochet quand l'oiseau grimpe le long d'une branche. Leur plumage est d'un beau rouge vif. Leurs ailes sont jaune et bleu. Quelle fête de couleur lorsque les Aras, ailes déployées, s'envolent dans les rayons de soleil ! La bande piaillante et jacassante disparaît, laissant derrière elle dans l'œil ébloui un long sillage de couleur (Cc, 174).

Autre présentation d'une autre espèce de perroquets, l'Acari : la description de l'oiseau est précédée d'une présentation du document (l'organisation de la page, la photographie) :

la page est divisée en rectangles et en carrés violemment coloriés. Chacune des cases est occupée par la photographie d'un oiseau au plumage et aux formes bizarres sur un fond de feuillage. Perroquet crieur. Acari « grigri », ainsi surnommé à cause de son cri. Le perroquet se tient de face , ses serres refermées sur une branche, la tête tournée vers la gauche , de sorte que l'on peut voir son bec en forme de pince de homard, couleur régatement , la large tache couleur chair également qui entoure son oeil elle-même entourée de courtes plumes d'un brun rouge. Sur le devant de son ventre et sur sa queue jouent des reflets rouge vif et bleu , ses ailes repliées sont vert olive. L'acari est pourvu d'un long bec blanc légèrement recourbé, son petit œil noir est entouré d'une tache bleue, sa tête et son cou sont noirs, son ventre jaune vif rayé horizontalement de bandes rouges, ses ailes et sa queue gris vert. (Cc, 125-126).

Le répertoire est intarissable et les publications reproduisent à l'envi des curiosités toujours nouvelles. Dans le bar de New York, un magazine présente la photographie d'un oiseau singulier :

ce petit oiseau au plumage terne ne craint pas, comme le montre la photographie, de se poser sur la tête des caïmans, qui tolèrent sa présence , le laissent même complaisamment pénétrer à l'intérieur de leur gueule ouverte dont ils nettoient les dents en les débarrassant des filaments de viande pourrie accrochée dans leurs interstices. Dans un autre rectangle est représenté un autre oiseau d'un bel orangé, au petit œil noir, pas plus gros qu'une tête d'épingle, entouré d'un disque d'un rose vif. Sa tête est surmontée d'une haute crête orange, arrondie comme le cimier d'un casque, et dont la courbe saillante revient en arrière pour se terminer à la naissance du bec court jaune citron (Cc, 130-131).

Les présentations d'oiseaux dans les vitrines du « Muséum national d'Histoire naturelle » reproduisent des notices référencées :

oiseau au bec noir, aux pattes noires, au dos noir, à la tête couverte d'une calotte jaune, au jabot orangé et au ventre jaune parsemé de taches noires est perché sur une branche morte où subsistent des plaques d'une écorce grise et rugueuse. Les Barbus ou Capitonidés, sont des oiseaux tropicaux qui appartiennent à l'ordre des Piciformes ; ils doivent leur nom aux longs cils sensoriels ou vibrisses (plumes modifiées) qu'ils portent autour de leur bec et qui forment vaguement une barbe. Le Barbu orangé a la taille d'un merle. Ils habitent les forêts ou les savanes boisées, creusant leurs nids dans le bois d'arbres attaqués par des insectes ou des champignons, c'est-à-dire peu résistants. Ils se nourrissent d'insectes ou de fruits. Ils poussent des cris puissants, longuement répétés. (Vélin du Muséum national d'Histoire naturelle peint par de Vailly. Vol. 80, n° 54.) Un résumé du texte français traduit en anglais et tapé à la machine est disposé à côté de l'image (Cc, 215-216).

Un velin, « de l'autre côté de la vitrine » semble représenter une aquarelle accompagnée de sa « légende » en français et de sa traduction en anglais :

ce magnifique oiseau d'un rouge orangé éclatant, vit dans les forêts de l'Amérique du Sud. Le mâle, représenté ici, porte sur le devant de la tête une crête de plumes disposées en éventail. La femelle a une livrée moins ornée, brun uniforme. Lorsque vient la saison des amours, les mâles s'assemblent, adoptent un territoire dégagé et débarrassé de branches mortes ou de tout autre débris, le plus souvent sous les arbres où les Coqs de roche viennent chercher leur nourriture. La parade a lieu de préférence le matin. Un vieux coq donne le branle en se laissant tomber du haut d'une branche sur le sol. Dès l'aube, il fait de grands sauts sur place, déploie les ailes, étale sa queue en éventail. Un, puis tous les autres mâles (jusqu'à sept ou huit) l'imitent et exécutent leur « saltarelle » pendant plusieurs minutes. La signification de cette pantomime n'est pas claire. Parade nuptiale excitant les femelles et les conviant à l'accouplement, ou parade stimulant par des images particulières l'hypophyse et, secondairement, l'ovaire et la ponte ? On ne sait. Le déroutant c'est que les mâles continuent à danser alors que les femelles ont pondu, couvé, et que leurs œufs ont éclos (Aquarelle tirée de l'ouvrage de Francis Levailant, Histoire naturelle des Oiseaux de Paradis, tome I, planche 51) (Cc, 215-217).

La frontière est instable entre les « créatures fantastiques nées de l'imagination d'un peintre » et les « aberrations » de la nature :

Il arrive parfois que les miniaturistes du Muséum figurent des animaux aberrants. Nous croyons que tel est le cas de ce Cacatoès dont la huppe rose est, semble-t-il, une anomalie. Pour se prononcer sur l'espèce de cet oiseau au plumage gris et safran, il faudrait au moins voir sa dépouille. Elle n'a pu être retrouvée dans les collections du Muséum. Effrayés par la découverte de monstres aux dimensions et aux formes inconnues sous nos latitudes, les explorateurs en ont rapporté des images et des descriptions souvent des plus fantaisistes. Certains, par exemple ont une queue de poisson, un corps couvert d'écailles, des pattes de dragon et une tête de cheval. D'autres ont le corps d'un cheval et le buste d'un homme. D'autres ont des serres d'oiseaux, des griffes d'ours, des ailes d'aigles [...surnaturel]. Pêle-mêle avec les dieux à tête de taureau, les béliers à queue de dragon, les crabes aux pinces géantes, les scorpions, les vautours bicéphales, les paons couverts d'yeux, ils gravitent lentement, invisibles dans le ciel pâle (Cc, 185-186).

Les monstres introuvables mettent à mal la prétention à classifier du savoir encyclopédique. Changements d'échelle et hybridations introduisent ainsi des créatures difformes dont les anomalies menacent dangereusement la somptueuse magnificence du monde.

Une autre perturbation intervient dans les classifications, quand la lecture subvertit systématiquement les codes de l'exposé didactique. Examinons la rubrique « serpent ». La présentation consacrée (« tête d'article », colonnes, caractères, illustrations) est plusieurs fois transgressée : le « boa » du dictionnaire, d'abord décrit dans un milieu naturel, se prête à des artifices grossiers (le tronc de l'arbre est identifié à un « os », « l'animal », « à un gros tuyau ») :

le serpent est lové sur un tronc où ne subsistent que quelques plaques d'écorce et dont l'aubier mis à nu, apparaît, d'un blanc jaunâtre, comme un os. L'animal ressemble à un gros tuyau qui s'infléchit sous son poids, pend en courbes molles à partir des points où il est accroché (Cc, 19).

La suite immédiate du texte introduit dans la description une ornementation artistique – c'est l'homme ajouté à la nature, pour la célébrer en quelque sorte -, avec l'apparition d'un vocabulaire pictural (« décoré », « géométrie parfaite », dessinés ») :

le corps est décoré de losanges bruns, d'une géométrie parfaite, avec un point clair au centre. Dessinés par les écailles, les côtés des losanges ainsi que les contours du point central sont découpés en dents de scie, comme ces motifs de broderie qui ornent les rideaux de filet (Cc, 19).

Suit la notice de l'article « serpent », avec une liste comportant le terme savant générique et certaines variétés de l'espèce :

sous l'image est écrit le mot *serpent*, caractères gras, et au-dessous, en lettres bâton plus minces, *boa constrictor*. L'ordre des serpents, ou *ophidiens* comprend 2300 espèces des régions chaudes ou tempérées. Le corps est à peu près cylindrique, allongé (jusqu'à 12 m chez l'anaconda), couvert de petits replis écailleux, sauf au ventre qui porte de larges bandes transversales. La tête porte des yeux sans paupières, une langue bifide exploratrice (mais nullement venimeuse) une bouche qui. *Serpent corail*, v. *Elaps*. / *Serpent à lunettes*, v. *Naja*. / *Serpent minute*. / *Serpent à sonnettes*, v. *Crotale* (Cc, 19).

La description s'est interrompue sur un détail pourtant attendu (« une bouche qui »). L'énoncé des espèces de serpents suit l'ordre alphabétique normal, mais, avec le dernier terme, la liste introduit un nouveau signifiant (Serpentaire) qui nous fait dériver vers une nouvelle catégorie animale, l'ordre des rapaces :

Serpentaire n.m. rapace diurne au bec recourbé, à l'œil entouré de cartilages d'un rouge sanguinolent ; sa tête est munie d'une houppe de plumes sombres, son poitrail est blanc, de courtes plumes dorées nuancent le dos de son cou et les attaches des ailes qui se teintent de brun foncé à leurs extrémités ainsi que les cuisses. Il est

caractérisé par ses très longues pattes recouvertes d'une peau cornée jaune et terminées par des serres aiguës et recourbées. Il s'avance d'une démarche de héron parmi les hautes herbes [...] (Cc 20).

Le retour à « l'article Serpent » engage le lecteur à lire la page, cette fois-ci, selon une logique alphabétique inverse, qui nous invite à la découverte, en amont, d'une série composite d'articles précédents, réunis par la lettre S, soit « la constellation du Serpent », un explorateur portugais, du nom de Serpa Pinto, puis une herbe géante, Serratula :

la page est divisée en trois colonnes verticales. L'accumulation des caractères serrés leur donne une teinte grisâtre. La photo en couleur du boa occupe le haut de la colonne de gauche. L'article Serpent commence à la page précédente au-dessous de Serpens (nom latin de la constellation du serpent) et, en remontant encore : Serpe, Serpa Pinto (Alexandre Alberto da Rocha) : explorateur portugais. Les têtes d'articles sont en caractères gras. Serratula : herbe vivace, rustique, à fleurs purpurines, pouvant atteindre 1,20 m de hauteur[...], (Cc, 23).

Le retour à l'ordre alphabétique normal amène une nouvelle entrée, « Serval, grand chat sauvage », à l'intérieur même de « la constellation équatoriale du Serpent ». Cette nouvelle rubrique met en scène des animaux « fabuleux » et « fantastiques ». Or, pour le voyageur de l'avion « dans le ciel clair les étoiles sont invisibles ». L'actualisation de cette constellation passe alors par la description d'une représentation cartographiée, illustration qui figure dans *Orion aveugle*⁹⁹⁵. Dans cette gravure, les cartes célestes de Cellarius présentent une interprétation mythologique et anthropomorphique du monde céleste, motifs associés plaisamment au concept moderne de « magnitude 4 à 6 » où nous passons allègrement sans transition de l'astrologie à l'astronomie :

La constellation équatoriale du Serpent se divise en deux zones séparées par une partie de la constellation d'Ophiucus : la Tête du serpent (Serpentis Caput) et la Queue du Serpent (Serpentis Cauda). Les points noirs de différente grosseur figurant les étoiles sont reliés par de courtes droites, également noires, dessinant sur le fond bleu des lignes brisées comme des morceaux de chaînes d'arpenteur, formant des triangles, des trapèzes, des polygones pourvues d'antennes ou de queues. Serval : grand chat sauvage au pelage fauve, tacheté ou rayé, recherché pour sa fourrure. Gravés au burin, des animaux, des objets, des personnages isolés ou par couples, englobent à l'intérieur de leurs contours les figures géométriques formées par les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux : Pégase, hercule, les poissons, le Scorpion, le Capricorne, la Vierge, l'Hydre, le Chien, Orion, le Sagittaire, le Lion, les Pléiades, les gémeaux. Les bêtes fantastiques ou les corps musculeux semblent projetés, en état d'apesanteur et gigantesque, sur les parois concaves d'une coupole décorée par quelque peintre, lui-même titanique [...]. La constellation d'Orion est une des plus belles de la zone équatoriale. Elle présente à l'œil nu un groupe de sept étoiles dont quatre, Bételgeuse, de teinte rougeâtre, Rigel, de couleur blanche, Bellatrix et Saïph, forment un quadrilatère. Les trois autres placées au milieu en ligne oblique, sont connues sous le nom de Ceinture ou Baudrier d'Orion. Au-dessous du

⁹⁹⁵ C. Simon, *Orion aveugle*, p.92-93, « signes du Zodiaque ».

Baudrier on distingue un filet lumineux formé de trois étoiles très rapprochées : c'est l'Épée d'Orion dans laquelle s'étale la Nébuleuse d'Orion, prototype des nébuleuses galactiques [...]. La Chevelure de Bérénice est dessinée par une vingtaine d'étoiles, de magnitude 4 à 6⁹⁹⁶ (Cc, 55-56).

L'exercice que nous venons d'effectuer à partir du lexique du « serpent » nous a conduit de proche en proche, par un usage ludique du lexique, et de supports variés, à la découverte d'une liste explosée. Ainsi, quelle que soit l'entrée choisie, le parcours de lecture est sans cesse dévié de la logique ordinaire d'exposition au profit d'une multiplicité d'itinéraires possibles. La citation suivante, un peu longue, suscite un certain malaise à la première lecture. Plaisir de mystifier le lecteur dans ses attentes de lisibilité et effet recherché d'une écriture qui dérouté. Les curiosités présentées, pour insolites et équivoques que soient certaines d'entre elles, ne sont rien en regard de l'étrangeté des choses, émerveillements fugaces ou sournoises menaces.

l'inquiétante splendeur du monde

le monde splendide à peine saisi se dérobe, s'enfuit, se reforme, sans cesse recommencé, sans cesse prêt à recommencer. Il est la perpétuelle fulguration, la perpétuelle surprise, la perpétuelle remise en question, le perpétuel mirage, le perpétuel combat, dont la conscience de ce qu'il a de vain constitue pour l'homme qui toutefois le livre le plus beau titre de gloire, C. Simon⁹⁹⁷.

Tout se passe comme si émanait du milieu naturel quelque chose de « vaguement surnaturel » (Jp, 190), de « vaguement fabuleux » (Cc, 112). Des puissances mal définies régissent le cosmos. Elles ont le caractère à la fois « fascinant » et « terrifiant » qui qualifie chez Otto le « numineux ». Ces aberrations de la nature induisent un intérêt particulier pour les monstres et les animaux étranges, aux frontières des règnes, favorisant les métissages textuels. « Les plus anciens cauchemars du monde » suggèrent l'arrière-plan « numineux » de puissances cosmiques supra-humaines à la fois fascinantes et terrifiantes

2.1 – une singulière étrangeté : "le fascinant"

L'homme ajoute à la réalité le produit de son imagination. : les « bêtes invisibles » qui « détalent dans les hautes herbes ou l'eau pourrie des marécages », croquées par le dessinateur du magazine

⁹⁹⁶ « Astr. (1915). Nombre caractérisant l'éclat relatif apparent d'un astre », le *Petit Robert*.

⁹⁹⁷ Cl. Simon, « Novelli ou le problème du langage », repris dans *Les Temps modernes* (629), nov. 2004-février 2005 (traduction B. Ferrato-Combe).

sont d'un aspect fabuleux, de tailles démesurées et d'anatomies composites, mi-partie cheval et dragon, oiseau et reptile, taureau et poisson, leurs corps pourvus d'écailles, de carapaces ou de plumes (Cc, 112).

Le gigantisme et l'hybride, empruntés à l'iconographie grotesque, peuplent l'imaginaire simonien d'une instabilité structurelle qui joue sur des changements d'échelle et des brassages d'espèces. Ce sont surtout les montagnes qui ont nourri les fantasmes les plus fréquents de fascination et de terreur :

aucun nom (ou peut-être dans des idiomes des dialectes incompréhensibles aux consonances étranges, sauvages, gutturales ou soyeuses comme peuvent l'être le cri d'un oiseau, d'un aigle, quelque animal surnaturel pacifique et meurtrier –et, de fait, c'était à cela que ça ressemblait : non pas ce que l'on appelle habituellement des montagnes, une simple barrière faite d'inertes roches d'aiguilles ou d'inertes névés, mais à quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant, de la famille des sauriens ou des reptiles dont elle avait les replis, et qui devait tuer sans même se donner la peine de bouger, attendant simplement, avec la même paisible et monstrueuses indifférence de ces bêtes à écailles ou à carapaces qui se contentent d'être là, endormies dans leur immobilité, happant soudain et retombant dans leur somnolence (Jp, 66).

Tout se passe comme si, de l'avion, la distance de l'altitude générerait un recul fantastique, une régression jusqu'aux temps archaïques des monstres mythologiques. Les « roches en dents de scie » d'une chaîne de montagne animée par le déplacement de l'avion sont

semblables aux vertèbres de quelque monstre, quelque furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de Titan⁹⁹⁸, de société minière ou de constellation (Aconcagua, Anaconda, Andromeda) se convulsant, écrasant sous son ventre de terre, ses millions de tonnes, la fange verdâtre et puante des marécages et des forêts invisibles, tout en bas, sous l'étouffant couvercle des nuages (Cc, 30).

Le même spectacle provoque une sorte d'horreur sacrée en présence d'un monstre biblique :

la nageoire dorsale du léviathan⁹⁹⁹ pivote lentement, dérivant sur le côté de l'avion, présentant l'une après l'autre ses pentes miroitantes, nues, terrifiante dans sa terrifiante solitude, le terrifiant silence des milliards d'années (Cc, 40).

Les collines basses de Sibérie « glissent lentement au-dessous de l'avion »,

l'ensemble fait penser au cuir épais de quelque monstre, de quelque vieux pachyderme, gris, couturé de cicatrices et de rides, semé de poils rares (Cc, 91).

Les curiosités du musée préhistorique rejoignent les fantasmes ancestraux de l'humanité :

⁹⁹⁸ « MYTHOL. GR. *au pluriel* [le plus souvent avec une majuscule]. Fils de la Terre et du Ciel doués d'une grande force et réalisant de gigantesques entreprises, qui gouvernaient le monde avant d'être détrônés par les dieux à la suite d'une lutte colossale », art. Titan, *Trésor de la langue française*, CNRS-Gallimard, tome 16, 1994.

⁹⁹⁹ « personnification du chaos monstrueux et menaçant qui constituait la mer à l'origine des temps », « monstre marin à sept têtes par allusion aux victoires du Dieu biblique ». – « tu as écrasé la mer par ta force/fracassant la tête des dragons sur les eaux/tu as écrasé les têtes du Léviathan » (Ps. 74, 13, 14a). Notes de la TOB.

dans les bâtiments du Muséum sont exposés les squelettes d'animaux géants, tels que les baleines ou des monstres préhistoriques (Jp, 91).

En fait, tous les registres et tous les supports sont bons pour assurer les métissages les plus inattendus. Du hall de l'aéroport, le voyageur voit soudain surgir dans la bourrasque une forme insolite,

comme flottant entre deux eaux, à la façon de quelque monstre marin aveugle et très vieux, quelque cétacé blanchi émergeant de la préhistoire, vaguement phallique, son avant aux contours imprécis est apparu, sortant lentement des ténèbres au milieu des rafales de neige (Jp, 153).

Orion appartient à cette famille des « géants » qui peuplent les constellations. Le narrateur procède ici à une surimpression du document « Signes du Zodiaque¹⁰⁰⁰ » publié dans *Orion Aveugle* et du fragment supérieur de la toile de Poussin traitée comme une sculpture, également reproduite¹⁰⁰¹ dans le même ouvrage :

parmi le scintillement des étoiles de différentes grandeurs qui dessinent les constellations, les centaures, les paons aux plumes couvertes d'yeux, les chèvres à queues de dragons, les loups et les aigles, le silhouette du géant se découpe en noir. Les reliefs du corps immense sont figurés au moyen des fines lignes gravées au burin, épousant les bosses des muscles, le modelé des membres, plus ou moins serrées, s'entrecroisant dans les parties les plus sombres, comme les mailles d'un filet. En mordant le cuivre, l'acide a débordé des hachures les plus rapprochées qui se confondent en une tache d'un noir en creux sur les contours de laquelle (les épaule, les bords extérieurs de la cage thoracique, les flancs) les traits en s'épauçant laissent se poser la lumière obscure qui provient de la fenêtre ouverte où s'encadre le ciel nocturne (Cc, 112-113).

Un mélange de traits humains et animaux, mi-hommes mi-bêtes prend forme, pourrait-on dire, sous nos yeux dans le processus même de l'exécution par l'artiste de la figure « mouvante » des deux amants :

gravé au burin dans le cuivre, le trait acéré s'infléchit et se gonfle tour à tour, suivant les contours des membres, des seins, et des torsos imbriqués. sans interrompre sa course ni se relever, la pointe d'acier conduite d'une main souple enferme les formes mouvantes d'une créature à deux têtes, vaguement fabuleuse, pourvue de bras et de jambes multiples (Cc, 132-133).

Gigantisme, monstruosité et déformations innombrables composent la fresque hétéroclite des objets du monde disparus ou en devenir. On peut toujours imaginer tous les jeux de correspondances entre les registres les plus dissemblables. Le gigantisme s'étend, de proche en proche, aux espèces vivantes comme aux réalités géographiques de la planète, comme ces

papillons géants (Cc, 212), végétaux monstrueux, serpents géants (Cc, 213).

¹⁰⁰⁰ C. Simon, *Orion aveugle* op. cit., p. 92-93.

¹⁰⁰¹ Ibid., p. 130-131.

de la forêt équatoriale où

parfois, se dirigeant vers le nord, serpentent les méandres convulsifs de quelque fleuve géant déjà pris par les glaces (Jp, 91).

Le narrateur défie toute taxinomie et se joue des lois de la nature en transgressant les frontières au profit de formes en mutation. La ville de New York est semblable à un

gigantesque conglomérat de cubes, de tours, de ponts suspendus, de taudis, d'entrepôts, de docks, d'usines, d'échangeurs, de voies express, de cinémas, de réclames clignotantes (Cc, 84).

La ville de Rome « avec ses ruines colossales »

faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux (Jp, 118).

Elle offre le spectacle d'une montagne face aux intempéries :

sur les crêtes inviolées aux noms de monstres le vent des cimes soulève d'étincelants panaches de neige qui tournoient en permanence, comme des fumées (Cc, 82).

Parfois, cette impression de gigantisme tient à un simple effet de perspective. L'homme malade, dans la rue, perçoit « deux géantes noires » :

assis sur la prise d'incendie, l'homme malade voit leurs visages sauvages et lisses passer très haut au-dessus de lui, ténébreux, surpassant les sommets estompés des gratte-ciel (Cc, 24).

Le monstrueux exerce sa fascination au cœur du quotidien avec la caricature de la femme « aux formes monstrueuses » qui emprunte à l'animalité ses traits distinctifs :

elle progresse d'une marche à l'autre avec ce lent et patient acharnement que l'on peut observer chez certains insectes ou animaux à carapaces, scarabées ou crustacés, posant à chaque fois avec précaution ses pieds aux chevilles enflées, à peu près de la grosseur d'une cuisse d'enfant, enfermées dans des bas de laine grise en accordéon. Il se dégage d'elle une fétide odeur de linge sale qui reste suspendue dans l'air bien après son passage. Sous la visière du chapeau tyrolien, les yeux disparaissent derrière les verres des lunettes entre lesquels se recourbe un nez court, semblable au bec d'une chouette au centre de la masse des chairs effondrées (Jp, 223-224).

Le monstre dévie de l'ordre, de la norme, du modèle rassurant et communique la sensation d'un réel inassignable. Le récit du magazine est illustré de « petites photos encadrées dans le texte » qui

montrent des fleurs aux formes bizarres, aux couleurs violentes ou suaves. Certaines ressemblent à des bouches pourpres où darde une langue à l'aspect vaguement phallique. D'autres ont des pétales festonnés ou comme frisés au petit fer qui s'épanouissent, se tordent, se déplient, s'enroulent sur eux-mêmes, tachetés de vermillon, de safran, de cinabre (Cc, 164).

L'anomalie entretient un dépaysement qui rend l'homme fragile dans un univers disproportionné et hostile à la vie.

2. 2 – un monde hostile : "le terrifiant"

Au-delà de la fascination-répulsion qu'elle inspire, la réalité reste inhospitalière. Déjà la végétation offre un signal d'alerte avec ses

feuilles cartonneuses et malades. (Cc, 9)

La végétation qu'entrevoit, en Inde, l'occupant de la voiture, semble aussi factice qu'un décor de théâtre :

des feuillages dont on devinait qu'ils ne tombaient jamais, ne connaissent aucun automne, aucun printemps et qui se succédaient, pareils et monotones dans la lueur des phares, révélés l'un après l'autre, comme aplatis, comme de successifs praticables d'un décor découpé dans du carton (Jp, 252).

Pour qui s'y aventure, la forêt tropicale se referme comme un piège :

souvent le piquant, le rébarbatif à l'œil n'est qu'une plante grasse inoffensive et fragile ; mais la fleur la plus charmante, la plus engageante, vous laisse au doigt une brûlure qui mettra des heures à s'apaiser . Rien de plus faux que cette image, accréditée par tant de faux explorateurs, d'une forêt vierge hérissée de crocs et de griffes tout prêts à tailler en pièces le voyageur égaré. Le vrai danger. La brûlure que provoque chaque battement de ses paupières se fait de plus en plus forte, comme si d'impalpables grains de sable déchiraient la cornée. La peau tout entière de son visage est en feu. Il lui semble étouffer sous un de ces masques de carnaval aux traits grimaçants, aux bouffissures grotesques, dont il croit sentir l'intérieur de carton rigide au contact rêche (Cc, 132).

La colonne des marcheurs est en proie aux agressions de toutes sortes en particulier des moustiques, des insectes et des larves :

certains insectes, certaines larves presque invisibles s'introduisent dans les orifices du corps, les narines, les canaux lacrymaux, l'anus ou l'urètre et, remontant les conduits, s'installent dans les tissus, provoquant des abcès internes et des douleurs intolérables, quelquefois la cécité. D'autres s'incrusterent entre les orteils, gorgeant de sang la poche grisâtre en forme de sac qui constitue leur corps. Occupés à arracher leurs parasites ou à soigner leurs plaies, les hommes ne prêtent même plus attention aux paroles du chef qui s'efforce de leur donner confiance (Cc, 207).

Dans ce monde hostile à la vie, les individus sont absorbés par la nature :

il ne subsiste plus grand-chose des uniformes bariolés, des culottes bouffantes à crevés, des justaucorps rayés de bleu et de jaune. les manches pendent en lambeaux sur les bras à la peau brûlée par le soleil, gonflée de cloques par les piqûres d'insectes, les visages tannés et amaigris ne se distinguent de ceux des porteurs indigènes que par la barbe qui ronge leurs joues. A mesure que passent les jours , les vestiges lacérés des éclatantes tenues semblent prendre les teintes mêmes de la forêt et les pastilles de soleil qui tombent par les interstices du plafond végétal jouent indifféremment sur elles et les feuilles parmi elles se confondent (Cc, 128).

Dans ce monde hostile à la vie : « les carcasses des mules » ont été dépecées et abandonnées » aux fourmis :

en peu de temps, les herbes, les lianes, la végétation exubérante en prennent possession s'insinuent dans les interstices, les cavités, les orbites vides, s'enroulent autour des os encore puants (Cc, 184).

L'homme malade est englué, à la façon d'Orion, dans le monde des gratte-ciel :

les gratte-ciel pâles glissent ou plutôt dérivent, verticaux, avec une telle lenteur qu'il ne perçoit presque aucun changement dans leurs dispositions. Toujours hautains, lointains, ils se masquent l'un l'autre, s'oblitérent, reparaissent, se remplacent, comme d'évanescents apparitions dans le ciel aveuglant, fantomatiques, sans pourtant se rapprocher ni avancer, de sorte qu'il lui semble se traîner sur place, englué dans une espèce de pâte tiède et visqueuse dont il ne parvient pas à se détacher, faite indistinctement de pierres, de briques et de vapeurs d'eau. (Cc, 76-77).

Le passager de l'avion découvre le spectacle insolite de montagnes modelées par les accidents géologiques de l'histoire :

les terrifiantes et monotones successions de plans triangulaires se joignant en dièdres purs, ébréchés seulement ça et là par quelque accident biologique, et dont les couleurs évoquent celles de ces résidus calcinés qui restent après une expérience au fond des cornues ou des éprouvettes (Cc, 169).

Spectacle de désolation dans un paysage désert où le voyageur peut entrevoir,

à travers les roches calcinées, les sables, les terrifiants espaces nus couleur de soufre, de fer ou de rouille (Cc, 182-183).

Vue d'avion, la planète semble en proie à un « cataclysme intérieur » de nature volcanique :

Dans la nuit, d'avion, on peut voir de loin en loin à la surface de la terre obscure d'inquiétantes lueurs. A mesure qu'elles se rapprochent on distingue des branches d'étoiles, des tentacules, des croix incandescentes, comme des craquelures de la sombre écorce par où sourdrait une lave de feu expulsée par quelque cataclysme intérieur (Cc, 84-85).

Le spectacle provoque une sorte d'horreur sacrée :

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

L'esprit chancelle et s'interroge devant le silence mystérieux du vaste monde, les régions inexplorées, les « terrifiants espaces nus » (Cc, 182).

2. 3 – l’homme absent

est-ce que tu as trouvé ce que tu cherchais ? C. Simon¹⁰⁰²

La vision nocturne d’avion laisse déjà pressentir un monde d’où l’homme est absent : territoires illimités, vastes et stériles, territoires de tous les dangers comme la forêt tropicale, le désert, la steppe, la ville moderne où l’homme vulnérable est menacé dans sa capacité de survie. L. Marin a qualifié de « paysages absolus » ces « paysages dont l’homme est exclu ou dont la présence y est perçue et vécue, non seulement comme étrangère, mais destinée à la disparation et à l’effacement ; paysages dé-liés (*ab-soluti*) de toute présence humaine¹⁰⁰³ ».

La trace de l’homme s’efface, dans ces contrées à l’aspect minéral et désertique :

seule une mince ligne droite, comme tirée au cordeau, s’étire à l’infini, un peu à l’intérieur des terres et à peu près parallèle à la direction générale du rivage, s’infléchissant parfois pour contourner une dune trop haute, puis filant de nouveau, absolument rectiligne, ne venant apparemment de nulle part, ne conduisant nulle part, à travers les roches calcinées, les sables, les terrifiants espaces nus couleur de soufre, de fer ou de rouille (Cc, 182-183).

Pour le même voyageur,

l’avion semble suspendu, immobile, métallique et sans poids au-dessus de quelque planète gazeuse, de quelque astre mort, hors du temps, inhabité et glacé (Jp, 221).

Lieux désertés par l’homme en raison de leur inhospitalité :

des pitons rocheux peu élevés, comme des croûtes plutôt, émergent au sommet de longues dunes grises en formes d’os de seiche, toutes orientées dans le même sens, accumulées sans doute par des millénaires de vent à partir et autour de l’obstacle rencontré. Aussi loin que l’œil puisse voir on ne découvre ni ville, ni champ, ni hameau, ni maison (Cc, 182).

Au milieu des méandres des rivières,

la végétation touffue ne laisse nulle part apparaître la terre. On n’aperçoit aucune trace de vie humaine,, aucun chemin, aucun sentier, aucune maison, aucune hutte (Cc, 18).

Toujours au-dessus de l’immense forêt,

de minces sentiers serpentent en lacets aux flancs des montagnes de plus en plus hautes, de plus en plus arides jusqu’à ce que toute trace de vie humaine disparaisse de nouveau, les chaînes étendant à perte de vue des suites de pyramides emboîtées les unes dans les autres, avec leurs arêtes aiguës, leurs pans géométriques, nus, brûlés, aux teintes pastel : mauves, roses, rouille, bleu ardoise ou ocre. Aussi loin que porte le regard, aucune maison, aucun sentier n’apparaissent sur les terrifiantes et monotones successions de plans triangulaires se joignant en dièdres purs, ébréchés seulement çà et là par quelque accident géologique, et dont les couleurs

¹⁰⁰² c. Simon *Histoire*, p. 113.

¹⁰⁰³ L. Marin, *Ph. de Champagne ou la présence cachée*, Hazan, 1995, p. 36

évoquent celles de ces résidus calcinés qui restent après une expérience au fond des cornues ou des éprouvettes (Cc, 169)..

Les collines de Sibérie qui « glissent lentement au dessous de l'avion » nous rappellent ces étendues qui échappent à l'homme,

Monotones, pareilles et désertes, sans trace de vie humaine route, chemin de fer, ville ou hameau) (Jp, 90).

L'inhospitalité des territoires illimités et stériles culmine dans la forêt équatoriale, l'univers de tous les dangers.

le disque vermillon du soleil reste longtemps suspendu au-dessus de l'horizon, sur la gauche de l'avion. A sa lueur affaiblie, les étendues sans fin et sans aucune trace de vie (peut-être l'avion suit-il une route à l'extrême nord ?) et où se tordent parfois les méandres des fleuves monstrueux, apparaissent uniformément d'un gris bleuâtre (Jp, 91).

Aucune trace de présence humaine qu'un véhicule marin ou terrestre pourrait attester :

on n'aperçoit aucun navire sur l'océan, aucun miroitement du soleil sur un pare-brise ou une carrosserie qui signalerait la présence d'une automobile suivant la route (Cc, 197).

C'est toujours la même désolation :

aussi loin que l'œil puisse voir on ne découvre ni ville ni champ, ni hameau, ni maison. Seule une mince ligne droite, comme tirée au cordeau, s'étire à l'infini, un peu à l'intérieur des terres et à peu près parallèle à la direction générale du rivage, s'infléchissant parfois pour contourner une dune trop haute, puis filant de nouveau, absolument rectiligne, ne venant apparemment de nulle part, ne conduisant nulle part, à travers les roches calcinées, les sables, les terrifiants espaces nus couleur de soufre, de fer ou de rouille (Cc, 182-183).

on n'aperçoit aucune trace de vie humaine, aucun chemin, aucun sentier, aucune maison, aucune hutte (Cc, 18).

aussi loin que porte le regard, aucune maison, aucun sentier n'apparaissent sur les terrifiantes et monotones successions de plans triangulaires se joignant en dièdres purs, ébréchés seulement çà et là par quelque accident géologique (Cc, 169).

Vision terrifiante de l'homme seul dans l'immensité indifférente de l'univers Non seulement il est étranger à certains lieux de la planète mais il devient étranger à lui-même et aux autres. Dans ces lieux, l'homme est confronté à sa propre condition. La dimension pascalienne de ces descriptions suscite ici le rapprochement avec le célèbre fragment des *Pensées* qui décrit « l'aveuglement et la misère de l'homme » : « en voyant l'aveuglement et la misère de l'homme, en regardant tout l'univers muet et l'homme sans lumière abandonné à lui-même et comme égaré dans ce recoin de l'univers sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il y est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant, incapable de toute connaissance, j'entre en effroi comme un homme qu'on aurait porté endormi dans une île

déserte et effroyable et qui s'éveillerait sans connaître et sans moyen d'en sortir. Et sur cela j'admire comment on n'entre point en désespoir d'un si misérable état¹⁰⁰⁴.

Chapitre 2 : de l'enfer commun à l'homme nouveau

Où se cache l'homme notre contemporain ? Dans le magma humain de la foule, derrière un visage inexpressif, ou encore dans les excentricités d'un corps grotesque ?

homme « où es-tu¹⁰⁰⁵ ? »

désormais on veut vivre tout de suite, ici et maintenant, se conserver jeune et non plus forger l'homme nouveau, G. Lipovetsky¹⁰⁰⁶

La nature se présente comme un assemblage en devenir d'une multiplicité éparse et discordante d'éléments. Selon la problématique du métissage, il s'y raconte une histoire d'altérations et d'altérité dans un système infiniment extensible de ramifications. Cet ordre cosmique repris à partir d'une perspective aérienne a un statut transitoire, sujet aux découvertes incessantes de la vitesse et de la créativité verbale. Le spectacle des astres pour le passager de l'avion se réduit à « la lune dans le ciel vide » (Cc, 29) :

la lune blanche et tavelée occupe toujours la même position, un peu en avant et à droite par rapport à l'axe de l'avion. Dans le ciel clair les étoiles sont invisibles (Cc, 55).

Pourtant, avec l'évocation de « la constellation équatoriale du Serpent¹⁰⁰⁷ » surgit le peuple des représentations¹⁰⁰⁸ célestes légendaires,

les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux [...]. Les bêtes fantastiques ou les corps musculeux semblent projetés, en état d'apesanteur et gigantesques, sur les parois concaves d'une coupole décorée par quelque peintre lui-même titanesque, enchaîné par un potentat fou à son échafaudage sous le plafond de quelque Sixtine ou de quelque Panthéon (Cc, 56).

¹⁰⁰⁴ B. Pascal, *Pensées*, édit. Sellier, Classiques Garnier, Bordas, 1991, p. 246.

¹⁰⁰⁵ « Le SEIGNEUR Dieu appela l'homme et lui dit : « Où es-tu ? », Gn, 3, 9

¹⁰⁰⁶ G. Lipovetsky, *L'ère du vide*, « Essais sur l'individualisme contemporain », Folio-essais, Gallimard, 2003 (1989), p. 15.

¹⁰⁰⁷ Supra, p.

¹⁰⁰⁸ Gravure déjà citée supra, p. 191

93. Notons, qu'« en 1627, l'allemand Julius Schiller, jugeant certainement la voûte céleste trop païenne à son goût, tenta vainement de la christianiser ! Ainsi, les constellations du zodiaque furent rebaptisées des noms des douze apôtres du Christ, Orion devint Saint Joseph, le cygne fut remplacé par la Croix et sainte Hélène, la Grande Ourse se transforma en barque de Saint Pierre, le navire Argo fut métamorphosé en arche de Noé etc. Schiller nous a laissé sa vision chrétienne du ciel dans un atlas aux illustrations superbes : *Coelum stellatum Christianum* », J. Dreuille, *Les Constellations chrétiennes au XVIIème siècle*.

Un imaginaire chrétien (suggéré mais non décrit) se superpose à l'imaginaire païen. A ces surimpressions insolites s'ajoute le spectacle grotesque des amants dont l'accouplement déréalisé est exhaussé au niveau cosmique :

dans la lumière laiteuse qui entre par la fenêtre ouverte sur la nuit les deux corps emmêlés sont d'une teinte grisâtre, comme recouverts d'une uniforme couche de peinture, un peu plus claire sur celui de la femme [...]. Les corps tête bêche tournoient lentement dans la nuit, précipités dans une chute sans fin et cramponnés l'un à l'autre (Cc, 56, 57).

Si l'univers est peuplé de divinités païennes fantastiques qui ont pu intéresser les artistes, la terre, dans ses espaces encore vierges, constitue un recours pour des survivants : après sa sortie du camp de Dachau, Novelli a choisi de séjourner loin de la civilisation, dans un tribu brésilienne :

il ne dit pas pourquoi il les trouvait sympathiques, si c'était parce qu'ils incarnaient le contraire d'une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux comme ceux qui l'avaient torturé à Dachau, ou si c'était leur façon élémentaire de vivre ainsi, fondus dans la nature et à son contact direct, sans philosophes, qui lui plaisait (Jp, 243).

Disparue l'image traditionnelle de l'homme désormais mis en danger, après le cataclysme historique de la barbarie, par l'anonymat, l'imminence de la mort et un enfer commun.

1.1- le magma humain, la foule

notre époque organise dans le chaos une véritable liquidation de la condition humaine, F. Boyer¹⁰⁰⁹

L'aliénation de l'homme se lit dans les diverses manifestations de la foule, agglomérat d'individus qui se ressemblent tous en passant devant l'homme malade assis sur la borne d'incendie,

les uns après les autres ils glissent lentement sur la droite, vaguement irréels, incroyables, comme la répétition, avec de légères variantes, de légères différences d'expression sur les visages blancs ou noirs, d'un seul et unique personnage reproduit à plusieurs exemplaires (Cc, 156).

Lorsque « le grouillement statique et impersonnel » de la rue s'individualise, c'est pour une désignation générique des individus concernés. Lorsque

le contour des petites particules anonymes se précisent peu à peu, chacune d'entre elles s'individualisant en même temps qu'elle se rapproche, devenant femme, homme ou enfant (Cc, 72).

¹⁰⁰⁹ F. Boyer, *Sexy Lamb*, op. cit. p. 177.

Sur la photo de mauvaise qualité les traits distinctifs des « porteurs indigènes » tendent à « s'estomper »,

les visages successifs des hommes de la colonne s'égrènent, de plus en plus petits les silhouettes les plus lointaines se distinguant à peine du fouillis charbonneux qui les cerne. De plus en plus simplifiés aussi, avec leurs yeux réduits à deux fentes, deux barres d'ombre indiquant les lèvres épaisses (Cc, 103).

Vouée à une perpétuelle errance, celle-ci déambule sans l'espoir d'une issue favorable à son destin :

on dirait la monotone errance de lilliputiennes multitudes condamnées à tourner sans fin, revenir sur leur pas et repartir encore à l'intérieur d'un espace clos et dépourvu de ciel. (Cc, 37).

Elle offre le spectacle d'une uniformisation anonyme que la description rehausse par un traitement pictural. « L'homme malade » observe toujours le spectacle de la rue :

au croisement de la rue et de l'avenue défile sans trêve une foule dense, vêtue de clair, dont le flot est interrompu puis libéré à intervalles fixes par les feux du carrefour. Les passants et les groupes qui la composent, marchant en directions opposées, se croisent, s'infiltrent les uns dans les autres, de sorte que, de loin, les divers mouvements se neutralisant, elle offre l'aspect d'un amalgame de petites taches aux dominantes pastel, l'œil ne pouvant suivre aucune d'entre elles en particulier, leur masse paraissant stagner, constituer un élément statique, dans l'ensemble géométrique des constructions, comme une bande horizontale ou plutôt une plinthe pointilliste qui cache la base des hautes façades gris pâle. Le grouillement des petites particules multicolores qui ne progressent ni dans un sens ni dans l'autre et reste d'une densité toujours égale est oblitéré et démasqué tour à tour, à la cadence régulière des feux, par le flot des voitures où dominent les carrosseries jaunes des taxis (Cc, 36).

Les variables du tableau intègrent la technique « pointilliste », en peinture, le passage du jour à la nuit et une atmosphère carnavalesque :

au carrefour il peut toujours voir papilloter la foule ou plutôt l'espèce de bande horizontale qui forme comme une plinthe pointilliste et inamovible au pied des gratte-ciel. Aussi dense, pareille à ce qu'elle était tout à l'heure, à ce qu'elle sera pendant les heures suivantes et jusqu'à la nuit (alors, devant les rectangles lumineux des vitrines, on ne discernera plus qu'un grouillement confus et noir), elle fait penser, dans l'éclatante lumière du jour, à ces accumulations de confettis repoussés par les balayeurs dans les caniveaux, les lendemains de fêtes, accumulés contre les rebords de pierre des trottoirs, et dont le vent brasse inlassablement les petites pastilles vert pâle, roses, soufre ou bleues (Cc, 71).

Il peut encore voir « un double courant inverse »

se dirigeant vers et venant du grouillement statique et impersonnel qui se presse là-bas, comme si celui-ci constituait un réservoir, soit que, s'éloignant, les silhouettes des passants décroissent peu à peu, s'amenuisent, aillent se fondre dans le magma tacheté le long des hautes façades, soit qu'au contraire, s'en détachant et grandissant au fur et à mesure de leur avance, les contours des petites particules

anonymes se précisent peu à peu, chacune d'entre elles s'individualisant en même temps qu'elle se rapproche, devenant femme, homme ou enfant. (Cc, 72).

Vue du balcon du palace, le cortège de l'enterrement se déploie comme une fleuve, une lave :

maintenant, c'était comme un fleuve sombre, brassé par de lents remous, quelques-uns tournant parfois la tête quand ils passaient devant l'hôtel [...] la relevant, regardant ceux qui se pressaient aux fenêtres (de sorte que la foule, l'espèce de magma, de lave grumeleuse grise et noire se piquait ça et là d'ovales couleur chair, comme des bulles, comme des masques posés à plat sur sa surface, dérivant lentement pendant quelques instants, emportés par l'imperceptible courant, et ensuite basculant en avant et disparaissant. (Pa, 140).

« Sous les platanes de l'avenue qui montait du port », celui qui avait été l'étudiant se souvient d'une foule automate :

maintenant il avançait, moitié courant moitié marchant, se frayant un passage parmi la foule jacassante qui semblait avoir ressurgi, s'être matérialisée en même temps que les étalages, comme si elle s'était tenue (ou plutôt comme si on l'avait rangée) quelque part toute prête pendant la nuit, comme ces ensembles de marionnettes, d'automates figés au milieu de 'un geste, d'un sourire, et qui tout à coup, au déclenchement de la mécanique, se mettent tous en même temps à se mouvoir et à babiller tandis que s'élève un air de boîte à musique et que s'allument les rampes d'éclairage, comme si le jour, la lumière grisâtre et moite possédait quelque propriété énergétique et mystérieuse capable non seulement de rendre visible la foule des personnages matérialisés avec elle, mais encore de leur insuffler vie et mouvement (Pa, 185).

La foule associe à un vaste répertoire de couleurs, une dimension sonore :

le hall est rempli d'une foule bariolée d'où s'élève un bruit de volière, assourdissant. Les hommes portent des chemisettes vert d'eau, roses, blanches ou bleu ciel, les femmes des robes aux couleurs voyantes, rouge, orange, vert, jade. Les visages sont noirs, jaunes, bruns, ou quelquefois blafards [...] mais la majeure partie de la foule est composée de métis, d'Indiens, de nègres, de chinois ou de Polynésiens. (Cc, 50).

Sorti du bar souterrain, le narrateur observe dans la vitrine son reflet :

son double se détache maintenant de face et en sombre sur le reflet lumineux de la rue derrière lui, dessinant une tache grise, uniforme (comme si l'intérieur de la silhouette était, de même que celle des passagers sur la maquette en coupe de l'avion, simplement hachurée de rayures parallèles), remplissant le contour de la tête, des épaules et du corps sans qu'il soit possible de distinguer les détails du vêtement ou du visage (Cc, 140-141).

Le métissage du corps et de son double ouvre la voie aux manipulations grotesques, tandis que la mort menace la vie.

1. 2 – corps grotesque, corps souffrant

le multiple, ce n'est pas ce qui est fait de beaucoup de parties, c'est ce que l'on plie de différentes manières, G. Deleuze¹⁰¹⁰

Le romancier éprouve une véritable fascination pour le corps humain qui représente comme une mise en abîme du texte. Lieu des marquages les plus grotesques, il incarne, en même temps, le métissage de la mort et de la vie, de la-mort-dans-la-vie. L'incipit des *Corps conducteurs* ne cesse de mystifier le lecteur trop crédule en faisant défiler tout un bric à brac de motifs sous le signe du sectionnement (« jambe coupée ») à la prothèse plastifiée. Le doute s'insinue : entre réalité, fiction, esprit de sérieux, attitude futile, où est la frontière, où la logique ? Un vieillard, un scalpel, des garçon d'abattoir, avec ciseaux ou forceps, fœtus accroupi dans un bocal, table d'opération digne des surréalistes où est allongée une jeune femme nue qui « rit », dont le bout des seins est minutieusement dessiné, la patiente nue mais les seins sont « dessinés » elle rit ainsi que les internes. Nous apprendrons qu'il s'agit en fait d'une caricature affichée sur le mur d'un cabinet médical.

Il y a une dimension esthétique des savoirs anatomiques éclatés témoin la liste des illustrations retenues pour *Orion aveugle* dans la collection des *sentiers de la création*¹⁰¹¹. On y dénombre

- des mains (dans le « dessin », par l'écrivain lui-même, de la main de l'écrivain¹⁰¹² ; dans un « montage », « petites mains » de F. Arman où l'on peut voir diverses mains sectionnées au poignet, reliées entre elles, aux doigts sectionnés et diversement expressifs de gestes figés.
- une planche anatomique¹⁰¹³ tirée d'une encyclopédie grand public et représentant les principaux organes de la respiration et de la digestion,
- une planche correspondant à une « vue perspective du ciel austral¹⁰¹⁴ » : « on y voit la Terre à travers une sphère céleste semi-transparente, sur laquelle sont représentées les

¹⁰¹⁰ Cité par F. Laplantine, « Corps, métissage et langage », *Le corps comme lieu de métissages*, dir. C. Fintz, l'Harmattan, 2003.

¹⁰¹¹ C. Simon, *Orion aveugle*, op. cit.

¹⁰¹² page 5

¹⁰¹³ page 35

¹⁰¹⁴ pages 92-93

constellations » [...]. « La sphère céleste fourmille de créatures et de personnages mythologiques¹⁰¹⁵ » où l'on peut voir des êtres hybrides

- un dessin de Picasso¹⁰¹⁶ décrivant une scène d'accouplement
- un « montage photographique » de Brassai¹⁰¹⁷ associant un fragment de corps de femme avec une forme sombre et massive en relief
- un « tronc de femme disséqué¹⁰¹⁸ » du XVIIIème siècle.
- la musculature d'un géant¹⁰¹⁹(Orion)
- des portraits répétés de célébrités¹⁰²⁰ de l'actualité
- une « tête d'homme¹⁰²¹ » montrant les muscles dénudés d'un visage.

Tout est prétexte à variations. A la rubrique « médecine » d'un magazine, le passager découvre et décrit de façon humoristique l'article d'information sur l'organe du cerveau :

en haut d'une colonne se trouve un encadré dans la partie supérieure duquel on voit une tache grise affectant vaguement la forme d'un rognon ou d'un haricot et dont le sommet convexe est coupé de petits créneaux. Sur la droite est imprimé le mots CERVEAU (Cc, 164).

Un autre « tableau », contigu « a pour légende » :

SCHEMA DU SYSTEME GENITAL DE L'HOMME. Par un souci de pudeur sans doute, le bec de la cornue est sectionné net, à peu près en sa moitié, de sorte que son extrémité n'est pas représentée non plus que le gland qui la termine (Cc, 165).

Comme on le voit, c'est le commentaire qui précise les éléments absents et pourtant nécessaires de cette présentation. Le dernier commentaire ironique se charge de rétablir une hiérarchie compromise, entre les deux organes décrits :

il ne convient [...] pas d'accorder une signification particulière au fait que les testicules et la naissance de la verge sectionnée forment une tache environ deux fois plus grande que celle du cerveau. Le texte explicatif restitue d'ailleurs à ce dernier son importance primordiale dans le fonctionnement du système (Cc, 165-166).

La fonction digestive est désignée, en particulier, à travers les perturbations organiques de l'homme malade en consultation chez un médecin mais le diagnostic est brouillé par la description d'une séance de manipulation d'organes factices, un matériel pédagogique de démonstration utilisé dans un autre contexte.

¹⁰¹⁵ Commentaires tirés de A. Cellarius, L'atlas céleste le plus admirable, op. cit. p. 198-200.

¹⁰¹⁶ pages 96-97

¹⁰¹⁷ page 101

¹⁰¹⁸ page 115

¹⁰¹⁹ pages 130-131

¹⁰²⁰ pages 138-139

¹⁰²¹ page 145.

de la cavité à l'ouverture en forme de guitare le docteur retire l'un après l'autre les organes (ou lorsque ceux-ci sont trop gros, des morceaux d'organes) coloriés. Ceux-ci sont faits d'une matière légère, comme du carton bouilli ou du celluloid. Ils s'emboîtent les uns dans les autres par un ingénieux système d'ergots qui permet de les détacher – ou de les replacer – sur une simple traction ou pression. Le docteur les range avec soin sur une tablette au plateau recouvert d'une serviette blanche disposée à côté de la table d'examen (Cc, 74).

Suite à la démonstration précédente le médecin exécute l'opération mécanique inverse de rangement :

le docteur remet méthodiquement l'un après l'autre dans la cavité du centre les organes qu'il a examinés, et qui s'emboîtent exactement chacun à sa place (Cc, 75) ?

A ce simplisme d'une conception mécaniste du corps, véritable déni de la complexité de l'organisme vivant, le narrateur oppose une publicité pour les sièges d'avion et introduit ironiquement le motif de l'impossible localisation des organes :

dans la grisaille uniforme il est donc impossible de situer exactement la place des intestions et du foie qui peuvent cependant se trouver comprimés par une longue station dans la position acquise perturbant leur fonctionnement (Cc, 11).

De la marche au document anatomique : les « marcheurs » dans la forêt tropicale donnent lieu à une description minutieuse, rabelaisienne, des muscles en action, dans la succession d'une nomenclature animée :

les haillons déchirés découvrent les peaux brûlées, d'une couleur terreuse, sous lesquelles saillent chaque tendon, chaque muscle et chacun des os du squelette comme ces écorchés des planches d'anatomie. De dos on peut ainsi voir [...] tandis qu'ils avancent on distingue peu à peu de face (Cc, 183-184) puis de dos (206-207).

Le désir sexuel est suggéré par un terme ambigu, « la chair », négativement connoté par un certain moralisme chrétien et déconnecté de son sens biblique. La prostituée du bar apparaît à l'étudiant

avec sous la soie brillante et noire sa jeune et lourde chair comme un mystérieux bouillonnement, un secret¹⁰²² (Pa, 24).

L'acte sexuel lui-même est décrit, sans grivoiserie, avec, en quelque sorte, le détachement du geste technique (Jp, 85). En revanche, lorsqu'il aborde la scène dans toute la crudité de l'anatomie, c'est à l'occasion de la description animée d'une eau-forte de Picasso¹⁰²³. Le corps humain est désigné comme

la masse des chairs habillant des os (Cc, 111).

Quant au « maître d'hôtel », c'est

¹⁰²² La reprise de la description s'opère avec une légère modification : « le véral et doux bouillonnement de chair sous l'étincelante robe de veuve ». (Pa, 27)

¹⁰²³ Publiée dans Orion aveugle, op. cit. p. 96-97. Par contraste, Simon fait une description répugnante des magazines pornographiques dont il dénonce avec force les minables exhibitions.

quatre-vingt-dix kilos de viande mercenaire et bien nourrie (Pa, 89-90).

et bouffons de la statuette du Professeur

au dessous du crâne rasé et de la nuque décharnée où un profond sillon se creuse entre les deux tendons, la peau a été comme découpée et retirée, laissant à nu la colonne vertébrale et la cage formée par les côtes, barbouillées de peinture rouge, comme du sang (Cc, 114).

De la rencontre inattendue de l'humain et de l'animal naissent des créatures étranges et mythiques aux confins de l'« humanimalité¹⁰²⁴ ». Le couple des amants

enferme les formes mouvantes d'une créature à deux têtes, vaguement fabuleuse, pourvue de bras et de jambes multiples (Cc, 133).

Ces figures éphémères deviennent créatures de la légende, saisies à deux moments de leur déplacement :

Les deux corps siamois enlacés ou plutôt soudés ou plutôt l'unique corps à deux têtes et huit membres encore multipliés au cours de leur marche titubante (Jp, 36).

les deux corps soudés jumeaux siamois semblables à quelque monstre mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes s'emmêlant titubant venant s'abattre sur le lit (Jp, 32-33).

Le spectacle précédent s'élargit en fresque lorsque les personnages évoqués rejoignent « les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux » et ne cessent de se métamorphoser :

les bêtes fantastiques ou les corps musculeux semblent projetés, en état d'apesanteur et gigantesques, sur les parois concaves d'une coupole décorée par quelque peintre, lui-même titanesque, enchaîné par un potentat fou à son échafaudage sous le plafond de quelque Sixtine ou de quelque Panthéon. Les années, l'oxydation ou les fumées des cierges ont grisé les couleurs, les corps dont les flancs se soulèvent et s'abaissent au rythme de leurs respirations tandis qu'ils sont entraînés par un long mouvement rotatif, successivement debout, couchés, la tête en bas. Dans la lumière laiteuse qui entre par la fenêtre ouverte sur la nuit les deux corps emmêlés sont d'une teinte grisâtre, comme recouverts d'une uniforme couche de peinture, un peu plus claire sur celui de la femme (Cc, 55, 56).

Cet élargissement cosmique de la scène d'amour s'achève sur la vision ambiguë de la fresque d'une coupole projetée sur le couple des deux amants dans la chambre à la fenêtre ouverte¹⁰²⁵.

¹⁰²⁴M. Surya, *Humanimalités*, édit. Léo Scheer, 2004. A la suite notamment de Kafka, Schulz, Bataille, l'écrivain décrit, selon L. Margantin, un « processus d'hybridation, de passage de l'homme à la bête, de descente d'humain à l'animal. Tandis que pendant des siècles c'était l'élévation vers Dieu [...] qui semblait porter l'homme, voici qu'après la disparition de la transcendance un mouvement inverse a été engagé, celui de la dégradation et de l'avalissement, de la métamorphose en plus bas que soi, toujours plus bas ». L'hybridation chez Simon ne se réclame d'aucune option métaphysique et pratique l'équivoque ou l'ironie.

Les organes ou les fragments d'anatomie font l'objet des associations les plus inattendues comme

les reins collés à la paroi transparente

Le passager de l'avion assimile son visage à un masque vivant fait de sensations brutes :

il lui semble étouffer sous un de ces masques de carnaval aux traits grimaçants aux bouffissures grotesques dont il croit sentir l'intérieur de carton rigide au contact rêche (Cc, 132).

Sur un dépliant de la Compagnie de transport aérien illustrant « la diversité de la clientèle », celle-ci est invitée à apprécier le confort des sièges :

dans le but sans doute de faire valoir l'excellence des sièges et leur parfaite adaptation aux corps fatigués, quelques-uns sont représentés en coupe, de façon à montrer les ressorts et les épaisseurs de caoutchouc-mousse de même que l'on peut voir aussi les différents os des occupants - fémurs, bassin, sacrum, colonne vertébrale – épousant avec leurs articulations les profils rembourrés. Les viscères ne sont pas représentés, la masse des chairs habillant les os étant seulement délimitée par un contour empli de hachures (Cc, 110-111).

Le « réalisme grotesque » souligné par Bakhtine dans la culture populaire du Moyen Age s'exprime très largement chez C. Simon. Celui-ci se plaît à exhiber ou à suggérer ce que d'ordinaire on ne montre pas, le sexe, les excréments¹⁰²⁶ naturelles de l'organisme. « sueur », (Cc), « urine, crachats » (Pa, 148), « bave d'un jaune verdâtre » (Cc, 118), « sang et ordures » d'un « avortement » (Pa, 92). D'autres éléments du décor accompagnent ces notations, « urinoir » (Pa, 226 Pour briser l'effet de « naturel », le visage est réifié, réduit à un épiderme ou à une matière soumise à des transformations incessantes. Cayrol parle de « défigurations ». Déjà les peintres modernes ont infligé toutes sortes de déformations, voire d'effacements des traits de la figure humaine sur leurs toiles, depuis plus d'un siècle. La seule référence à une « littérature lazaréenne » renvoie à cet effacement des traits humains : « s'il fallait définir l'inhumanité absolue du système concentrationnaire, il suffirait de rappeler que le *Lager* était le lieu où les hommes n'avaient plus ni de visage ni de nom¹⁰²⁷ ».

¹⁰²⁵ En revanche, les exhibitions pornographiques des magazines font l'objet d'une raillerie impitoyable (Cc, 146-148).

¹⁰²⁶

Ardoïno et de Peretti dans *Penser l'hétérogène*, op. cit. nous les rappellent, « le biologique, ça sue, ça suinte, il y a de l'excitation, il y a du sale », p. 23, ou encore : le biologique est fait de phénomènes d'excrétion », p. 37 ;

¹⁰²⁷ J. Clair, « visages des dieux : visage de l'homme », in *L'art moderne et la question du sacré*, dir. JJ.Nillès, Cerf/Cerit, 1993.

L'attitude de l'homme moderne devant la mort traduit un malaise inconfortable accompagné du désir de l'ignorer. Simon a été marqué par le danger d'une mort violente imminente mais aussi par la menace de la maladie.

C'est un calembour (morts/maures) (Pa, 43) qui sous-tend l'assimilation des espagnols à des morts, avec

le gardien (le serveur) lui-même semblable à un mort (Pa, 22),

La métaphore se poursuit avec le même personnage,

l'officiant, le célébrant de quelque culte macabre veillant sur son étalage d'aliments consacrés à des ombres et que venaient sans doute dévorer, aux heures de fermeture, des squelettes gastronomes (Pa, 27).

Plus loin, c'est un conducteur fou qui conduit ses trois passagers

à une effroyable vitesse dans la ville déserte et illuminée [...] comme s'ils avaient été conduits par la mort même, quelque chose d'intraitable et de cadavérique, avec le profil de sa joue décharnée, le cou décharné et nu entouré du mouchoir noué, la chevelure calamistrée et noire de danseur mondain soigneusement ordonnée comme celle de ces défunts sur lesquels on a déjà procédé à la toilette funèbre et que plus rien ne pourra jamais déranger, la raie bien tracée sur le côté gauche, les cheveux lissés, dont pas un ne dépassait l'autre, relevés en coque sur la droite et ramenés ensuite en arrière comme un casque funèbre où glissaient à toute vitesse les reflets des lumières (Pa, 91).

Mais c'est avec son vécu que Simon traite ce thème favori dans la mesure où il se considère d'abord comme un rescapé, survivant d'une débâcle et menacé par la maladie

Ils occupent le dimanche à faire la chasse aux poux dans les baraquements :

impuissants, ruisselants de sueur, entassés sur trois niveaux dans la baraque aux fenêtres fermées, étouffante, on sentait se déplacer sur son corps le fourmillement des petites bêtes obstinées, tranquilles, voraces. Comme un grouillement de vers, pensait-il. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si...(Jp, 133-134).

Au cours de sa « dernière permission » il éprouve un sentiment d'exclusion :

rejeté par la communauté comme déjà mort, rayé, importun, indécent. retrouve avec soulagement cette vie de camp : tentes, sonneries, chevaux (Jp, 247).

Au journaliste qui l'interroge il rappelle ces instants où, au front il éprouve l'angoisse d'une mort imminente :

cette route, ces épaves, ces quelques morts seulement, ces pillards, vous de nouveau sur un cheval et vous attendant d'une seconde à l'autre à être tué (Jp, 269).

A Barcelone, assis sur un banc il songe au processus en cours de la décrépitude physique :

et moi assis là comme un gardien de musée, mais même pas invalide [...] et pas encore

comme un vieillard, mais sois tranquille, ça aussi ça vient (Pa, 126).

L'alerte, par trois fois :

La première fois, il est en train de cirer ses houseaux

Retentit le son de la trompette :

le brigadier crie : Alerte ! S. s'immobilise, la boîte de cirage à la main (Jp, 309).

la seconde fois, onze ans plus tard, il s'immobilise aussi, penché au dessus du lavabo, sa brosse à dents dans la main droite, le verre dans l'autre. Il regarde glisser lentement sur la paroi émaillée et concave un caillot rouge foncé, comme un petit morceau de foie de veau, et qui laisse derrière lui un sillage rose (Jp, 309-310).

la troisième fois, quarante ans plus tard, il a juste le temps en sortant de l'ascenseur de courir jusqu'à la porte de sa chambre, tâtonner avec la clé pour trouver la serrure, rabattant la porte d'un coup de pied, se déboutonner à la hâte, et avant même qu'il ait eu le temps d'écarter le slip déjà rougi, sentir le jet tiède d'urine rouge qu'il regarde éclabousser la cuvette des W.- C.

L'anonymat et la menace biologique contribuent déjà à dessiner les traits inexorables d'un enfer commun.

1. 3 – descente dans l'enfer commun

cauchemar, damnés, enfer de Dante (Jp, 134)

Le concept d'enfer appliqué à la condition humaine par Baudelaire et Rimbaud nous fait pénétrer dans la région nocturne de l'être humain s'est considérablement amplifié avec les faits d'inhumanité absolue¹⁰²⁸ au cours du XXème siècle. Il prend ici la forme d'une aliénation totale de l'individu dans la nature et dans la ville. Deux lieux particulièrement mortifères illustrent cette situation de perpétuel danger : la forêt tropicale et la grande métropole moderne, qui confondent leurs traits dans un même processus d'écriture. Mais le narrateur se souvient aussi des atrocités de la guerre, générant, au milieu de « cette espèce de pandemonium » (Jp, 289).

quelque chose de difficile à décrire, peut-être le plus insupportable : cette espèce de détresse, d'accablement, ce sentiment d'abandon, de misère physique et morale¹⁰²⁹ (Jp, 84).

Devant l'imminence de la mort, le cavalier conjure sa peur par l'humour noir :

la peur. Animale, incontrôlable, aussi incontrôlable que votre cheval emballé dont vous sentez confusément les muscles se tendre et se détendre entre vos cuisses en même temps que paradoxalement (il y a de quoi rire : c'est vraiment ridicule, puisque vous êtes là précisément pour ça), ...en même temps que vous éprouvez

¹⁰²⁸ A titre de rappel, on se reportera à l'enfer «lazaréen» décrit par J. Cayrol. Voir supra p. 60 et suivantes.

« le déporté a vécu jusqu'à l'usure sa mort, sa condamnation, sa damnation ». J. Cayrol,

¹⁰²⁹ Cette qualification pourrait aussi bien s'appliquer au désarroi du psalmiste qui dans son dialogue avec Dieu décrit sa situation d'extrême misère.

comme une sorte d'indignation scandalisée : Mais sapristi on essaye de me tuer ! Sapristi on cherche pour de bon à me tuer ! (Jp, 82).

Le même cavalier, rescapé, se souvient de la situation d'urgence qui ne laisse pas le temps à la peur de s'exprimer, tandis que se déclenchent des réactions physiologiques primaires :

mais pas le temps non plus d'avoir peur à ce moment-là tout juste peut-être quelque chose qui se serre brusquement du côté de l'estomac le cerveau traversé en un éclair par quelque chose qui pourrait se traduire par Ce coup-ci ça y est on va tous y pass..., et même pas le temps de finir le mot, déjà sauté à terre, déjà en train de tâtonner d'une main dans votre dos au milieu des rafales, des explosions, des cris et des hennissements pour dégager le mousqueton de son crochet (Jp, 261).

Mais l'enfer au quotidien, c'est « la ville recouverte par les ténèbres¹⁰³⁰ » (Pa, 158), en proie à « quelque permanent désastre » (Cc, 84),

la nuit tombant chaque soir un peu plus tôt, comme si se refermait, se resserrait peu à peu jour après jour l'étreinte de l'ombre, de la saison des deuils et des larmes (Pa, 152),

Ou plutôt

vaste, déserte, bizarrement illuminée, abandonnée au vide, aux ténèbres éblouissantes (Pa, 152).

Et l'éclairage de nuit crée une impression d'étouffement consécutive à une éruption volcanique soudaine,

la ville tout entière déserte et vide sous la débauche de lumière des globes électriques, comme si elle avait été coulée d'un bloc (maisons, palmiers, trottoirs, chaussées) dans une sorte de lave, de métal encore brûlant, la pluie nocturne déjà évaporée, le sol, semblait-il, fumant légèrement comme les flancs de ces volcans où rampent des vapeurs, l'air nocturne lui-même brûlant [...] l'étouffante nuit de bronze semblable à quelque obscur sanctuaire, quelque crypte immense et vide où luttait contre les ténèbres de perpétuelles, fastueuses et inutiles illuminations (Pa, 80).

Le silence nocturne fait penser à une ville « morte » :

et pas un bruit, ni la girouette, ni une auto au dehors ni une sirène dans le port, comme si la ville entière était morte, comme ces villes enfouies intactes avec leurs habitants étouffés pendant leur sommeil et qu'on retrouverait mille ou deux mille ans plus tard étendus contractés nus et calcinés, accoudés sur leurs lits dans des poses de terreur et d'alarme (Pa, 169-170).

L'étudiant, dans sa marche vers le palace, perçoit, autour de lui, un état de décomposition avancée,

¹⁰³⁰ Selon une procédure maintenant bien connue la métaphore biblique riche de tout un réseau herméneutique se trouve déviée, détournée ici de son contexte par une association incongrue, ironique et dépréciative avec les « plaintifs soupirs » des pigeons au repos. Par ailleurs, à l'opposition biblique « ombre-lumière » le romancier substitue volontiers des tournures déviantes du genre lumière/ombres dans le nouveau contexte du « musée ».

dans l'air moite où flottaient parmi les invisibles molécules d'eau les subtiles particules de puanteur qu'il lui semblait voir s'élever sans trêve (en même temps que la légère vapeur qui montait de la mer) comme d'inlassables nuées de mouches s'échappant par les bouches d'égout des ténèbres souterraines (où continuait à se décomposer le cadavre du gros général pourrissant parmi les permanents et macabres relents de latrines, de trognons de choux, de pastèques et de poissons pourris) (Pa, 186).

Le palace occupé est imprégné

de la fétide odeur des réfectoires transportant chez les milliardaires les nauséuses odeurs de poireaux,, de choux-fleurs, de melons et d'huile rance stagnant, tièdes et intestines [...] comme aurait-on dit, la viscérale exhalaison d'un organisme, de tripes pantagruéliques à l'intérieur desquelles eux-mêmes se seraient trouvés maintenant (Pa, 14).

En fait, c'est la « ville tout entière » qui « pue »,

comme si elle était en train de se putréfier, jaunâtre, poussiéreuse et fossilisée au-dessus du suffocant dédale des ses égouts (Pa, 1).

C'est le silence qui est le plus révélateur

silence qui n'était pas simplement vide, absence, cessation de bruits, mais pour ainsi dire actif, épais : comme si pendant le jour toute cette agitation (le bruit, les cliquetis d'armes, les palabres, les pétarades de moteurs) n'avait d'autre raison que de s'étourdir, se donner le change, couvrir par le tapage et le mouvement le mince et surnois chuintement de fuite, cette espèce d'invisible et permanente hémorragie (Pa, 151).

Pour J. Kristeva, la pourriture constitue le « lieu privilégié du mélange, de la contamination de la vie par la mort¹⁰³¹ ». A l'attirance pour le putride s'ajoutent des phénomènes d'engloutissement : « dans la tiédeur tropicale » de l'Inde, les occupants de la voiture

étaient enfermés [...] dans les ténèbres viscérales de quelque ventre, de quelque matrice originelle aux lourdes senteurs de fleurs inconnues, aux noms inconnus qui, en pourrissant exhalaient un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort (Jp, 252).

L'odeur de bière éventée dans le bar suscite le rapprochement avec les entrailles du métro qui engendrent une « fermentation » intestinale :

comme un gaz subtil et délétère aux relents de fermentation, comme si l'étroit boyau était creusé à l'intérieur de quelque bête vivante, quelque ruminant à la lente et malodorante digestion (Cc, 96).

Des signaux plus surnois diffusent une menace sourde et insolite. L'utilisateur d'une cabine téléphonique du métro, perçoit un bruit de « lente dégradation » :

dans l'écouteur il peut de nouveau entendre, dans les intervalles entre les sonneries, le même bruit monumental et grisâtre de cette chose en train de s'écouler, le même majestueux chuintement, ce silencieux fracas de lente érosion, de lente dégradation (Cc, 93).

¹⁰³¹ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection, Seuil, 1980, p. 174

Le bruit se continue dans

le chuintement de cette chose qui continue à s'écouler inexorablement, monotone, comme les minces cascades qui s'échappent entre les portes d'une écluse (Cc, 98-99).

« L'homme malade »

peut entendre la silence couler lentement avec un léger chuintement comme des épaisseurs de temps s'enfuyant avec une inexorable continuité (Cc, 28).

Le mal prend la forme d'une épidémie associée à l'insalubrité:

une épidémie, une de ces terrifiantes, meurtrières et répugnantes maladies qui sont héréditairement l'apanage des pauvres, comme la teigne, la pelade ou les latrines bouchées, et qui tuait maintenant, imbécile, furieuse et aveugle, ici et là dans la ville étouffée sous son pesant couvercle de puanteur, dans les fétides émanations d'égouts, de melon pourri et d'huile rance (Pa, 114).

Comme une vaste hémorragie où elle s'épuise :

même la nuit la ville continuait à suer, suinter, avec cette différence qu'alors on pouvait presque l'entendre à travers le (ou au-dessous du) silence nocturne (une goutte dans le noir, sournoisement la vidant, impossible à arrêter, continuant à sourdre par tous les pores), silence qui n'était pas simplement vide, absence, cessation de bruits, mais pour ainsi dire actif, épais (Pa, 150-151).

La ville parturiente est en agonie, après avoir enfanté « quelque petit monstre macrocéphale :

semblable à une de ces reines en gésine laissée seule dans son palais parce que personne ne doit le voir en ce moment , enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, quelque petit monstre macrocéphale (dit l'Américain), inviable et dégénéré (Pa, 230).

La forêt tropicale, « forêt de ténèbres » (Cc, 237) nous offre, à elle seule, un raccourci de la condition humaine. Face à l'épreuve de vérité, l'homme y touche le fond de la déchéance physique et morale, par exemple dans ce dérisoire défilé des deux colonnes d'hommes armés qui à quatre siècles de distance (conquistadors et révolutionnaires) progressent péniblement vers une mort commune annoncée. L'enfer est ici représenté par cette marche dramatique (Cc, 107). Menacés par « d'invisibles ennemis », progressant à l'intérieur d'un « fumier végétal »,

courbés sous leurs charges, sans tourner la tête, les hommes ne cessent de jeter autour d'eux des coups d'œil rapides et inquiets (Cc, 109).

Déjà les chevaux, mal adaptés au milieu, ont dû être abattus et

les officiers chevauchent des mulets. En dépit de leur posture vaguement comique (démésurément longues par rapport à la taille des bêtes, leurs jambes pendent de part et d'autre des flancs maigres, les pieds touchant presque le sol (Cc, 123).

Bientôt, les hommes de la troupe, exténués et désespérés expriment leur ressentiment :

certains marmonnent des injures ou des plaintes (Cc , 175).

Les autres, défaits, mêlent à leurs protestations, injures et désirs de vengeance :

leurs discours incohérents, les blasphèmes, leurs récriminations, se perdent dans l'air épais enfermé sous la voûte des arbres [...] les bras aux poings tendus retombant sans force (Cc, 213).

Les conquistadors ont connu le même sort en renonçant aux rituels de leur religion :

les soldats ne se retournent plus lorsque l'un d'eux s'arrête et s'écroule, ils ne creusent pas de tombe, n'élèvent plus de tumulus, ne plantent plus de croix, ne prononcent plus de prière (Cc, 184-185).

L'aspect grotesque de la scène se manifeste dans la description des « chefs ». Celui des conquistadors offre le spectacle d'une pitoyable dérision :

porte une courte barbe qui le fait ressembler aux portraits de Charles Quint. Elle flamboie entre les reflets de la cuirasse et du casque qu'il persiste à porter en dépit de la chaleur. La visière du casque au cimier en ogive cache les oreilles et se relève au-dessus du front, formant une pointe. Aux talons des longues bottes à cuissards qui se balancent au rythme du pas de la mule sont fixés les éperons inutiles dont la rouille a bloqué les molettes aux longues pointes étoilées (Cc, 123).

Privé de sa monture

le chef de la troupe, s'aidant d'un bâton, s'avance maintenant lui-même à pied, son casque damasquiné, l'épée de Tolède et ses pistolets piqués de rouille brinqueballant à son côté avec un bruit de casseroles (Cc, 184).

Le chef des révolutionnaires, conscient de l'échec déjà programmé de l'expédition, achève son épopée dans la rubrique photographique d'une annonce de cinéma. A travers « une tranquille expression de défi », il

donne à comprendre qu'il sait déjà (savait peut-être même au départ ?) qu'il n'arrivera jamais au terme de son expédition, au but qu'il s'était fixé, et qu'il restera toujours là embourbé dans l'humus pourrissant de la forêt, condamné mais indomptable parmi les taches noirâtres de l'encre pâteuse d'imprimerie dans ce rectangle bordé de deuil de la page des annonces des cinémas (Cc, 195).

Il s'avance encore comme à la parade,

quoique s'appuyant sur une simple canne, comme un curiste dans le parc d'une ville d'eau, et que son uniforme soit lui aussi maintenant réduit à l'état de loques, il n'a rien perdu de sa dignité ni, apparemment, de ses forces, comme en témoigne la charge que constituent les deux pistolets mitrailleurs dont les bretelles se croisent sur sa poitrine (Cc, 195).

Cette fable illustre un épisode cocasse des « facéties » d'une histoire toujours recommencée. Mais ce que révèle la forêt tropicale c'est un malaise existentiel que le narrateur formule dans un lexique philosophique, religieux voire théologique à valeur universelle

Le contexte de la forêt tropicale illustre physiquement le sentiment de la solitude de l'homme contemporain :

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

L'homme, en « danger » « dans cet enfer vert », éprouve

cette déréliction totale [...] au milieu d'un univers où les plus anciens cauchemars du monde et les délires les plus fiévreux sont soudain (Cc, 134).

La « déréliction » à forte résonance théologique se dit de l'expérience d'abandon éprouvée par Jésus au jardin de Gethsémani avant sa mort sur la croix¹⁰³². La définition du *Petit Robert* est la suivante : « état de l'homme qui se sent abandonné, isolé, privé de tout secours divin ». Mais ce vocabulaire, détourné de son contexte biblique, désigne ici l'état primordial d'une nature hostile et terrifiante. L'esprit chancelle dans ces lieux qui alimentent tous les fantasmes. L'homme ne peut plus trouver de mode d'expression tragique à se mesurer en raison de l'usure des mots et le vocable théologique est réduit à un Mexique de magazine. Rien n'indique que le narrateur assume cette énonciation religieuse, car l'on se trouve en présence d'une situation indécidable. Référons-nous au contexte précis de la lecture : le passager de l'avion lit un magazine distribué précédemment par l'hôtesse (Cc, 120). Or, à la lecture de l'expression de « déréliction », il « abandonne » « la page du magazine » (Cc, 134). Lorsque le lecteur reprend le texte¹⁰³³ « que ses mains ont laissé échapper » (Cc, 164), sa motivation pour retrouver le reportage ne semble pas bien établie, car il va se laisser attirer par une « rubrique » « MEDECINE » qui oriente la lecture dans une tout autre direction. Ce que recherche C.Simon c'est la déstabilisation de son lecteur pour le rendre disponible à l'imprévu. La lecture interrompue du reportage du magazine traduit en outre le rejet d'un texte d'allure pseudo-philosophique au profit d'une planche d'information médicale sur deux organes plaisamment comparés, le « cerveau » et le « système génital de l'homme » (Cc, 164-165). Cette raillerie de la tentation philosophico-religieuse relève du traitement auquel sont soumis tous les énoncés univoques. La profonde angoisse ne peut plus se dire dans le langage usé et dévalué de la philosophie ou de la théologie traditionnelles, ce qui remet en cause tous les systèmes d'explication sur la question de la vie et de la mort.

¹⁰³² Mc, 14, 34-36 ; 15, 34.

¹⁰³³ il y a, page 137, une reprise intermédiaire de la lecture, interrompue par le passage de l'hôtesse.

L'enfer de la ville génère aussi « un absolu désespoir » associé, cette fois-ci, à un épisode burlesque : « l'homme malade » « assis sur la bouche d'incendie », regarde passer la foule aux « accoutrements burlesques » qui défile dans la rue,

avec ce mélange d'indifférence, d'agressivité et d'ostentation que confère un absolu désespoir (Cc, 72).

Tout se passe donc comme si le sérieux de la formule était indirectement frappé de dérision par l'hétéroclite et le théâtral du spectacle lui-même. Ainsi rebondit la lecture, au gré des associations et es humeurs de l'artiste ! Cet incident crée, désormais un état d'indécision qui affecte la crédibilité de la lecture. On peut tirer deux remarques de cet épisode : l'indécidabilité des faits de lecture rapportés et l'art du détournement comme principe actif de cette lecture.

Pareillement, sur le registre du deuil gravite une constellation lexicale (les ténèbres, les lamentations, l'oraison funèbre, les litanies, le glas, autant de motifs bibliques ou liturgiques) dont les termes sont, à chaque fois, disqualifiés. Lorsque nous lisons « la ville recouverte par les ténèbres » (Pa, 158) la métaphore biblique riche de tout un réseau herméneutique se trouve déviée, détournée de son contexte par une distanciation ironique et dépréciative, au profit d'associations aussi incongrues et insolites que le « mystérieux suintement » dans le noir ou les « plaintifs soupirs » des pigeons au repos. La plainte, qui concerne l'homme contemporain dans sa situation d'extrême abandon est ridiculisée par des associations incongrues, témoin ce « lamento » du cavalier parisien en 1940, effrayé à la perspective de retourner « au casse-pipe » (Cc, 178) ou les « plaintives inscriptions » accompagnant les « poussiéreux chrysanthèmes » (Pa, 105) ou encore la « plainte », le « gémissement », dans la nuit, perçu par l'étudiant, « s'échappant d'une gorge de femme » (Pa, 172). Pour exprimer la détresse, le narrateur recourt par ailleurs à un vocabulaire culturel ou liturgique comme la « lugubre litanie » (Pa, 18) pour désigner l'histoire de la conquête espagnole, ou « l'oraison funèbre » des plats évènements morts relatés dans la presse, lors de la « révolution » :

rien que de la mauvaise encre d'imprimerie, déjà pâlie, sur un morceau de mauvais papier, à demi déchiré, la dépouille, le flasque et plat résidu, la flasque et plate oraison funèbre des événements morts, et dans la bouche un goût amer, comme au lendemain d'une cuite (Pa, 146).

La lamentation devient indécente, qui s'exprime de façon répétitive et pléthorique comme sur ce « collage » d'affiches

**la même image de ruines et le mot
DOLOR DOLOR DOLOR DOLOR**

se suivant comme une lamentation (Pa, 179)

Sur le même registre du deuil, la « nouvelle » du journal n'est que la flasque et plate oraison funèbre des évènements morts (Pa, 146).

« Les successions de rues, de places, d'avenues aux noms de saints, de dogmes, de batailles »

ressemblent à

la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates (Pa, 18).

Les banderoles du cortège répétaient :

la même lancinante interrogation sans réponse, comme le monotone tintement d'un glas, sans appel, sans recours (Pa, 113).

Finalement, l'étudiant éprouve une grande lassitude devant toutes ces attitudes de dénonciation du mal ou de désolation de son état :

trop fatigué à présent pour l'indignation ou le désespoir (Pa, 188).

Comme nous l'avons observé déjà maintes fois, il y a toujours dans toute classification une aberration, du point de vue de la logique : cet enfer terrestre que nous avons circonscrit aux contrastes de la grande métropole moderne et de la nature primordiale, pour la commodité de l'exposé, nous échappe et va se trouver recadré, dans un univers pictural. Les personnages métissés des tableaux, au musée – « héros », « saints », déesses », « doges », baigneuses »

sont immobilisés dans des postures violentes, extatiques, hautaines ou voluptueuses. Figés dans leur course, leur méditation ou leurs gestes inachevés, les corps musculeux, les ermites squelettiques, les calmes Hollandaises ou les formes éclatantes des modèles montmartrois se matérialisent hors du temps dans un affrontement entre la lumière et les ombres. Condamnés à des combats sans victoire, des prières sans réponse, des méditations sans issue et des ablutions toujours recommencées, ils répondent silencieusement à l'interrogation des visiteurs par des signes énigmatiques (Cc, 64-65).

Ce sentiment d'abandon qu'éprouve l'homme a déjà été précédé par Dieu, en Dieu, dans ce silence entre la mort et la résurrection – la chair crie, l'esprit vacille - qu'éprouve l'homme contemporain jusqu'à la lassitude d'en parler, c'est, en fait, moins le constat de l'abandon par Dieu de l'homme que celui de l'abandon de Dieu par l'homme. L'épisode de la descente aux Enfers va nous permettre d'illustrer ce constat.

l'évènement pascal

Le mystère pascal renvoie à des réalités paradoxales et irréductibles à un concept unique. La liturgie du Triduum célèbre la mort de Jésus au Gogotha, sa descente aux Enfers et sa remontée victorieuse dans la résurrection. Après la Ténèbre de l'infra-humain, le Christ fait triompher la Vie.

2-1 « la descente aux Enfers »

Dans sa confession de l'évènement pascal, le *Credo* énumère des réalités irréductibles, à l'issue desquelles le Jésus de l'histoire est désigné comme Christ. :

*[il] a souffert sous Ponce Pilate, a été crucifié,
est mort et a été enseveli, est descendu aux enfers,
le troisième jour est ressuscité des morts.*

Cet ensemble d'évènements liés comporte, en effet des éléments historiques comme la condamnation de Jésus par Pilate, sa Passion, sa crucifixion, sa mise au tombeau. Mais sa résurrection, proclamée et attestée par les témoins, ne peut être interprétée qu'à partir de ses traces. Les traditions johannique et synoptique du Nouveau Testament font « l'impasse » sur la Descente aux Enfers qui a été théologiquement argumentée par la tradition paulinienne et pétrinienne, selon A. Gesché¹⁰³⁴ qui y voit un prolongement de la croix et un aboutissement ultime de la kénose de l'incarnation. Cet épisode appartient à un registre mythique et littéraire abondamment développé dans les différentes cultures.

Le *shéol*, dans la Bible, est un lieu souterrain de ténèbres et d'horreur, le monde d'en bas pour le séjour des morts (Lc, 16, 23), « le grand abîme » (Lc, 16,26) où s'éprouve un total abandon de Dieu et des hommes. Fortement mythologisée, cette réalité a tenté de nombreux artistes qui y voient un espace négatif marqué par le deuil, la maladie, la misère, la souffrance et la solitude.

Sur l'actualité du Samedi Saint et la portée de ces évènements pour l'intelligence du Mystère Pascal, nous proposons deux extraits de la « Méditation » de Benoît XVI, à l'occasion de la vénération du Suaire¹⁰³⁵ de Turin. Le lugubre héritage du XXème siècle continue à nous « interpeller » : « après les deux guerres mondiales, les lager et les goulag, Hiroshima et Nagasaki, notre époque est devenue dans une mesure toujours plus grande un Samedi Saint : l'obscurité de ce jour interpelle tous ceux qui s'interrogent sur

¹⁰³⁴ a. Gesché, *Le Christ*, Cerf, 2001, p. 164-165, note 3.

¹⁰³⁵ 10 avril- 23 mai 2010

la vie, et de façon particulière nous interpelle nous croyants. Nous aussi nous avons affaire à cette obscurité ». Passant de ce constat à la théologie de la descente aux Enfers, Benoît XVI nous en rappelle la signification : « Dieu s'étant fait homme est arrivé au point d'entrer dans la solitude extrême et absolue de l'homme, où n'arrive aucun rayon d'amour, où règne l'abandon total sans aucune parole de réconfort : 'les enfers'. Jésus-Christ demeurant dans la mort a franchi la porte de cette ultime solitude pour nous guider également à la franchir avec lui ».

H.U.von Balthasar a largement contribué, par sa sotériologie dramatique, à repenser l'originalité du Samedi Saint, longtemps considéré comme un jour « vide » en raison de son caractère a-liturgique. Témoin de l'expérience mystique d'Adrienne von Speyr, qu'il guida dans sa conversion au catholicisme et dont il devint le conseiller spirituel, il a recueilli et présenté les textes mystiques¹⁰³⁶ de cette dernière : en effet, « depuis juillet 1942, outre sa participation aux souffrances intérieures du Christ, celle-ci est extérieurement stigmatisée¹⁰³⁷ ». Tout en assumant ses responsabilités familiales (mère de deux enfants), et professionnelles (médecin) celle-ci ressentait dans sa chair la sensation d'abandon éprouvée par le Fils au Golgotha et dans sa descente aux enfers. . Nous devons à Balthasar la publication de l'œuvre d' A. von Speyr¹⁰³⁸. Nous nous référons ici à une présentation des textes de cette dernière, encadrée des commentaires de Balthasar¹⁰³⁹. La descente aux Enfers est vécue chaque année par Adrienne « du Vendredi Saint après trois heures jusqu'au matin de Pâques ». L'expérience est caractérisée par « *l'absence, toujours plus grande, d'espoir* ». C'est « *l'horreur achevée* », « *une détresse insupportable qu'aucun ersatz ne peut soulager* ». « *L'abandon est devenu la totale aliénation* ».

Le commentaire de Balthasar insiste sur la dimension sensible de cette expérience : « sans cesse reviennent les mêmes images, dont elle sait pourtant qu'elles ne sont que des appuis destinés à éclairer la concrétude inouïe du péché vaincu par la Croix. Toujours un fleuve immense, brun, puant, qui se meut d'une manière morte et mécanique, que l'on touche, goûte, sent, tâte, sans y plonger ; on y nage, en s'enfonçant, en passant dans ce qui est informe ». A l'image du fleuve déjà évoquée par Balthasar, se superposent les

¹⁰³⁶ H. U. von Balthasar, *Adrienne von Speyr et sa mission théologique*, Edit. Paulines, 1978.

¹⁰³⁷ Ibid., quatrième de couverture.

¹⁰³⁸ Après la fondation de la Communauté St Jean, Balthasar fonde les Editions St Jean, pour publier cette œuvre soit une soixantaine de volumes.

¹⁰³⁹ A. v. Speyr, « L'expérience du Samedi Saint », *Communio* mars- avril 2005, 30, 2 : ? ou sept. déc. 2003 Les citations de la mystique sont en italiques.

métaphores de la caverne et du cratère qui désigne une activité : « *au milieu du fleuve comme dans les cavernes, il y avait soudain comme un écoulement, en de nombreux endroits en même temps ; tout s'un coup, une chute, un tourbillon dans la profondeur, un grand morceau est aspiré dans un enfer plus profond. C'est comme un cratère [...] et quand tout a disparu sans bruit, on entend soudain, très loin en dessous des bruits terribles. On ne peut pas dire : des bruits humains, pas non plus un hurlement animal. C'est l'angoisse qui appelle, la frayeur qui hurle* ». « *'L'angoisse d'enfer'* » spécifique c'est *'l'inhumain'* absolu ». Aux sensations visuelles et sonores du spectacle infernal la vision mystique associe le dé-goût : « *la simple vision ne suffit pas, on doit y participer* » « on doit en avoir le goût dans la bouche » : « *fade, terreux, rance* ». « *Dans l'enfer, l'homme est confronté à son propre péché : dans cette boue puante, il doit se reconnaître. Et ceci maintenant. C'est cela que je suis.* »

Ces simples relevés effectués à partir d'un article de synthèse n'auront pas manqué de susciter des échos, pour le lecteur, avec la description précédente, par Simon, de l'enfer terrestre. Citons, pour mémoire « le fleuve », la « boue puante », le « goût de rance dans la bouche », la « frayeur qui hurle », « l'écoulement », le « cratère » et les « bruits terribles ».

Entre le Golgotha, lieu de « l'abandon » par le Père et le tombeau vide, la descente aux Enfers introduit le Fils dans « **l'abîme** » **du refus humain**. Il « se range du côté des hommes étrangers à Dieu »¹⁰⁴⁰. Cette ultime étape, au-delà de l'ensevelissement représente la « deuxième mort » du Fils. Un deuxième nocturne va s'ouvrir sur l'horreur par excellence dans la double épreuve pour le Fils : d'une part, la « descente » jusqu'aux extrêmes profondeurs du mal, du refus et de la séparation de Dieu pour nous libérer du péché; d'autre part, l'abandon total, consenti, du Fils par le Père, avec l'intervention de l'Esprit Saint. Cette dimension trinitaire est inséparable de la kénose divine, du « 'désintéressement' qui caractérise chacune des personnes trinitaires en leur éternelle relation¹⁰⁴¹ ». Solidaire jusqu'au bout, il pénètre au plus profond de la mort. Mort visitant les morts séparés de Dieu et sans espérance, le Fils réalise la désappropriation la plus extrême avec son Père : sans être complice du mal, il éprouve la signification concrète du refus de Dieu, « confronté à la 'perte' possible de Dieu¹⁰⁴² », dans la rencontre du

¹⁰⁴⁰ Holzer, « la christologie du 'samedi-saint' dans la sotériologie de H.U. von Bathasar, *Transversalités*, avril-juin 2007.

¹⁰⁴¹ Ibid.

¹⁰⁴² Ibid.

« péché à l'état pur ». Il atteint le point le plus bas de son itinéraire et l'on peut dire que Dieu aura accompagné l'homme là où il est le plus abandonné. « Il rachète à l'homme sa condition humaine¹⁰⁴³ ». Mais cette expérience de la Ténèbre de l'infra humain s'accompagne d'une remontée victorieuse du Fils vivant qui va à son tour réveiller les morts. Témoin ce fragment cité par Paul d'un texte inconnu de nous mais appartenant sans doute à une hymne ancienne :

**éveille-toi, toi qui dors,
lève-toi d'entre les morts,
et sur toi le Christ resplendira** (Ep, 5, 14b).

Cet « abaissement » du Fils révèle l'indéfectible amour de Dieu et le triomphe de la Vie sur le royaume de la mort. C'est pourquoi la descente de Jésus mort n'est concevable que suivie d'une « remontée » qui consacre la victoire définitive par le Père, du Christ, du Fils ressuscité.

tout en maintenant un échange d'amour filial et absolu, avec l'intervention de l'Esprit.

Cette dimension trinitaire est inséparable de la kénose divine, du « 'désintéressement' qui caractérise chacune des personnes trinitaires en leur éternelle relation », du « mouvement de désappropriation par lequel les Personnes Trinitaires se constituent par et dans leurs relations mutuelles¹⁰⁴⁴ ». Ainsi, dans la création conçue comme un « don sans retour », « le créateur cède pour ainsi dire une part de sa liberté à sa créature (mais ne peut risquer cette aventure qu'en vertu de la prévision et de l'acceptation de la kénose seconde et proprement dite, celle de la croix dans laquelle le créateur rejoint et dépasse les conséquences les plus extrêmes de la liberté créée ».

Le séjour parmi les morts dévoile au Fils l'étendue infinie de l'Amour absolu du Père. Cet abandon extrême de Dieu par l'homme n'entraîne pas pour autant l'abandon par Dieu de l'homme. Le séjour tout provisoire du Crucifié est semblable à celui de Jonas dans le ventre de la baleine, avec cette différence que ce dernier est « descendu » vivant :

tout comme Jonas fut dans le ventre du monstre marin trois jours et trois nuits, ainsi le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits (Mt, 12, 40),

Cette descente aux Enfers manifeste l'irruption de l'espérance chrétienne dans le lieu qui lui est le plus opposé.

¹⁰⁴³ P. Boyer, *Sexy Lamb*, op. cit. p. 178.

¹⁰⁴⁴ V. Holzer

Dans la citation suivante, qui renvoie à un vocabulaire johannique, la descente se rapporte plutôt à la terre, et exprime la kénose de l'incarnation :

il est aussi descendu jusqu'en bas sur la terre. Celui qui est descendu est aussi celui qui est monté plus haut que tous les cieux, afin de remplir l'univers (Ep.9-10)

Le sentiment d'abandon qu'éprouve l'homme a déjà été précédé par Dieu dans ce silence entre la mort et la résurrection. Le samedi-saint crée l'espace où le tombeau peut s'ouvrir pour mieux témoigner du Ressuscité. Voici l'aube de Pâques.

2.2 – écrire la résurrection

ce n'est qu'en aimant la vie et la terre assez pour que tout semble fini lorsqu'elles sont perdues qu'on a le droit de croire à la résurrection des morts et à un monde nouveau, D. Bonhoeffer¹⁰⁴⁵

Entre l'évidence de la mort biologique du Nazaréen et le Christ Ressuscité, puis célébré dans les premières communautés chrétiennes, la distance est immense. Vérité événementielle illisible, impossible à circonscrire dans le langage, « un événement totalement nouveau, imprévisible, qui fracture le sens » (J.D. Causse).

L'évènement inédit de Pâques se présente comme un ensemble articulé sur trois jours (le triduum), soit la crucifixion, la Descente aux enfers et le surgissement « d'entre les morts ». Dans son acception la plus large, il intègre l'Ascension pour le retour du Fils au Père puis la Pentecôte pour l'effusion de l'Esprit, rendant ainsi plus manifeste la dimension trinitaire de l'évènement et consacrant la naissance d'une communauté d'hommes et de femmes de toutes langues nations et tribus. Mais cet ensemble est organisé selon une configuration paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus - Dieu fait avec ce qu'il a. A côté de données relevant de l'expérience commune (la crucifixion), l'évènement pascal intègre une dimension mythique (la Descente aux Enfers) puis des faits interprétés et attestés par les seuls témoins (le tombeau vide, les apparitions). Comment rendre compte de la proclamation pascale dans son évènementialité ? En tout état de cause, un seul terme, fût-il polysémique, ne saurait y suffire. Le mot « résurrection » retenu par notre tradition s'est appauvri et n'est guère intelligible pour le premier venu ; chez les croyants il suggère, bien souvent, les approximations les plus inattendues. L'inadéquation du concept unique pour dire l'indicible se double d'une dimension culturelle : on sait que la conception du corps,

¹⁰⁴⁵ D. Bonhoeffer, *Résistance et soumission*, op. cit., p. 190

essentiel dans la culture hébraïque, n'est pas partagée par la culture grecque. Témoin, l'échec de Paul à Athènes qui devant l'aéropage a suscité les railleries du public :

au mot de résurrection des morts, les uns se moquaient, d'autres déclarèrent : « nous t'entendrons là-dessus une autre fois » (Ac, 17, 32).

Mais la foi chrétienne s'exprime à travers une multiplicité irréductible de traces qui interdit les explications globales.

Les premiers textes, généralement brefs, utilisés par les premières communautés chrétiennes, dans une période de quarante ans avant le premier évangile, relèvent de confessions de foi, de proclamations kérygmatisques, de formulations catéchétiques ou de récitatifs liturgiques. Le plus ancien credo nous a été transmis par Paul. La formule stéréotypée sera le noyau des professions de foi des communautés primitives :

Christ est mort pour nos péchés, selon les Ecritures. Il a été enseveli, il est ressuscité le troisième jour, selon les Ecritures. Il est apparu à Céphas, puis aux Douze (1Co, 15, 3b-5).

Il faudra prendre en compte la lente émergence de la foi pascale dans la conscience des disciples, hommes du peuple peu enclins de nature à la crédulité et déjà confrontés à l'échec du Golgotha. Les événements eux-mêmes seront rapportés dans les synoptiques et *les Actes* ainsi que dans l'Évangile de Jean. Le Christ ressuscité se relève des morts en vainqueur de la mort dans les lieux mêmes où elle tenait captifs les hommes étrangers à eux-mêmes et à Dieu :

nous autres sommes témoins de toute son œuvre sur le territoire des Juifs comme à Jérusalem. Lui qu'ils ont supprimé en le pendant au bois, Dieu l'a ressuscité le troisième jour et il lui a donné de manifester sa présence non pas au peuple en général mais bien à des témoins nommés d'avance par Dieu, à nous qui avons mangé avec lui et bu avec lui après sa résurrection d'entre les morts (Ac, 11, 39-41)

Pour la désignation de cet événement qui consacre le passage de la mort à la vie, le lexique employé modalise la représentation autour de cinq verbes, « se relever » (gr. *anistanai*) comme précédemment mais aussi « se réveiller » (gr. *egeirein*) du sommeil de la mort, « être glorifié¹⁰⁴⁶ » (gr. *doxazein*) en Dieu par le renversement de la kénose, être vivant (gr. *zaô*) d'une autre vie que la vie terrestre, enfin le signe tangible d'une reconnaissance (ôphthê, à l'aoriste passif du verbe qui suggère une intervention divine).

¹⁰⁴⁶ La résurrection est assimilée dans *Le jardin des plantes* à un réveil, lorsqu'à la relève de la garde, le cavalier réveillé s'identifie à « Lazare sortant de sa tombe » (Jp, 109). Quant au corps de Lénine dormant dans son mausolée il est en attente d'une action magique, merveilleuse, du genre de celles qui prolifèrent dans les évangiles apocryphes, (« dans l'attente de quelle résurrection, de quelle Mélusine à la baguette magique ?) (Jp, 322).

Plusieurs événements ont eu lieu, après le Calvaire, dont les Onze ont fait l'expérience concernant la personne du Jésus qu'ils ont connu, qu'ils ont vu mourir et qu'ils redécouvrent dans un nouveau mode de présence. L'affirmation de ces faits dans les récits des apôtres repose sur le témoignage des récits des apparitions qui se présentent comme des théophanies à caractère missionnaire. Le discours de Pierre chez Corneille atteste bien ce statut du témoin » :

et nous autres sommes témoins de toute son œuvre sur le territoire des Juifs comme à Jérusalem. Lui qu'ils ont supprimé en le pendant au bois, Dieu l'a ressuscité le troisième jour et il lui a donné de manifester sa présence, non pas au peuple en général mais bien à des témoins nommés d'avance par Dieu, à nous qui avons mangé avec lui et bu avec lui après sa résurrection d'entre les morts. Enfin, il nous prescrit de proclamer au peuple et de porter ce témoignage (Ac, 10, 39-42a)

Le récit des Actes sur la résurrection porte, en même temps, témoignage sur cette résurrection, dans un langage d'attestation. Il concerne un petit nombre de disciples choisis ou le groupe des Onze. Une précision s'impose ici sur la nature du témoignage. Le témoignage de **type juridique** répond à un principe rationnel d'établissement de la vérité sur un point événementiel. Il suppose la recherche de l'objectivité à l'aide de preuves ou de démonstrations (6 témoins, six versions) A l'inverse, le témoignage d'adhésion, de confession renvoie à une conviction personnelle : les premiers chrétiens martyrs étaient capables de sacrifier leur vie. Ce témoignage ne porte pas sur l'exactitude mais sur la portée des faits. Il comporte de nombreuses modalités d'expression et demande à être cru pour lui-même : le passé est mis au présent dans un témoignage personnel. L'objet de ce témoignage, c'est le même Jésus, dont ils ont déjà accueilli la parole :

heureux les yeux qui voient ce que vous voyez ! » Car je vous le déclare, beaucoup de prophètes, beaucoup de rois ont voulu voir ce que vous voyez et ne l'ont pas vu, entendre ce que vous entendez et ne l'ont pas entendu (Lc, 10, 23-24).

Celui qu'ils ont vu mourir qui est revenu. Ils peuvent alors attester d'un bref moment de reconnaissance comme dans toute théophanie :

alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, puis il leur devint invisible (Lc, 24, 31).

C'est au cœur de l'étrangeté que va surgir le familier, pour Marie de Magdala, à l'énoncé de son seul prénom dans le mystère d'une rencontre inattendue :

elle voit Jésus qui se tenait là mais elle ne savait pas que c'était lui (Jn, 20, 14b).

C'est parce que Jésus l'appelle par son nom que Marie le reconnaît :

Jésus lui dit : « Marie ». Elle se retourna et lui dit en hébreu : « Rabbouni, ce qui signifie maître (Jn, 20, 16).

La foi trouve dans ces évènements des résonances pour sa propre existence et s'en trouve éclairée. Ces apparitions révèlent déjà l'homme pascal en qui « par delà nature et histoire » sont reculées les limites de l'homme : « l'homme n'est homme que s'il est homme nouveau » (G. ; Dieu et l'homme « ont lieu l'un par l'autre »).

Conclusion

Ce travail reposait sur un pari difficile. Nous avons cherché à prendre au sérieux cette œuvre qui déjoue nos attentes les plus immédiates, à en explorer l'étrangeté. Quel bilan peut-on dresser au terme de ce travail ? Après un regard rétrospectif sur l'ensemble de notre parcours, nous proposons de revenir sur trois niveaux de notre lecture, épistémologique, éthique et théologique. Nous nous interrogeons ensuite sur les limites de cette étude.

Notre première partie visait à recenser les principaux événements historiques, culturels ou artistiques, qui ont influencé, de près ou de loin, l'écriture de C. Simon. Nous nous sommes placé sous le signe du « soupçon » entendu, non pas comme un scepticisme mais comme une « déconstruction », un questionnement des préjugés au nom de la complexité introduite par les sciences contemporaines dans notre univers mental. Parmi les événements marquants qui ont fortement imprégné cette œuvre, nous avons relevé le « traumatisme » de la guerre, vécue personnellement par le cavalier Simon au cours du foudroyant désastre de mai 40, qui se conjugue avec le « cataclysme mental » d'une crise de civilisation. Nous ne pouvons omettre de verser au dossier l'expérience « lazaréenne » de J. Cayrol qui a vécu les affres de l'univers concentrationnaire résolument tourné, lui aussi, vers une écriture novatrice. Dans ce même paysage culturel des années 60, la rencontre de M. Merleau-Ponty a apporté à Claude Simon un titre de reconnaissance, alors qu'il était un romancier encore peu lu. La découverte des formalistes russes a contribué à ouvrir en France un vaste débat en matière de « poétique » et a fourni au romancier quelques-unes de ses références déterminantes comme le « transfert », le « devenir de l'objet », la « singularisation » et surtout le récit descriptif. Enfin, l'expérience de la peinture l'a résolument orienté vers le réemploi des matériaux bruts, le montage et le collage. C'est un principe de composition qui assure la crédibilité de l'œuvre, quelle soit picturale ou littéraire et il conçoit le roman, avant tout, comme une œuvre d'art. D'autres considérations s'imposent, pour mieux prendre en compte la réception de cette œuvre vivante. Il y a d'abord l'évolution du romancier jusqu'à et à partir de cette pointe de radicalisation extrême, avec J. Ricardou, au cours des années 70 et des grands colloques de Cerisy. Il faut aussi savoir faire le départ entre les déclarations de l'écrivain, souvent polémiques et excessives, et la réception effective des œuvres, ce que Simon a parfaitement indiqué lui-même, conduit par deux universitaires, au cours

d'un entretien, à faire le constat d'un déficit d'explication¹⁰⁴⁷ sur sa propre pratique. Enfin, l'élargissement de son lectorat au-delà de la sphère des « spécialistes » conduit à relativiser certains points de vue dans ce qu'ils avaient de proprement polémique (il s'agissait alors de faire front contre « l'idéologie dominante »). Dans la mesure où la réflexion engagée est aussi de nature théologique, nous avons pris appui sur quelques théologiens qui, sans être expressément des spécialistes de la littérature, ont été susceptibles d'ouvrir des voies nouvelles en ce domaine. La fréquentation de ces théologiens de langue française, catholiques ou protestants, nous a permis d'approfondir notre champ de lecture. Au terme de cette première partie, à travers diverses modélisations, nous sommes invités à la découverte d'un « nouvel intelligible romanesque » qui passe par la « description créatrice ».

C'est à travers deux dominantes de cette prose que nous avons cherché à construire notre lecture, pour la seconde partie : d'une part, un engagement polémique jouant volontiers de tous les registres, du comique jusqu'à la caricature la plus corrosive, force de dérision contre tout pouvoir installé (financier, politique, militaire, religieux, idéologique) ; d'autre part, un impératif de « trans-formation » incessante. Nous avons développé ces deux orientations à travers une vision grotesque du monde et la pratique d'un métissage généralisé. Ce faisant, sur le fond d'un rejet virulent du catholicisme, nous avons pu interroger les relations équivoques du narrateur à *la Bible* (détournements mais résonances). L'orientation mystique de cette écriture de l'évident et du transit inscrit le devenir de l'objet dans l'imprévisible, l'indescriptible, l'inachevé, et l'indécidable, autant de traits pour l'esquisse d'une théologie non révélée, des possibilités d'entrevoir Dieu sans le nommer

La troisième et dernière partie est conçue en dialogue avec l'annonce chrétienne. Cette œuvre nous interpelle sur le vaste problème du mal, vécu dans l'histoire, à travers la violence et l'injustice qui génèrent d'inexorables et innocentes victimes. A cette question primordiale, Simon répond par le grotesque et le métissage. L'annonce chrétienne propose le destin d'un Dieu condamné, torturé et pendu au gibet. A l'homme en situation de « déréliction » sur la planète, face à un univers « vide », elle offre, à travers la kénose, l'expérience de l'abandon suprême en Dieu même, à l'impétueux désir de vivre, le triomphe de la Vie sur la mort. Mais à quel niveau le dialogue peut-il être établi avec

¹⁰⁴⁷ La section intitulée « réflexion critique » (1^{ère} partie, Chapitre 1) peut contribuer à relativiser des points de vue parfois trop tranchés. Ce que Simon confie, lors de ces échanges sur son art, doit être soigneusement distingué du recours constant, dans le texte du roman, à la « dénudation du procédé ».

l'annonce chrétienne ? Le bilan de notre lecture peut-être évalué à un triple point de vue, épistémologique, éthique et théologique.

D'un point de vue épistémologique le romancier revendique pour « le roman moderne » le statut de « la peinture moderne ». Il s'agit, d'abord, de barrer la voie, par tous les moyens, à une saisie simplificatrice de la réalité selon le code « réaliste » encore considéré par la majorité des lecteurs comme le code romanesque par excellence. Mais conduire la lecture traditionnelle à son point critique n'est pas un but en soi. Si le texte met la lecture en crise, c'est pour déjouer le sens plein, la supervision totalisante des discours ordonnateurs et normés, ainsi que la logique ordinaire de la transparence, les pièges de la démarche catégorielle et déductive, d'une pensée monolithique, les dualismes antagonistes et les tentations de l'esprit de synthèse. En somme la logique ordinaire de la « lecture porte ouverte », l'illusoire immédiateté d'un sens à délivrer. Il s'agit de permettre au lecteur d'aborder les problématiques de la complexité sans rien renier d'une approche sensorielle de la réalité, conçue comme un vaste champ de possibles indécidables. La dimension référentielle du texte n'est pas niée mais sans cesse déplacée. La question des frontières n'est jamais réglée de façon définitive. La lecture oscille entre mystification de la crédulité, et connivence active du narrateur avec le lecteur, par l'explicitation des procédures et l'invitation à entrer dans l'écriture. Le narrateur se bat contre l'usure des mots et revendique un art « comme défi, acrobatie, tour de force », à la manière de Picasso. Dans cette manière de faire il met en jeu la matérialité graphique et typographique du langage en multipliant les manipulations sur les lettres de l'alphabet présentées à la reconnaissance du lecteur à l'envers, de droite à gauche, en transparence, sur un support mobile, fixe, ou déformable. La lettre A répétée picturalement par Novelli fait l'objet d'une transcription sur la page d'écriture et peut désigner tour à tour l'étreinte des amants, la douleur de l'adolescent opéré sans anesthésie, ou les valeurs polysémiques profuses d'une langue tribale du Brésil. Dans les trois romans le texte se métisse de tatouages linguistiques variés (anglais, espagnol, italien). Enfin pour se borner à un simple rappel, la page devient elle-même espace d'invention dans *Le palace* et *Le jardin des plantes* qui offre une singulière organisation de « l'aire scripturale » selon une approche contrapuntiste qui met en relief les fragments entre eux. Comme on le voit, nous avons affaire à une écriture préoccupée des modalités de son exécution. Si nous partons de la description, elle se ramifie, joue sur plusieurs plans, les superpose, les met en résonance, selon de multiples perspectives et péripéties.

Au fond, le roman ne fait que raconter l'histoire de sa propre invention au présent de l'écriture. A ce niveau, la lecture relève bel et bien d'une heuristique qui allie une hypertextualisation à une hyperréalité sensorielle, poussées jusqu'à l'horizon de l'inconnaissable. Mais cette œuvre est aussi ancrée dans la réalité de son temps et comporte une dimension éthique.

Malgré ses diatribes contre Sartre sur l'engagement de l'écrivain, dans deux circonstances publiques, C. Simon a ouvertement pris le parti du refus de la torture en Algérie et de cautionner la motion finale d'une rencontre d'artistes placée sous le signe des conventions et du bavardage. Seul, (« mouton noir ») face à l'unanimité des participants complaisants, il a su opposer une fin de non recevoir aux demandes réitérées des organisateurs. Le citoyen et l'artiste mènent le même combat.

La spécificité du roman simonien occupe l'espace original d'un entre-deux : ni roman engagé au premier degré ni roman voué à l'art pour l'art, mais un roman qui assume des responsabilités éthiques de résistance à l'ordre établi par une « écriture transformatrice ».

S'il se refuse à délivrer des « messages », il ne reste pas indifférent aux « grands problèmes » de son temps, qu'il aborde en artiste outragé avec toutes les ressources de la dénonciation, de l'humour subtil à la satire la plus corrosive. Il porte un diagnostic féroce sur l'humanité et les inconséquences de l'espèce humaine vouée à sa perte. Il dénonce la bêtise et l'imposture universelles dans son combat permanent pour la dignité de l'homme. L'artiste reste le dernier rempart de l'humanité et la figure de l'artiste persécuté symbolise bien le combat permanent qu'il doit mener, dont est témoin le *Discours de Stockholm*. L'ampleur des problèmes soulevés et la vigueur des interpellations concernent les violences et les injustices de l'histoire. L'esthétique grotesque vient apporter aux « facéties » de l'existence sa dissonance critique sous le double aspect de la « stupéfaction » et de l'« indignation scandalisée ». S'il dénonce les fausses prétentions hégémoniques des puissants, il n'omet pas les prétentions vaniteuses et saugrenues des petites gens.

Sensible à l'angoisse de l'homme contemporain, il ne se résigne pas à sa misère physique et morale. Tout le vocabulaire philosophique, voire théologique est disqualifié en raison de l'usure des mots. Ce constat d'échec qui s'achève sur une « furieuse nausée » suscite interrogations et dialogue. Cette démarche ne peut pas laisser un chrétien indifférent. Malgré les prises de position de l'écrivain contre toute forme de religion et en particulier

le catholicisme, il faut bien admettre que des liens existent entre cette œuvre et l'expérience chrétienne.

En ce qui concerne la critique de la religion, Simon n'a jamais varié, prônant la vigilance,

si on ne veut pas devenir fou... ou idiot en se précipitant tête baissée dans un opium quelconque religieux ou autre¹⁰⁴⁸.

Il s'en prend de la même façon à toute une pseudo-littérature du commentaire, insignifiant de banalité. Lorsqu'il reprend l'évocation de la détresse de l'homme dans les psaumes, c'est pour en aggraver l'angoisse

et quant aux lamentations, les sottises para ou pseudo-philosophiques comme le « mais pourquoi ? » ou le « c'est absurde ! », c'est cela alors qui, vraiment, me semble le comble de l'absurde¹⁰⁴⁹.

Le catholicisme constitue pour Simon une cible privilégiée. Le corpus choisi nous donne à découvrir une religion officielle figée dans une attitude historique de conquêtes coloniales, au service d'un pouvoir théocratique. Sur le plan privé, le narrateur décrit ses relations de jeune adolescent avec une Eglise de type tridentin, austère, disciplinaire et n'offrant au jeune adolescent aucune raison de vivre¹⁰⁵⁰. On ne peut pas dire qu'il ait, à proprement parler, une culture chrétienne au sens strict du terme, mais il utilise de nombreuses réminiscences de la Bible, de la doctrine et du culte catholiques à titre de réemplois pour une oratique généralisée de la parodie. De quoi poser au moins la question d'un « christianisme sans religion » avec Bonhoeffer : « si la religion n'est qu'un vêtement du christianisme - et ce vêtement aussi a pris des aspects différents aux différentes époques – qu'est-ce donc alors qu'un christianisme sans religion¹⁰⁵¹ ? » H. Meschonnic nous rappelle pertinemment que « le religieux n'est pas le divin ».

Comment le narrateur lit-il *la Bible* ? On peut distinguer deux types de réception du texte biblique, plus ou moins explicité : la mise en écho et le détournement. Ce dernier peut

¹⁰⁴⁸ *La Nouvelle critique*, cit. p.

¹⁰⁴⁹ Ibid.

¹⁰⁵⁰ Sur la responsabilité des chrétiens dans l'athéisme, à condition de ne pas esquiver la responsabilité de l'institution, la principale cause de désaffection du jeune Simon, il peut être bon de relire un fragment de *Gaudium et Spes* (7 décembre 1965) : « l'athéisme considéré dans son ensemble ne trouve pas son origine en lui-même ; il la trouve en diverses causes parmi lesquelles il faut compter une réaction critique en face des religions, et spécialement, en certaines régions, en face de la religion chrétienne. c'est pourquoi, dans cette genèse de l'athéisme, les croyants peuvent avoir une part qui n'est pas mince, dans la mesure où, par la négligence dans l'éducation de leur foi, par des présentations trompeuses de la doctrine et aussi par des défaillances de leur vie religieuse, morale et sociale, on peut dire d'eux qu'ils voilent l'authentique visage de Dieu et de la religion plus qu'ils ne le révèlent » *Concile oecuménique Vatican II, Constitutions, Décrets, Déclarations*, op. cit. p. 231-232.

¹⁰⁵¹ Bonhoeffer, *Résistance et soumission*, op. cit. p. 329.

prendre deux aspects, l'outrance et la parodie. Lorsqu'il se souvient de la Bible c'est sur un ton railleur et simplificateur qu'il procède. Evoque-t-il, à propos de la création, l'« argile » originelle, et il omet l'essentiel, le souffle qui donne la vie¹⁰⁵². Pareillement, il reprend le motif des ossements desséchés d'Ezéchiel pour évoquer son propre corps « tombant peu à peu en poussière¹⁰⁵³ ». Ce refus de la vie contraste étrangement avec la furieuse envie de vivre proclamée dans la mélancolie¹⁰⁵⁴. Lorsqu'il évoque la détresse à la façon du psalmiste, c'est pour en aggraver la situation devenue sans recours., témoin cet « enfer vert » qui renvoie aux « plus anciens cauchemars du monde » d'avant la révélation, à l'arrière monde fascinant et terrifiant du sacré primordial. Le mythe de Jonas transposé dans le réalisme grotesque évoque « les ténèbres viscérales de quelque ventre¹⁰⁵⁵ ». En revanche, sans désigner expressément la Bible, il manifeste des accents prophétiques dans la dénonciation des Puissants et la défense des deshérités. Pourquoi ne pas reconnaître que l'athéisme lui-même peut témoigner des valeurs évangéliques ? Cette lecture contrastée relève du métissage généralisé d'une écriture de l'hétérogène que nous examinerons prochainement.

La référence liminaire à Orion aveugle nous avait déjà suggéré une possible dimension théologique avec cette marche vers la lumière, métaphore biblique par excellence, confrontée à la cécité et à l'errance, de nature plutôt mystique. Résigné à l'état du monde, tel qu'il le voit, Simon refuse de se résigner : « essayer d'assumer », telle est sa posture d'artiste :

le bonheur, le malheur, le plaisir, la souffrance le désir, la faim, les frustrations, la maladie, la satiété...il mse semble d'abord que cela forme un tout et puis ensuite, qu'on le veuille ou non, c'est ineluctable. Alors ? Ce qui ne veut pas dire qu'il faille accepter, se soumettre, se résigner, mais essayer d'assumer. C'est tout.¹⁰⁵⁶

La célèbre réflexion de Rahner¹⁰⁵⁷ sur la portée théologique de l'œuvre d'art crée une corrélation entre le Christ incarné et la réalité humaine. C'est ce poids d'humanité que le communiqué de presse du Nobel avait reconnu à l'œuvre de C. Simon. Dire la souffrance des hommes, voilà ce qu'il confiait à un journaliste en 1981 :

en ce moment où nous sommes tranquillement assis à discuter dans cette pièce, il y a dans plusieurs endroits du monde des gens sous des bombardiers encerclés par des

¹⁰⁵² Supra, p 181.

¹⁰⁵³ Supra p. 251

¹⁰⁵⁴ Supra, p. 373.

¹⁰⁵⁵ Supra, p. 412

¹⁰⁵⁶ *La Nouvelle Critique*, cit. p. 44

¹⁰⁵⁷ Supra, p. 36.

chars, se préparant à mourir, en train de mourir... Leurs peurs, leurs agonies, leurs souffrances, je les ai moi-même éprouvées ; elles sont toujours au présent pour moi¹⁰⁵⁸.

Force de résistance à la barbarie et aux diverses oppressions, l'œuvre d'art transfigure la réalité à la façon du *Guernica* de Picasso¹⁰⁵⁹. Le roman de C. Simon procède selon un double mouvement alternatif ou simultané d'une dénonciation et d'une annonce. Ses dénonciations de toutes les prétentions hégémoniques et des ambitions terrestres rejoignent les « tentations » du Nazaréen par satan (Mt 4, 1-11). Ses annonces proposent des valeurs évangéliques dans l'empathie pour les victimes, dans la figure de deux artistes persécutés l'un, Novelli, livré à la torture dans les camps nazis, l'autre, Brodski, par un procès inique, condamné au Goulag.. Ces deux figures « christiques » sont emblématiques de l'artiste, dernier rempart pour la défense de la dignité de l'homme. Cette solidarité de l'artiste devant le mal généralisé s'exprime par une « furieuse nausée » et une perte des illusions suggérée, incidemment, par la « vanité » de toutes choses. Cette désignation oblique dans les propos du « premier président » (Jp, 200) appartient au même principe de métissage que précédemment. La grande originalité de Simon c'est son écriture processuelle, ce jeu permanent de translations et de transformations. qui relate une création continuée¹⁰⁶⁰. Ce romancier qui ne veut pas entendre parler de mystère facilite la compréhension du mystère. Il propose une écriture opérationnelle qui permet de renoncer à dire Dieu dans une logique de l'univoque, il ouvre la voie à cette recherche mystique qui ne dit pas son nom, faite de donations, de sens émerveillées, de transits « à tâtons » par touches successives et retouches approximatives, d'évidements sans fin devant l'inconnu. Confronté à l'annonce chrétienne des synoptiques et de la théologie de la croix, l'univers grotesque interrompt à la kénose le mystère pascal, sans attendre la glorification, la résurrection, la possible espérance dans la foi. On pourrait dire du romancier qu'il pourchasse la crédulité chez le lecteur naïf, pour le conduire à la crédibilité de l'œuvre d'art, mais la « trans-formation » épistémologique n'est pas la métanoïa. La brèche du presque, du « ni...ni », qu'il laisse en partage au lecteur, avant de « s'effacer » atteste bien que le passeur laisse désormais le relais au lecteur.

¹⁰⁵⁸ Supra, p. 339.

¹⁰⁵⁹ Supra, p. 166.

¹⁰⁶⁰ Supra, p. 381

Annexes

annexe 1

Au contraire des grandes villes d'Europe (Londres, Berlin, Paris...) qui, pour ainsi dire, se déchiquettent sur leur pourtour, s'effilochent, semblent éparpiller à leur périphérie des banlieues de moins en moins denses, des morceaux de villes, comme un archipel d'îlots de plus en plus dispersés s'égrenant à mesure qu'on s'éloigne du centre...

(Par exemple, à partir de la gare de l'Est, noté successivement :

Hangars – Gare de marchandises – Multitudes de voies

Entrepôts – HLM

Poste d'aiguillage

Terrains vagues – Usines

Pavillons – Jardinets

Gazomètres – Lignes à haute tension Pylônes

Usines – Clôtures en plaques de ciment

Pavillons pierre meulière marron ou crépis gris-noir

Cimenterie – Linge rose qui sèche (gardien ?)

Garage en briques : cour pleine d'autos à la casse

Fleuve vert – Péniches

De nouveau pavillons, jardinets, vergers

Voies qui s'entrecroisent (pont)

se dédoublent

se rejoignent

Plan incliné, remblai s'élevant, masquant

Machines (bulldozers) peintes en jaune

Wagons de marchandises roses

De nouveau vastes entrepôts – choses rouillées, carcasses métalliques, caissons

Terrain de sports

Poteaux à croisillons couchés en désordre le long de la voie

Premier morceau de campagne – Bois mauve (de rares sapins vert noir)

Parc – Perspective – Château en briques

Sablères – Chantiers

Décharge publique

Cimetière de voitures entassées – Montagne de carcasses moteurs enlevés

Entrepôt de ferrailles (poutrelles)

Sous-bois (taillis, hallier, tapis rose de feuilles mortes)

Montagnes de bidons cylindriques annelés multicolores bleus jaunes verts rouille

Petit bois de nouveau

Terre labourée (sous la pluie les versants des sillons lissés par le soc luisants bleus (marne ?)

Puis plus rien que la campagne : champs, haies, boqueteaux, etc.)

Annexe 2 :

« Une ‘expérience du temps’¹⁰⁶¹ « 1) de sa structure même, 2^e (sic) de ses rapports avec le reste ; temps qui est une ‘présence’ et non une ‘figure’, et où celui qui parle est pris » :

‘puis il cessa de se demander quoi que ce fût, cessant en même temps de voir quoiqu’il s’efforçât de garder les yeux ouverts et de se tenir le plus droit possible sur sa selle tandis que l’espèce de vase sombre dans laquelle il lui semblait se mouvoir s’épaississait encore, et il fit noir tout à fait, et tout ce qu’il percevait maintenant c’était le bruit, le martellement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s’effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps, c’est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes glissant horizontalement, oscillant ou plutôt se dandinant faiblement au pas cahoté des chevaux, si bien que l’escadron, le régiment tout entier semblait progresser sans avancer, comme au théâtre ces personnages immobiles dont les jambes imitent sur place le mouvement de la marche tandis que derrière eux se déroule en tremblotant une toile de fond sur laquelle sont peints maisons arbres nuages, avec cette différence qu’ici la toile de fond était seulement la nuit, du noir, et à un moment la pluie commença à tomber, elle aussi monotone, infinie et noire, et non pas se déversant, mais, comme la nuit elle-même, englobant dans son sein hommes et montures, ajoutant, mêlant son imperceptible grésillement à cette formidable patiente et dangereuse rumeur de milliers de chevaux allant par les routes, semblables au grignotement que produiraient des milliers d’insectes rongeur le monde (au reste les chevaux, les vieux chevaux d’armes, les antiques et immémoriales rosses qui vont sous la pluie nocturne le long des chemins, branlant leur lourde tête cuirassée de méplats, n’ont-ils pas quelque chose de cette raideur de crustacés cet air vaguement ridicule vaguement effrayant de sauterelles, avec leurs pattes raides leurs os saillants leurs flancs annelés évoquant l’image de quelque animal héraldique fait non pas de chair et de muscles mais plutôt semblable - animal et armure se confondant - à ces vieilles guimbardes aux tôles et aux pièces rouillées, cliquetant, rafistolées à l’aide de bouts de fils de fer, menaçant à chaque instant de s’en aller en morceaux ?), rumeur qui, dans l’esprit de Georges avait fini par se confondre avec l’idée même de guerre, le monotone piétinement qui emplissait la nuit semblable à un cliquetis d’ossements, l’air noir et dur sur les visages comme du métal, de sorte qu’il lui semblait (pensant à ces récits d’expéditions au pôle où l’on raconte que la peau reste attachée au fer gelé) sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées, comme si l’air, le temps lui-même n’étaient qu’une seule et unique masse d’acier refroidi (comme ces mondes morts, éteints depuis des milliards d’années et couverts de glaces) dans l’épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours, eux, leurs vieilles carnes macabres, leurs éperons, leurs sabres, leurs armes d’acier : tout debout et intacts, tels que le jour lorsqu’il se lèverait les découvrirait à travers les épaisseurs transparentes et

¹⁰⁶¹ Nous avons respecté scrupuleusement la typographie des « notes de cours »

glauques, semblables à une armée en marche surprise par un cataclysme et que le lent glacier à l'invisible progression restituerait, vomirait dans cent ou deux cent mille ans de cela, pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre... » (Rf, 29-32).

Annexe 3 :

Lorsque dans *Les corps conducteurs* j'écris :

« Au-dessus de l'inscription et à l'aide de la même peinture blanche a été tracée une *croix* dont les bras laissent pendre également des rigoles de sang blanc » (page 14), et immédiatement après cette page :

« Il a retiré son casque et le tient au creux de son bras replié dont l'index tendu est pointé en direction d'un *crucifix* que son autre main élève dans le ciel vert »

bien sûr, aucune « logique du récit » dans le sens où l'entend mon critique¹⁰⁶², ne relie les deux descriptions dont l'une est celle d'un sigle tracé sur le mur d'un immeuble moderne et l'autre un timbre commémorant le débarquement des premiers navigateurs sur le rivage américain, éléments très éloignés dans le temps et l'espace mais que cependant, dans le texte, confrontent les mots *croix* et *crucifix*, de même qu'un peu plus loin :

« Quelques hommes et quelques femmes à demi nus joignent les mains, inclinent la tête, le dos *courbé* ou mettant un genou en terre » et

« Le grand nègre est maintenant *courbé* en deux » ou encore (p. 15) :

« La *croix* que la main gantée d'acier [...] montre aux sauvages

et, phrase suivante :

« L'ombre *cruciforme* de l'avion se déplace rapidement sur une surface pelucheuse ou plutôt crépue, d'un vert uniforme... ».

Je pourrais continuer longtemps ces sortes d'exemples, car, pratiquement, c'est ainsi que progresse le texte tout entier. Ainsi, quoique la forêt vierge, un enfant sur le trottoir d'une grande ville et une vieille dame dans un hall d'hôtel n'aient entre eux aucune espèce de rapport dans le temps des horloges (ou du point de vue de la psychologie ou de la sociologie), il se trouve cependant que :

les méandres d'un fleuve *serpente*nt à travers la forêt

la ficelle à l'aide de laquelle l'enfant tirait un jouet qui, déséquilibré, tombe sur le trottoir décrit, détendue, des *méandres* sur l'asphalte

le *boa* tombé des épaules de la vieille dame décrit une courbe en forme d'S sur la moquette rouge du hall de l'hôtel [...]

la saveur d'une madeleine (c'est-à-dire la qualité d'une certaine sensation – inséparable, doit-on le dire, de la saveur du mot *madeleine* : sa matière : sa matière, sa morphologie molle, détremnée (ma...eleine) dans laquelle s'enfonce, dure, la dent du *d*), transporte Proust, à travers le temps et l'espace, d'un lieu dans un autre. De la même façon, certaines *qualités* communes regroupent ou su l'on préfère cristallisent dans un ensemble des éléments apparemment aussi disparates que ceux dont je parlais tout à l'heure (le fleuve tropical, l'enfant sur le trottoir, la vieille dame dans le hall de l'hôtel), exactement comme certaines *qualités* communes (harmoniques ou complémentaires, rythme, arabesque) rassemblent dans un tableau, permettent d'y cohabiter en constituant un ensemble *pictural* cohérent, les objets ou les personnages qui y sont représentés, même si, dans la « logique » du « réel » ils paraissent absolument incroyables, comme par exemple les monstres de Jérôme Bosch, les deux yeux dans un même profil de Picasso ou une *Pêche à la baleine* de Paul Klee, car là aussi, ce n'est pas la vraisemblance imitative qui importe mais une autre espèce de vraisemblance et de crédibilité, autrement dit, la crédibilité picturale.

Cl. Simon, « La fiction mot à mot », in *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, 2 – Pratiques op. cit. p. 78-81

¹⁰⁶² H. Martineau qui estime que le dénouement de *Le rouge et le noir* est « le couronnement logique du récit ».

Annexe 4 :

« Aucun homme ne peut être capable d'une pensée moderne tant qu'il n'a pas compris l'anecdote d'Agassiz¹⁰⁶³ et du poisson :

Un étudiant comblé d'honneurs et de diplômes se rendit chez Agassiz pour y passer ses toutes dernières épreuves. Le grand homme lui présenta un petit poisson et lui demanda de le lui décrire.

L'étudiant : « Ce n'est qu'un poisson-lune ».

Agassiz : « Je le sais bien. Ecrivez-en une description ».

Au bout de quelques minutes, l'étudiant revint avec la description de l'*Ichthus Helioplodokus*, ou quelque autre terme qui sert à masquer le commun poisson-lune à l'entendement des foules, de la famille des *Helliichtherinkus*, etc, comme il est dit dans les traités d'ichtyologie.

Agassiz demanda à l'étudiant de lui décrire à nouveau le poisson.

L'étudiant lui rapporta un essai de quatre pages. Agassiz lui dit alors de regarder le poisson. Au bout de trois semaines le poisson était dans un état de décomposition avancée, mais l'étudiant commençait à le connaître ».

¹⁰⁶³ cité par F.Hallyn, « aspects de la description chez du Bartas », *du Bartas, poète encyclopédique du XVIème siècle*.

Annexe 5 :

sur le panneau à gauche de la fenêtre (au-dessus de la petite table supportant la machine à écrire, disposée en diagonale dans l'angle de la pièce) un plan de la ville avec ses pâtés de maisons figurés en jaune, ses rues tracées en quadrillage régulier (« ...comme une grille d'égout, disait l'Américain, et si on la soulevait on trouverait par dessous le cadavre d'un enfant mort-né enveloppé dans de vieux journaux — vieux, c'est-à-dire vieux d'un mois — pleins de titres aguichants. C'est ça qui pue tellement : pas les choux-fleurs ou les poireaux dans les escaliers des taudis, ni les chiottes bouchées : rien qu'une charogne, un fœtus à trop grosse tête langé dans du papier imprimé, rien qu'un petit macrocéphale décédé avant terme parce que les docteurs n'étaient pas du même avis et jeté aux égouts dans un linceul de mots... », le type à tête de maître d'école qui se tenait derrière la petite table sur sa chaise (ou plutôt sa cathédre) d'évêque allemand de la Réforme le regardant à ce moment-là d'un air désapprobateur, disant : « Oh, arrête ! », l'Américain assis d'une fesse sur le rebord de la longue table de réfectoire achevant de pousser la dernière balle dans un chargeur à ressort, faisant glisser le chargeur dans la crosse de son énorme revolver, disant : ... « une puante momie enveloppée et étranglée par le cordon ombilical de kilomètres de phrases enthousiastes tapées sur ruban à machine par l'enthousiaste armée des correspondants étrangers de la presse libérale. Victime de la maladie pré-infantile de la révolution : le parrainage et l'estime de l'honorable Manchester Guar... », et le maître d'école : « Oh, ferme ça », l'Américain se levant (effaçant sa fesse, se laissant glisser, se redressant — ou plutôt se dépliant, se déployant en hauteur —, fourrant le revolver dans la ceinture de son pantalon, reboutonnant son veston sur son nombril, s'approchant de la fenêtre, se penchant au balcon, disant, le dos tourné aux occupants de la pièce, comme pour le ciel (mais pourtant en espagnol) : « Alors c'est pour quelle heure cet enterrement ? », le maître d'école lui lançant un coup d'œil, puis haussant les épaules), ses avenues parallèles traversées de diagonales coupant obliquement les pâtés de maisons réguliers en forme de carré (mais les coins de chaque carré tronqués, de sorte qu'ils avaient en réalité, avec chacun de leurs angles en pans coupés, la forme d'octogone à quatre grands côtés et quatre petits), et il semblait à l'étudiant la voir toute entière, d'un jaune sale, au bord de sa mer d'un bleu sale, décoloré, baignant dans cette espèce de brume blanchâtre mélangée de fumée que le faible mais opiniâtre vent du large (pas assez fort pour agiter les feuilles immobiles des palmiers, mais suffisamment pour drainer lentement les tonnes d'air opaque et poisseux) poussait sur elle sans répit, étouffant, pesant sur les perspectives de palmes poussiéreuses, les parcs aux verdure poussiéreuses, les mornes et lourdes successions d'immeubles uniformément recouverts de cette crasse jaunâtre, indélébile, les lourds palais en pain d'épice, les arènes, les lourdes fontaines compliquées, étincelantes et sans fraîcheur, les mornes et écrasantes successions de rues, de places, d'avenues aux noms de rois, de saints, de dogmes, de batailles : barbares et fleuris, comme un effrayant catafalque, comme une morte sur un lit de pétales, un lugubre inventaire, la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates :

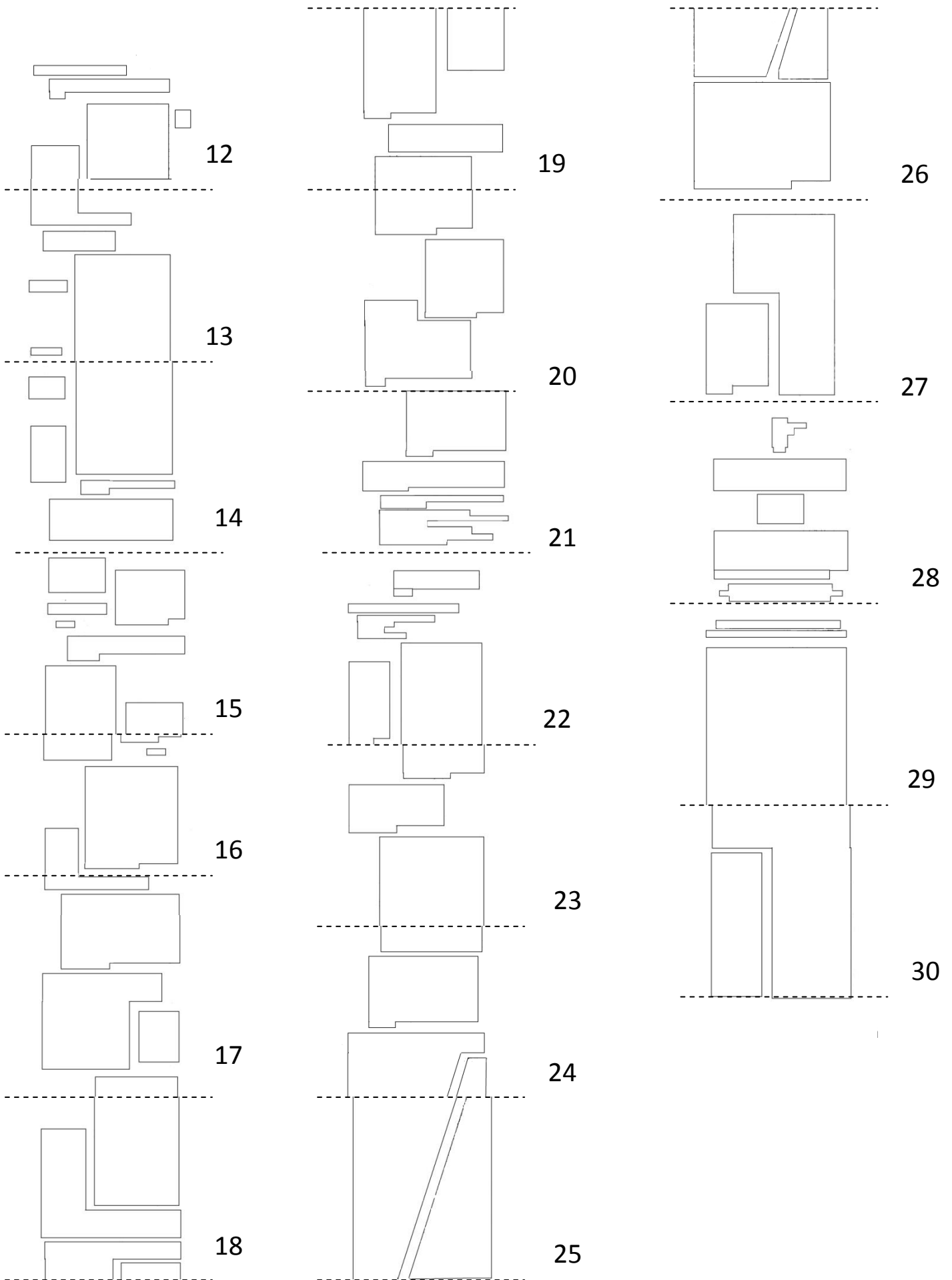
Calle de la Cruz
 Calle del Sepulcro
 Calle de la Sangre
 Calle del Rosario
 Calle de San Cristobal Plaza Real
 Cuartel de Caballeria
 Calle de Floridablanca
 Via Augusta

Arenas Monumentales
 Calle del Consejo de Ciento
 Calle del Concilio de Tarento
 Calle del Hospital de Infecciosos

pouvant voir en couleurs violentes — comme sur les couvercles des boîtes à cigares, encadrés dans des médaillons ovales et jumeaux au milieu d'une profusion exubérante de volutes et d'entrelacs dorés et légèrement en relief sous le doigt — des générations de reines idiotes couronnées de diadèmes et de rois aux moustaches en crocs, aux mentons démesurés — et derrière eux un grouillement de gouverneurs, de vice-rois et de généraux à casques à pointe et à têtes de bandit, aux ventres d'outre, aux torsos boudinés dans des uniformes aux teintes suaves (blanc, jonquille, ou bleu marial) et constellés de diamants, d'évêques à becs d'épervier, de duchesses, de cantatrices à éventails, de députés trafiquants, notaires ou avocats frisés au petit fer (et aujourd'hui chauves, à lunettes cerclées d'or et complets vestons à la fois sombres, cossus et voyants, à rayures, comme ceux des maquereaux), de banquiers, de lanceurs de bombes, de soubrettes en tabliers tuyautés, de cireurs de bottes, de garçons de café ou de bar aux spencers élimés venus des provinces du sud où traditionnellement et paisiblement les gens meurent de faim pour de bon, avec trente des quarante mille putains nécessaires (en complément des services municipaux) à l'évacuation quotidienne des ordures de la ville, au bon fonctionnement et à la tranquillité pour ainsi dire de ses bas organes, importées à titre de cheptel vif et d'installations sanitaires, comme les rois étrangers de lignée austro-alle-mande mâtinée (par les femmes) de sang anglais ou français, utilisés pour la publicité des marques de havanes ou la décoration des coffrets de confiseries rangées, serrées comme des bataillons d'opérette, avec leurs stridentes couleurs d'opérette (vert, jaune, rouge, orange) sous leur glacis de sucre craquelé, dans leurs berceaux, leurs collerettes de papier festonné.

(Pa, 16-20)

Annexe n°6 : les tirets délimitent les bas de page.



Annexe n°7 :

808 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

faisait toujours, à mon père et à moi, nous moquer d'elle. Mme de Cambremer tenait à la main, avec la crosse d'une ombrelle, plusieurs sacs brodés, un vide-poche, une bourse en or d'où pendaient des fils de grenats, et un mouchoir en dentelle. Il me semblait qu'il lui eût été plus commode de les poser sur une chaise; mais je sentais qu'il eût été inconvenant et inutile de lui demander d'abandonner les ornements de sa tournée pastorale et de son sacerdoce mondain. Nous regardions la mer calme où des mouettes éparses flottaient comme des corolles blanches. À cause du niveau de simple « médium » où nous abaisse la conversation mondaine, et aussi notre désir de plaire non à l'aide de nos qualités ignorées de nous-mêmes, mais de ce que nous croyons devoir être prisé par ceux qui sont avec nous, je me mis instinctivement à parler à Mme de Cambremer, née Legrandin, de la façon qu'eût pu faire son frère. « Elles ont, dis-je, en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas. » Et en effet elles avaient l'air d'offrir un but inerte aux petits flots qui les ballottaient au point que ceux-ci, par contraste, semblaient, dans leur poursuite, animés d'une intention, prendre de la vie. La marquise douairière ne se lassait pas de célébrer la superbe vue de la mer que nous avions à Balbec, et m'enviait, elle qui de la Raspelière (qu'elle n'habitait du reste pas cette année) ne voyait les flots que de si loin/[Elle] avait deux singulières habitudes qui tenaient à la fois à son amour exalté pour les arts (surtout pour la musique) et à son insuffisance dentaire. Chaque fois qu'elle parlait esthétique, ses glandes salivaires, comme celles de certains animaux au moment du rut, entraient dans une phase d'hypersécrétion telle que la bouche édentée de la vieille dame laissait passer, au coin des lèvres légèrement moustachues, quelques gouttes dont ce n'était pas la place. Aussitôt elle les ravalait avec un grand soupir, comme quelqu'un qui reprend sa respiration. Enfin, s'il s'agissait d'une trop grande beauté musicale, dans son enthousiasme elle levait les bras et proférait quelques jugements sommaires, énergiquement mastiqués et au besoin venant du nez. Or je n'avais jamais songé que la vulgaire plage de Balbec pût offrir en effet une « vue de mer », et les simples paroles de

809 SODOME ET GOMORRHE

Mme de Cambremer changeaient mes idées à cet égard. En revanche, et je le lui dis, j'avais toujours entendu célébrer le coup d'œil unique de la Raspelière, située au faite de la colline et où, dans un grand salon à deux cheminées, toute une rangée de fenêtres regarde, au bout des jardins, entre les feuillages, la mer jusqu'au delà de Balbec, et l'autre rangée, la vallée. « Comme vous êtes aimable et comme c'est bien dit : la mer entre les feuillages. C'est ravissant, on dirait... un éventail. » Et je sentis à une respiration profonde destinée à rattraper la salive et à assécher la moustache, que le compliment était sincère. Mais la marquise née Legrandin resta froide pour témoigner de son dédain non pas pour mes paroles mais pour celles de sa belle-mère. D'ailleurs elle ne méprisait pas seulement l'intelligence de celle-ci, mais déplorait son amabilité, craignant toujours que les gens n'eussent pas une idée suffisante des Cambremer.

« Et comme le nom est joli, dis-je. On aimerait savoir l'origine de tous ces noms-là. — Pour celui-là je peux vous le dire, me répondit avec douceur la vieille dame. C'est une demeure de famille, de ma grand'mère Arrachepel, ce n'est pas une famille illustre¹, mais c'est une bonne et très ancienne famille de province. — Comment, pas illustre? interrompit sèchement sa belle-fille. Tout un vitrail de la cathédrale de Bayeux est rempli par ses armes, et la principale église d'Avranches contient leurs monuments funéraires. Si ces vieux noms vous amusent, ajouta-t-elle, vous venez un an trop tard. Nous avons fait nommer à la cure de Criquetot, malgré toutes les difficultés qu'il y a à changer de diocèse, le doyen d'un pays où j'ai personnellement des terres, fort loin d'ici, à Combray, où le bon prêtre se sentait devenir neurasthénique. Malheureusement l'air de la mer n'a pas réussi à son grand âge; sa neurasthénie s'est augmentée et il est retourné à Combray. Mais il s'est amusé, pendant qu'il était notre voisin, à aller consulter toutes les vieilles chartes, et il a fait une petite brochure assez curieuse sur les noms de la région. Cela l'a d'ailleurs mis en goût, car il paraît qu'il occupe ses dernières années à écrire un grand ouvrage sur Combray et ses environs. Je vais vous envoyer sa brochure sur les environs de Féterne. C'est un vrai travail de Bénédictin. Vous y lirez des choses très intéressantes sur notre

810 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

vieille Raspelière dont ma belle-mère parle beaucoup trop modestement. — En tous cas, cette année, répondit Mme de Cambremer douairière, la Raspelière n'est plus nôtre et ne m'appartient pas. Mais on sent que vous avez une nature de peintre; vous devriez dessiner, et j'aimerais tant vous montrer Féterne qui est bien mieux que la Raspelière. » Car depuis que les Cambremer avaient loué cette dernière demeure aux Verdurin, sa position dominante avait brusquement cessé de leur apparaître ce qu'elle avait été pour eux pendant tant d'années, c'est-à-dire donnant l'avantage, unique dans le pays, d'avoir vue à la fois sur la mer et sur la vallée, et en revanche leur avait présenté tout à coup — et après coup — l'inconvénient qu'il fallait toujours monter et descendre pour y arriver et en sortir. Bref, on eût cru que si Mme de Cambremer l'avait louée, c'était moins pour accroître ses revenus que pour reposer ses chevaux. Et elle se disait ravie de pouvoir enfin posséder tout le temps la mer de si près, à Féterne, elle qui pendant si longtemps, oubliant les deux mois qu'elle y passait, ne l'avait vue que d'en haut et comme dans un panorama. « Je la découvre à mon âge, disait-elle, et comme j'en jouis! Ça me fait un bien! Je louerais la Raspelière pour rien afin d'être contrainte d'habiter Féterne. »

— Pour revenir à des sujets plus intéressants, reprit la sœur de Legrandin qui disait : « Ma mère » à la vieille marquise, mais, avec les années, avait pris des façons insolentes avec elle, vous parliez de nymphéas : je pense que vous connaissez ceux que Claude Monet a peints. 'Quel génie! Cela m'intéresse d'autant plus qu'auprès de Combray, cet endroit où je vous ai dit que j'avais des terres... » Mais elle préféra ne pas trop parler de Combray. « Ah! c'est sûrement la série dont nous a parlé Elstir, le plus grand des peintres contemporains, s'écria Albertine qui n'avait rien dit jusque-là. — Ah! on voit que Mademoiselle aime les arts, s'écria Mme de Cambremer qui, en poussant une respiration profonde, résorba un jet de salive. — Vous me permettrez de lui préférer Le Sidaner, Mademoiselle », dit l'avocat en souriant d'un air connaisseur. Et, comme il avait goûté, ou vu goûter, autrefois certaines « audaces » d'Elstir, il ajouta : « Elstir était doué, il a même fait

811 SODOME ET GOMORRHE

presque partie de l'avant-garde, mais je ne sais pas pourquoi il a cessé de suivre, il a gâché sa vie. » Mme de Cambremer donna raison à l'avocat en ce qui concernait Elstir, mais, au grand chagrin de son invité, égala Monet à Le Sidaner. On ne peut pas dire qu'elle fût bête; elle débordait d'une intelligence que je sentais m'être entièrement inutile. Justement, le soleil s'abaissant, les mouettes étaient maintenant jaunes, comme les nymphéas dans une autre toile de cette même série de Monet. Je dis que je la connaissais et (continuant à imiter le langage du frère, dont je n'avais pas encore osé citer le nom) j'ajoutai qu'il était malheureux qu'elle n'eût pas eu plutôt l'idée de venir la veille, car à la même heure, c'est une lumière de Poussin qu'elle eût pu admirer. Devant un Hobereau normand inconnu des Guermantes et qui lui eût dit qu'elle eût dû venir la veille, Mme de Cambremer-Legrandin se fût sans doute redressée d'un air offensé. Mais j'aurais pu être bien plus familier encore qu'elle n'eût été que douceur moelleuse et fondante¹; je pouvais, dans la chaleur de cette belle fin d'après-midi, butiner à mon gré dans le gros gâteau de miel que Mme de Cambremer était si rarement et qui remplaça les petits fours que je n'eus pas l'idée d'offrir. Mais le nom de Poussin, sans altérer l'aménité de la femme du monde, souleva les protestations de la dilettante. En entendant ce nom, à six reprises que ne séparait presque aucun intervalle, elle eut ce petit claquement de la langue contre les lèvres qui sert à signifier à un enfant qui est en train de faire une bêtise, à la fois un blâme d'avoir commencé et l'interdiction de poursuivre. « Au nom du ciel, après un peintre comme Monet, et qui est tout bonnement un génie, n'allez pas nommer un vieux poncif sans talent comme Poussin. Je vous dirai tout nûment que je le trouve le plus barbifiant des raseurs. Qu'est-ce que vous voulez, je ne peux pourtant pas appeler cela de la peinture. Monet, Degas, Manet, oui, voilà des peintres! C'est très curieux, ajouta-t-elle, en fixant un regard scrutateur et ravi sur un point vague de l'espace, où elle apercevait sa propre pensée, c'est très curieux, autrefois je préférerais Manet. Maintenant, j'admire toujours Manet, c'est entendu, mais je crois que je lui préfère peut-être encore Monet. Ah ! les cathédrales ! »

812 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Elle mettait autant de scrupules que de complaisance à me renseigner sur l'évolution qu'avait suivie son goût. Et on sentait que les phases par lesquelles avait passé ce goût n'étaient pas, selon elle, moins importantes que les différentes manières de Monet lui-même. Je n'avais pas, du reste, à être flatté qu'elle me fit confidence de ses admirations, car, même devant la provinciale la plus bornée, elle ne pouvait pas rester cinq minutes sans éprouver le besoin de les confesser. Quand une dame noble d'Avranches, laquelle n'eût pas été capable de distinguer Mozart de Wagner, disait devant Mme de Cambremer : « Nous n'avons pas eu de nouveauté intéressante pendant notre séjour à Paris, nous avons été une fois à l'Opéra-Comique, on donnait *Pelléas et Mélisande*, c'est affreux », Mme de Cambremer non seulement bouillait mais éprouvait le besoin de s'écrier : « Mais au contraire, c'est un petit chef-d'œuvre », et de « discuter ». C'était peut-être une habitude de Combray, prise auprès des sœurs de ma grand'mère qui appelaient cela : « combattre pour la bonne cause », et qui aimaient les dîners où elles savaient, toutes les semaines, qu'elles auraient à défendre leurs dieux contre des Philistins. Telle Mme de Cambremer aimait à se « fouetter le sang » en se « chamaillant » sur l'art, comme d'autres sur la politique. Elle prenait le parti de Debussy comme elle aurait fait celui d'une de ses amies dont on eût incriminé la conduite. Elle devait pourtant bien comprendre qu'en disant : « Mais non, c'est un petit chef-d'œuvre », elle ne pouvait pas improviser, chez la personne qu'elle remettait à sa place, toute la progression de culture artistique au terme de laquelle elles fussent tombées d'accord sans avoir besoin de discuter. « Il faudra que je demande à Le Sidaner ce qu'il pense de Poussin, me dit l'avocat. C'est un renfermé, un silencieux, mais je saurai bien lui tirer les vers du nez. »

— Du reste, continua Mme de Cambremer, j'ai horreur des couchers de soleil, c'est romantique, c'est opéra. C'est pour cela que je déteste la maison de ma belle-mère, avec ses plantes du Midi. Vous verrez, ça a l'air d'un parc de Monte-Carlo. C'est pour cela que j'aime mieux votre rive. C'est plus triste, plus sincère; il y a un petit chemin d'où on ne voit pas la mer. Les jours de pluie, il n'y a que de la boue, c'est tout un

813 SODOME ET GOMORRHE

monde. C'est comme à Venise, je déteste le Grand Canal et je ne connais rien de touchant comme les petits rios¹. Du reste c'est une question d'ambiance.

— Mais, lui dis-je, sentant que la seule manière de réhabiliter Poussin aux yeux de Mme de Cambremer c'était d'apprendre à celle-ci qu'il était redevenu à la mode, M. Degas assure qu'il ne connaît rien de plus beau que les Poussin de Chantilly. — Ouais? Je ne connais pas ceux de Chantilly, me dit Mme de Cambremer, qui ne voulait pas être d'un autre avis que Degas, mais je peux parler de ceux du Louvre qui sont des horreurs.

— Il les admire aussi énormément. — Il faudra que je les revoie. Tout cela est un peu ancien dans ma tête, répondit-elle après un instant de silence et comme si le jugement favorable qu'elle allait certainement bientôt porter sur Poussin devait dépendre, non de la nouvelle que je venais de lui communiquer, mais de l'examen supplémentaire, et cette fois définitif, qu'elle comptait faire subir aux Poussin du Louvre pour avoir la faculté de se déjuger.

Me contentant de ce qui était un commencement de rétractation, puisque, si elle n'admirait pas encore les Poussin, elle s'ajournait pour une seconde délibération, pour ne pas la laisser plus longtemps à la torture je dis à sa belle-mère combien on m'avait parlé des fleurs admirables de Féterne. Modestement elle parla du petit jardin de curé qu'elle avait derrière et où le matin, en poussant une porte, elle allait en robe de chambre donner à manger à ses paons, chercher les œufs pondus, et cueillir des zinnias ou des roses qui, sur le chemin de table, faisant aux œufs à la crème ou aux fritures une bordure de fleurs, lui rappelaient ses allées. « C'est vrai que nous avons beaucoup de roses, me dit-elle, notre roseraie est presque un peu trop près de la maison d'habitation, il y a des jours où cela me fait mal à la tête. C'est plus agréable de la terrasse de la Raspelière où le vent apporte l'odeur des roses, mais déjà moins entêtante. » Je me tournai vers la belle-fille : « C'est tout à fait *Pelléas*, lui dis-je, pour contenter son goût de modernisme, cette odeur de roses montant jusqu'aux terrasses. Elle est si forte, dans la partition, que, comme j'ai le hay-fever et la rose-fever, elle me faisait éternuer chaque fois que j'entendais cette scène². »

« Quel chef-d'œuvre que *Pelléas* ! s'écria Mme de

814 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Cambremer, j'en suis fêrue»; et s'approchant de moi avec les gestes d'une femme sauvage qui aurait voulu me faire des agaceries, s'aidant des doigts pour piquer les notes imaginaires, elles se mit à fredonner quelque chose que je supposai être pour elle les adieux de Pelléas, et continua avec une véhémence insistante comme s'il avait été d'importance que Mme de Cambremer me rappelât en ce moment cette scène, ou peut-être plutôt me montrât qu'elle se la rappelait. « Je crois que c'est encore plus beau que *Parsifal*, ajouta-t-elle, parce que dans *Parsifal* il s'ajoute aux plus grandes beautés un certain halo¹ de phrases mélodiques, donc caduques puisque mélodiques. — Je sais que vous êtes une grande musicienne, Madame, dis-je à la douairière. J'aimerais beaucoup vous entendre.» Mme de Cambremer- Legrandin regarda la mer pour ne pas prendre part à la conversation. Considérant que ce qu'aimait sa belle-mère n'était pas de la musique, elle considérait le talent, prétendu selon elle, et des plus remarquables en réalité, qu'on lui reconnaissait, comme une virtuosité sans intérêt. Il est vrai que la seule élève encore vivante de Chopin déclarait avec raison que la manière de jouer, le « sentiment » du Maître, ne s'était transmis, à travers elle, qu'à Mme de Cambremer; mais jouer comme Chopin était loin d'être une référence pour la sœur de Legrandin, laquelle ne méprisait personne autant que le musicien polonais. « Oh! elles s'envolent, s'écria Albertine en me montrant les mouettes qui, se débarrassant pour un instant de leur incognito de fleurs, montaient toutes ensemble vers le soleil. — Leurs ailes de géants les empêchent de marcher, dit Mme de Cambremer, confondant les mouettes avec les albatros. — Je les aime beaucoup, j'en voyais à Amsterdam, dit Albertine. Elles sentent la mer, elles viennent la humer même à travers les pierres des rues. — Ah! vous avez été en Hollande, vous connaissez les Ver Meer?» demanda impérieusement Mme de Cambremer et du ton dont elle aurait dit : « Vous connaissez les Guermantes ? », car le snobisme en changeant d'objet ne change pas d'accent. Albertine répondit non : elle croyait que c'étaient des gens vivants. Mais il n'y parut pas. « Je serais très heureuse de vous faire de la musique, me dit Mme de Cambremer. Mais, vous savez, je ne joue que des choses

815 SODOME ET GOMORRHE

qui n'intéressent plus votre génération. J'ai été élevée dans le culte de Chopin », dit-elle à voix basse, car elle redoutait sa belle-fille et savait que celle-ci, considérant que Chopin n'était pas de la musique, le bien jouer ou le mal jouer étaient des expressions dénuées de sens. Elle reconnaissait que sa belle-mère avait du mécanisme, perlait les traits. « Jamais on ne me fera dire qu'elle est musicienne », concluait Mme de Cambremer-Legrandin. Parce qu'elle se croyait « avancée » et (en art seulement)

« jamais assez à gauche », elle¹ se représentait non seulement que la musique progresse, mais sur une seule ligne, et que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner. Elle ne se rendait pas compte que, si Debussy n'était pas aussi indépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes, où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire. Des théories, bien entendu, étayaient momentanément cette réaction, pareilles à celles qui, en politique, viennent à l'appui des lois contre les congrégations, des guerres en Orient (enseignement contre nature, péril jaune, etc., etc.). On disait qu'à une époque de hâte convenait un art rapide, absolument comme on aurait dit que la guerre future ne pouvait pas durer plus de quinze jours, ou qu'avec les chemins de fer seraient délaissés les petits coins chers aux diligences et que l'auto pourtant devait remettre en honneur. On recommandait de ne pas fatiguer | l'attention de l'auditeur, comme si nous ne disposions¹ pas d'attentions différentes dont il dépend précisément j de l'artiste d'éveiller les plus hautes. Car ceux qui bâillent de fatigue après dix lignes d'un article médiocre avaient refait tous les ans le voyage de Bayreuth pour entendre la *Tétralogie*. D'ailleurs le jour devait venir où, pour un temps, Debussy serait déclaré aussi fragile que Massenet et les tressautements de Mélisande abaissés au rang de ceux de Manon. Car les théories et les écoles, comme les microbes et les globules, s'entre-dévoient et assurent, par leur lutte, la continuité de la vie. Mais le temps n'était pas encore venu.

822 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

sortes de temples ne sont pas inutiles. Quand le dieu a des doutes sur lui-même, il bouche aisément les fissures de son opinion¹ par les témoignages irrécusables d'êtres qui ont voué leur vie à son œuvre.

Sur un signe de sa belle-fille, Mme de Cambremer allait se lever et me disait : « Puisque vous ne voulez pas vous installer à Féterne, ne voulez-vous pas au moins venir déjeuner, un jour de la semaine, demain par exemple ? » Et, dans sa bienveillance, pour me décider elle ajouta : « Vous *retrouvez* le comte de Crisenoy » que je n'avais nullement perdu, pour la raison que je ne le connaissais pas. Elle commençait à faire luire à mes yeux d'autres tentations encore, mais elle s'arrêta net. Le premier président, qui, en rentrant, avait appris qu'elle était à l'hôtel, l'avait sournoisement cherchée partout, attendue ensuite et, feignant de la rencontrer par hasard, vint lui présenter ses hommages. Je compris que Mme de Cambremer ne tenait pas à étendre à lui l'invitation à déjeuner qu'elle venait de m'adresser. Il la connaissait pourtant depuis bien plus longtemps que moi, étant depuis des années un de ces habitués des matinées de Féterne que j'enviais tant durant mon premier séjour à Balbec. Mais l'ancienneté ne fait pas tout pour les gens du monde. Et ils réservent plus volontiers les déjeuners aux relations nouvelles qui piquent encore leur curiosité, surtout quand elles arrivent précédées d'une prestigieuse et chaude recommandation comme celle de Saint-Loup. Mme de Cambremer supputa que le premier président n'avait pas entendu ce qu'elle m'avait dit, mais pour calmer les remords qu'elle éprouvait, elle lui tint les plus aimables propos. »Dans l'ensoleillement qui noyait à l'horizon la côte dorée, habituellement invisible, de Rivebelle, nous discernâmes, à peine séparées du lumineux azur, sortant des eaux, roses, argentines, imperceptibles, les petites cloches de l'angélu qui sonnaient aux environs de Féterne. « Ceci est encore assez Pelléas, fis-je remarquer à Mme de Cambremer-Legrandin. Vous savez la scène que je veux dire. — Je crois bien que je sais»; mais «je ne sais pas du tout» était proclamé par sa voix et son visage, qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air. La douairière ne revenait pas de ce que les cloches

823 SODOME ET GOMORRHE

portassent jusqu'ici et se leva en pensant à l'heure :

« Mais en effet, dis-je, d'habitude, de Balbec, on ne voit pas cette côte, et on ne l'entend pas non plus. Il faut que le temps ait changé et ait doublement élargi l'horizon. A moins qu'elles ne viennent vous chercher puisque je vois qu'elles vous font partir; elles sont pour vous la cloche du dîner. » Le premier président, peu sensible aux cloches, regardait furtivement la digue qu'il se désolait de voir ce soir aussi dépeuplée. « Vous êtes un vrai poète, me dit Mme de Cambremer. On vous sent si vibrant, si artiste; venez, je vous jouerai du Chopin », ajouta-t-elle en levant les bras d'un air extasié et en prononçant les mots d'une voix rauque qui avait l'air de déplacer des galets. Puis vint la déglutition de la salive, et la vieille dame essuya instinctivement la légère brosse, dite à l'américaine, de sa moustache avec son mouchoir. Le premier président me rendit sans le vouloir un très grand service en empoignant la marquise par le bras pour la conduire à sa voiture, une certaine dose de vulgarité, de hardiesse et de goût pour l'ostentation dictant une conduite que d'autres hésiteraient à assumer¹, et qui est loin de déplaire dans le monde. Il en avait d'ailleurs, depuis tant d'années, bien plus l'habitude que moi. Tout en le bénissant je n'osai l'imiter et marchai à côté de Mme de Cambremer-Legrandin, laquelle voulut voir le livre que je tenais à la main. Le nom de Mme de Sévigné lui fit faire la moue; et, usant d'un mot qu'elle avait lu dans certains journaux d'« avant-garde² », mais qui, parlé et mis au féminin, et appliqué à un écrivain du XVII^e siècle, faisait un effet bizarre, elle me demanda : « La trouvez-vous vraiment „ talentueuse ? » La marquise donna au valet de pied ? l'adresse d'un pâtissier où elle avait à aller⁸ avant de ! repartir sur la route, rose de la poussière du soir, où bleuisaient en forme de croupes les falaises échelonnées. Elle demanda à son vieux cocher si un de ses chevaux, qui était frileux, avait eu assez chaud, si le sabot de l'autre ne lui faisait pas mal. « Je vous écrirai pour ce que nous devons convenir, me dit-elle à mi-voix. J'ai vu que vous causiez littérature avec ma belle-fille, elle est adorable », ajouta-t-elle, bien qu'elle ne le pensât pas, mais elle avait pris l'habitude — gardée par bonté — de le dire pour que son fils n'eût pas l'air d'avoir

824 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

fait un mariage d'argent. « Et puis, ajouta-t-elle dans un dernier mâchonnement enthousiaste, elle est si hartthhisstte! » Puis elle monta en voiture, balançant la tête, levant la crosse de son ombrelle, et repartit par les rues de Balbec, surchargée des ornements de son sacerdoce, comme un vieil évêque en tournée de confirmation.

« Elle vous a invité à déjeuner, me dit sévèrement le premier président quand la voiture se fut éloignée et que je rentrai avec mes amies. Nous sommes en froid. Elle trouve que je la néglige. Dame, je suis facile à vivre. Qu'on ait besoin de moi, je suis toujours là pour répondre : « Présent. » Mais ils ont voulu jeter le grappin sur moi. Ah! alors, cela, ajouta-t-il d'un air fin et en levant le doigt comme quelqu'un qui distingue et argumente, je ne permets pas ça. C'est attenter à la liberté de mes vacances. J'ai été obligé de dire : « Halte- là! ». Vous paraissez fort bien avec elle. Quand vous aurez mon âge, vous verrez que c'est bien peu de chose, le monde, et vous regretterez d'avoir attaché tant d'importance à ces riens. Allons, je vais faire un tour. avant dîner. Adieu les enfants », cria-t-il à la cantonade, comme s'il était déjà éloigné de cinquante pas.

Quand j'eus dit au revoir à Rosemonde et à Gisèle, elles virent avec étonnement Albertine arrêtée qui ne les suivait pas. « Hé bien, Albertine, qu'est-ce que tu fais, tu sais l'heure ? Rentrez, leur répondit-elle avec autorité. J'ai à causer avec lui », ajouta-t-elle en me montrant d'un air soumis. Rosemonde et Gisèle me regardèrent¹, pénétrées pour moi d'un respect nouveau. Je jouissais de sentir que, pour un moment du moins, aux yeux mêmes de Rosemonde et de Gisèle, j'étais pour Albertine quelque chose de plus important que l'heure de rentrer, que ses amies, et pouvais même avoir avec elle de graves secrets auxquels il était impossible qu'on les mêlât. « Est-ce que nous ne te verrons pas ce soir ? — Je ne sais pas, ça dépendra de celui-ci. En tous cas à demain. — Montons dans ma chambre », lui dis-je, quand ses amies se furent éloignées. Nous prîmes l'ascenseur; elle garda le silence devant le lift. L'habitude d'être obligé de recourir à l'observation personnelle et à la déduction pour connaître les petites affaires des maîtres, ces gens étranges qui causent entre eux et ne leur parlent pas, développe chez les «em

825 SODOME ET GOMORRHE

ployés » (comme le lift appelait¹ les domestiques) un plus grand pouvoir de divination que chez les « patrons ». Les organes s'atrophient ou deviennent plus forts ou plus subtils selon que le besoin qu'on a d'eux croît ou diminue². Depuis qu'il existe des chemins de fer, la nécessité de ne pas manquer le train nous a appris à tenir compte des minutes, alors que chez les anciens Romains, dont l'astronomie n'était pas seulement plus sommaire mais aussi la vie moins pressée, la notion, non pas de minutes, mais même d'heures fixes, existait à peine. Aussi le lift avait-il compris et comptait-il raconter à ses] camarades que nous étions préoccupés, Albertine et ! moi. Mais il nous parlait sans arrêter parce qu'il n'avait 5 pas de tact. Cependant je voyais se peindre sur son visage, i substitué à l'impression habituelle d'amitié et de joie j de me faire monter dans son ascenseur, un air d'abattement et d'inquiétude extraordinaire. Comme j'en ignorais la cause, pour tâcher de l'en distraire, et quoique plus préoccupé d'Albertine, je lui dis que la dame qui î venait de partir s'appelait la marquise de Cambremer j et non de Camembert;/ A l'étage devant lequel nous passions³ alors, j'aperçus, portant un traversin, une femme de chambre affreuse qui me salua avec respect, espérant un pourboire au départ. J'aurais voulu savoir si c'était celle que j'avais tant désirée le soir de ma première arrivée à Balbec, mais je ne pus jamais arriver à une certitude. Le lift me jura, avec la sincérité de la plupart des faux témoins, mais sans quitter son air désespéré, que c'était bien sous le nom de Camembert que la marquise lui avait demandé de l'annoncer. Et, à vrai dire, il était bien naturel qu'il eût entendu un nom qu'il connaissait déjà. Puis, ayant sur la noblesse et la nature des noms avec lesquels se font les titres les notions fort vagues qui sont celles de beaucoup de gens qui ne sont pas liftiers, le nom de Camembert lui avait paru d'autant plus vraisemblable que, ce fromage étant universellement connu, il ne fallait point s'étonner qu'on eût tiré un marquisat d'une renommée aussi glorieuse, à moins que ce ne fût celle du marquisat qui eût donné sa célébrité au fromage. Néanmoins, comme il voyait que je ne voulais pas avoir l'air de m'être trompé et qu'il savait que les maîtres aiment à voir obéir leurs caprices les plus futiles et acceptés leurs mensonges les plus

826 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

évidents, il me promit, en bon domestique, de dire désormais Cambremer. Il est vrai qu'aucun boutiquier de la ville ni aucun paysan des environs, où le nom et la personne des Cambremer étaient parfaitement connus, n'auraient jamais pu commettre l'erreur du lift. Mais le personnel du « Grand Hôtel de Balbec » n'était nullement du pays. Il venait en¹ droite ligne, avec tout le matériel, de Biarritz, Nice et Monte-Carlo, une partie ayant été dirigée sur Deauville, une autre sur Dinard et la troisième réservée à Balbec.

Mais la douleur anxieuse du lift ne fit que grandir. Pour qu'il oublîât ainsi de me témoigner son dévouement par ses habituels sourires, il fallait qu'il lui fût arrivé quelque malheur. Peut-être avait-il été « envoyé ». Je me promis dans ce cas de tâcher d'obtenir qu'il restât, le directeur m'ayant promis de ratifier tout ce que je déciderais concernant son personnel. « Vous pouvez toujours faire ce que vous voulez, je rectifie d'avance. » Tout à coup, comme je venais de quitter l'ascenseur, je compris la détresse, l'air atterré du lift. A cause de la présence d'Albertine je ne lui avais pas donné les cent sous que j'avais l'habitude de lui remettre en montant. Et cet imbécile, au lieu de comprendre que je ne voulais pas faire devant des tiers étalage de pourboires, avait commencé à trembler, supposant que c'était fini une fois pour toutes, que je ne lui donnerais plus jamais rien. Il s'imaginait que j'étais tombé dans la «dèche» (comme eût dit le duc de Guermantes), et sa supposition ne lui inspirait aucune pitié pour moi, mais une terrible déception égoïste. Je me dis que j'étais moins déraisonnable que ne trouvait ma mère quand je n'osais pas ne pas donner un jour la somme exagérée mais fiévreusement attendue que j'avais donnée la veille. Mais aussi la signification donnée jusque-là par moi, et sans aucun doute, à l'air habituel de joie, où je n'hésitais pas à voir un signe d'attachement, me parut d'un sens moins assuré. En voyant le liftier prêt, dans son désespoir, à se jeter des cinq étages², je me demandais si, nos conditions sociales se trouvant respectivement changées, du fait par exemple d'une révolution, au lieu de manœuvrer gentiment pour moi l'ascenseur, le lift, devenu bourgeois, ne m'en eût pas précipité³, et s'il n'y a pas, dans certaines classes du peuple, plus de duplicité que dans le monde

827 SODOME ET GOMORRHE

où, sans doute, l'on réserve pour notre absence les propos désobligeants, mais où l'attitude à notre égard ne serait pas insultante si nous étions malheureux. On ne peut pourtant pas dire qu'à l'hôtel de Balbec, le lift fût le plus intéressé. A ce point de vue le personnel se divisait en deux catégories : d'une part, ceux qui faisaient des différences entre les clients, plus sensibles au pourboire raisonnable d'un vieux noble (d'ailleurs en mesure de leur éviter 28 jours en les recommandant au général de Beautreillis) qu'aux largesses inconsidérées d'un rasta qui décelait par là même un manque d'usage que, seulement devant lui, on appelait de la bonté. D'autre part, ceux pour qui noblesse, intelligence, célébrité, situation, manières, était inexistant, recouvert par un chiffre. Il n'y avait pour ceux-là qu'une hiérarchie, l'argent qu'on a, ou plutôt celui qu'on donne. Peut-être Aimé lui-même, bien que prétendant, à cause du grand nombre d'hôtels où il avait servi, à un grand savoir mondain, appartenait-il à cette catégorie-là. Tout au plus donnait-il un tour social et de connaissance des familles à ce genre d'appréciation, en disant de la princesse de Luxembourg par exemple : « Il y a beaucoup d'argent là dedans ? » (le point d'interrogation étant afin de se renseigner, ou de contrôler définitivement les renseignements qu'il avait pris, avant de procurer à un client un « chef » pour Paris, ou de lui assurer une table à gauche, à l'entrée, avec vue sur la mer, à Balbec). Malgré cela, sans être dépourvu d'intérêt, il ne l'eût pas exhibé avec le sot désespoir du lift. Au reste, la naïveté de celui-ci simplifiait peut-être les choses. La¹ commodité d'un grand hôtel, d'une maison comme était autrefois celle de Rachel, c'est que, sans intermédiaires, sur la face jusque-là glacée d'un employé ou d'une femme, la vue d'un billet de cent francs, à plus forte raison de mille, même donné, pour cette fois-là, à un autre, amène un sourire et des offres. Au contraire, dans la politique, dans les relations d'amant à maîtresse, il y a trop de choses placées entre l'argent et la docilité. Tant de choses, que ceux-là mêmes chez qui l'argent éveille finalement le sourire sont souvent incapables de suivre le processus interne qui les relie, se croient, sont plus délicats. Et puis cela décante la conversation polie des « Je sais ce qui me reste

828 A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

à faire, demain on me trouvera à la Morgue ». Aussi rencontre-t-on dans la société polie peu de romanciers, de poètes, de tous ces êtres sublimes qui parlent justement de ce qu'il ne faut pas dire.

Aussitôt seuls et engagés dans le corridor, Albertine me dit : « Qu'est-ce que vous avez contre moi ? » Ma dureté avec elle m'avait-elle été pénible à moi-même? N'était-elle de ma part qu'une ruse inconsciente se proposant d'amener vis-à-vis de moi mon amie à cette attitude de crainte et de prière qui me permettrait de l'interroger, et peut-être d'apprendre laquelle des deux hypothèses que¹ je formais depuis longtemps sur elle était la vraie? Toujours est-il que, quand j'entendis sa question, je me sentis soudain heureux comme quelqu'un qui touche à un but longtemps désiré. Avant de lui répondre je la conduisis jusqu'à ma porte. Celle-ci en s'ouvrant fit refluer la lumière rose qui remplissait la chambre et changeait la mousseline blanche des rideaux tendus sur le soir en² lampas aurore. J'allai jusqu'à la fenêtre; les mouettes étaient posées de nouveau sur les flots; mais maintenant elles étaient roses. Je le fis remarquer à Albertine : « Ne détournez pas la conversation, me dit-elle, soyez franc comme moi. » Je mentis. Je lui déclarai qu'il lui fallait écouter un aveu préalable, celui d'une grande passion que j'avais depuis quelque temps pour Andrée, et je le lui fis avec une simplicité et une franchise dignes du théâtre, mais qu'on n'a guère dans la vie que pour les amours qu'on ne ressent pas. Reprenant le mensonge dont j'avais usé avec Gilberte avant³ mon premier séjour à Balbec, mais le variant, j'allai, pour me faire mieux croire d'elle quand je lui disais maintenant que je ne l'aimais pas, jusqu'à laisser échapper qu'autrefois j'avais été sur le point d'être amoureux d'elle, mais que trop de temps avait passé, qu'elle n'était plus pour moi qu'une bonne camarade et que, l'eussé-je voulu, il ne m'eût plus été possible d'éprouver de nouveau à son égara des sentiments plus ardents. D'ailleurs, en appuyant ainsi devant Albertine sur ces protestations de froideur pour elle, je ne faisais — à cause d'une circonstance et en vue d'un but particulier — que rendre plus sensible, marquer avec plus de force, ce rythme binaire qu'adopte l'amour chez tous ceux qui doutent trop d'eux-mêmes

829 SODOME ET GOMORRHE

pour croire qu'une femme puisse jamais les aimer, et aussi qu'eux-mêmes puissent l'aimer véritablement. Ils se connaissent assez pour savoir qu'auprès des plus différentes, ils éprouvaient les mêmes espoirs, les mêmes angoisses, inventaient les mêmes romans, prononçaient les mêmes paroles, pour s'être rendu ainsi compte que leurs sentiments, leurs actions, ne sont pas en rapport étroit et nécessaire avec la femme aimée, mais passent à côté d'elle, l'éclaboussent, la circonviennent comme le flux qui se jette le long des rochers, et le sentiment de leur propre instabilité augmente encore chez eux la défiance que cette femme, dont ils voudraient tant être aimés, ne les aime pas. Pourquoi le hasard aurait-il fait, puisqu'elle n'est qu'un simple accident placé devant le jaillissement de nos désirs, que nous fussions nous-mêmes le but de ceux qu'elle a? Aussi, tout en ayant besoin d'épancher vers elle tous ces sentiments, si différents des sentiments simplement humains que notre prochain nous inspire, ces sentiments si spéciaux que sont les sentiments amoureux, après avoir fait un pas en avant, en avouant à celle que nous aimons notre tendresse pour elle, nos espoirs, aussitôt craignant de lui déplaire, confus aussi de sentir que le langage que nous lui avons tenu n'a pas été formé expressément pour elle, qu'il nous a servi, nous servira pour d'autres, que si elle ne nous aime pas elle ne peut pas nous comprendre, et que nous avons parlé alors avec le manque de goût, l'impudeur du pédant adressant à des ignorants des phrases subtiles qui ne sont pas pour eux, cette crainte, cette honte, amènent le contre-rythme, le reflux, le besoin, fût-ce en reculant d'abord, en retirant vivement la sympathie précédemment confessée, de reprendre l'offensive et de ressaisir l'estime, la domination; le rythme double est perceptible dans les diverses périodes d'un même amour, dans toutes les périodes correspondantes d'amours similaires, chez tous les êtres qui s'analysent mieux qu'ils ne se présentent haut. S'il était pourtant un peu plus vigoureusement accentué qu'il n'est d'habitude dans ce discours que j'étais en train de tenir¹ à Albertine, c'était seulement² pour me permettre de passer plus vite et plus énergiquement au rythme opposé que scanderait ma tendresse.

Comme si Albertine avait dû avoir de la peine à

Annexe 8 :

Un personnage au crâne chauve, à la longue barbe, le buste revêtu d'une cuirasse qui fait place, à partir de la taille, à une courte jupe, se tient debout sur une plage. Il a retiré son casque et le tient au creux de son bras replié dont l'index tendu est pointé en direction d'un crucifix que son autre main élève vers le ciel vert. Sur la droite, quelques hommes et quelques femmes à demi nus joignent les mains inclinant la tête, le dos courbé, ou mettant un genou à terre. Quelques-uns d'entre eux sont encore à demi cachés par une végétation exubérante, de larges feuilles découpées, ou minces, pointues, hérissées, que dominent de hauts palmiers aux troncs penchés (Cc, 14).

Les feuillages, les indigènes agenouillés, sont représentés dans un camaïeu vert, ainsi que le guerrier qui brandit le crucifix. (Cc,14).

Derrière le guerrier chauve se tient un groupe de personnages revêtus d'armures, casqués, armés de lances et d'arquebuses, et plus loin quelques marins achèvent de tirer sur le sec une chaloupe dont les vagues de jade lèchent encore la poupe (Cc, 15).

Le timbre vert pâle est de forme allongée, encadré d'une étroite marge blanche aux bords dentelés. La croix que la main gantée d'acier du vieux guerrier montre aux sauvages est entourée de rayons divergents, comme un soleil, dans le ciel couleur d'absinthe (Cc, 15).

Le pays paraît couvert d'arbres très hauts. Les quatre vaisseaux suivent la côte jusqu'à l'endroit où une rivière descend dans la mer par deux embouchures. On jette la sonde et l'on trouve qu'il n'y a de fond que pour porter les deux plus petits bâtiments. Ainsi le général y fait embarquer tout ce qu'il y a de gens de guerre, laissant à l'ancre les deux autres vaisseaux avec une partie des matelots. Comme les soldats commencent avec beaucoup de peine à surmonter la force du courant d'eau ils aperçoivent un nombre considérable de canots pleins d'Indiens armés, outre ceux que l'on voit à terre en diverses troupes, et qui par leurs mouvements semblent dénoncer la guerre et vouloir défendre l'entrée de la rivière par des cris et par ces postures que la crainte fait faire à ceux qui souhaiteraient éloigner le péril à force de menaces (Cc, 39-40).

Sautant hors des embarcations les soldats aux lourdes armures courent dans l'eau qui rejaillit en éclaboussures. De l'une des dernières chaloupes tirée par des hommes jusque sur le sable descend un vieillard au visage majestueux dont la longue barbe déborde sur le plastron de la cuirasse en forme d'étrave étincelant au soleil. Parvenus à distance de traits les soldats casqués, armés d'arquebuses et d'arbalètes s'arrêtent sur son ordre. A demi dissimulés dans la végétation luxuriante, les Indiens aux crânes rasés surmontés d'une touffe de cheveux les observent, prêts à lancer leurs javelots et leurs flèches. La main du vieillard protégée par un gantelet de fer aux phalanges articulées s'élève dans un geste apaisant. Dans l'autre main il tient la hampe d'une oriflamme dont l'extrémité bifide ondule mollement dans le vent. Au gré de celui-ci apparaissent et disparaissent les mots ou des portions de mots formant la phrase O CRUX AVE SPES UNICA brodée en fils d'or au-dessous d'une croix entourée de rayons. Le chiffre 35 suivi du mot CENTAVOS est gravé en taille-douce dans le ciel teinté sans doute par la lueur du couchant – ou de l'aube – d'une couleur carmin qui baigne toute la scène, colorant de rose la crête des

vagues , la soie de l'oriflamme et les corps nus des Indiens. Autour du majestueux vieillard les visages ont des expressions hardies, fermement décidées¹⁰⁶⁴ (Cc, 40-41).

.....
 ..

En file indienne, des hommes armés ou portant diverses charges (munitions, vivres ?) progressent dans un fouillis noir et blanc pointillé ou vergeté de hachures entrecroisées. La photo de mauvaise qualité, pas très nette, la couche de gélatine s'étant peut-être détériorée par suite de l'humidité et de la chaleur, ne permet pas de distinguer avec précision la nature de cet environnement que rien ne différencie, en haut, en bas, à droite ou à gauche. On ne reconnaît pas les formes particulières de feuilles, d'arbres, de tiges ou d'herbes. Partout, uniformément, cachant le bas des jambes jusqu'à la cheville ou parfois même le genou, entourant les têtes, c'est le même fouillis charbonneux piqué de pastilles claires ou rayé de traits en tous sens, comme un de ces gribouillis d'enfant, la surface de la page biffée, dirait-on, par une main rageuse et maladroite, ou encore comme ces vieux films projetés trop de fois et dont les personnages se meuvent au travers d'une grêle désordonnée de striures et d'écailles blanches qui griffent et troues la toile de l'écran. violemment contrasté aussi par la qualité du tirage (ou peut-être par l'effet de la sueur qui ruisselle sur la peau et luit sur les saillies), les modelés des visages aux traits tirés par la fatigue ne sont rendus que par des taches sombres, noires, ou blafardes, sans demi-teintes. De race blanche et d'une stature apparente de géants à côté des porteurs indigènes, les chefs appartiennent à cette espèce d'hommes particulière, durs et résolus, aventurés sous des climats terribles ? et qui se ressemblent tous. De petite taille ? les indigènes aux corps graciles, aux yeux étroits et aux pommettes hautes, sont de ce type mongoloïde plus ou moins prononcé ou métissé, répandu sur les pourtours de l'océan Pacifique, et qui, à de légères différences près, les faits aussi se ressemblent tous. Les prunelles sombres noyées dans l'ombre portée de l'arcade sourcilière paraissent dévisager au passage le photographe d'un air méfiant et farouche. Les visages successifs des hommes de la colonne s'égrènent, de plus en plus petits, les silhouettes les plus lointaines se distinguant à peine du fouillis charbonneux qui les cerne. De plus en plus simplifiés aussi, avec leurs yeux réduits à deux fentes, deux barres d'ombre indiquant les lèvres épaisses, les petits masques plats et blêmes enchâssés dans les enchevêtrements de végétations fossilisées semblent eux-mêmes les fossiles gélatineux, exténués et indomptables, des conquérants cheminant à travers les siècles (Cc, 102-103).

Quoique depuis tout à l'heure elle ait certainement progressé, rien apparemment n'a changé dans le décor qui entoure de toutes parts la colonne d'hommes en armes, comme s'il n'y avait pas au-dessous d'eux la terre et, au-dessus, le ciel, mais partout, uniformément, en bas, en haut, à droite, à gauche, le même fumier végétal à l'intérieur duquel les silhouettes courbées (soit pour offrir une cible moins vulnérable, soit pour se glisser sous les basses branches, soit encore qu'elles fléchissent sous le poids des charges) semblent encastrées. Dans le lointain, les visages des derniers marcheurs ne sont plus que de simples taches blafardes confondues parmi les myriades de pastilles claires des feuilles sur la surface vernie desquelles se réfléchit la lumière, constellant le fond noir. Sur certaines d'entre elles peut-être encore mouillées de rosée ou suintantes d'humidité, le soleil allume des étoiles éblouissantes, aux branches inégales, parmi lesquelles se déplace

¹⁰⁶⁴ Une lithographie de 1845 est reprise dans les illustrations d'*Orion aveugle*, pp. 72-73, sous le titre « Christophe Colomb bâtit une forteresse ». Elle représente le célèbre navigateur qui serre la main d'un chef indien tandis que des femmes entourent des soldats.

mollement une tache d'un jaune vif, voletant d'une façon incohérente, s'élevant, s'abaissant, glissant sur le côté, s'élevant de nouveau, comme un léger morceau de papier ballotté par les courants d'un air mou. A la fin elle s'immobilise au premier plan, un peu sur la gauche du chef de la colonne, repart, s'immobilise de nouveau. De part et d'autre du corps mince, les ailes déployées dessinent deux trapèzes aux angles arrondis sur lesquels des cercles noirs aux centres jaunes sont disposés symétriquement par rapport à l'axe central, très larges sur la partie antérieure des ailes et allant diminuant jusqu'à ne former qu'un point à l'extrémité postérieure qui va s'effilant en deux pointes divergentes. Un feston noir en forme d'arceaux légèrement inclinés et eux aussi de taille décroissante borde les deux côtés extérieurs, la dernière branche des deux derniers arceaux s'étirant démesurément en suivant la découpe effilée de l'aile alors tout noire comme un dard. A l'approche du chef de la colonne le papillon prend de nouveau son essor, volette un moment, indécis, comme ivre, puis disparaît sur la droite hors du rectangle de la photographie. Parfois, sous les pieds des marcheurs qui s'enfoncent avec un bruit spongieux dans l'humus dont le sol est recouvert, quelque branche morte se brise avec un craquement de bois pourri. Invisible dans le feuillage épais un oiseau lance à intervalles réguliers un cri bizarre, en cascade, un peu dément, comme un rire. Aucun des hommes ne parle. On peut seulement entendre le bruit accéléré de leurs souffles, parfois le claquement d'une main écrasant un moustique sur une nuque, un bras. Gorgé de sang le moustique laisse sur la paume une traînée rouge que sans cesser de marcher l'homme essuie machinalement sur la cuisse de son pantalon ou le devant de sa chemise noircie non seulement aux aisselles mais aussi sur la poitrine, le dos, par de larges taches de sueur. Courbés sous leurs charges, sans tourner la tête, les hommes ne cessent de jeter autour d'eux des coups d'œil rapides et inquiets. Comme s'il se déplaçait en même temps que la colonne, sautant d'une branche à l'autre, éclate toujours sporadiquement le rire idiot de l'oiseau. Soit fatigue, soit indifférence, pas un des marcheurs ne lève la tête au grondement lointain d'un avion qui passe très haut dans le ciel. A travers les déchirures des feuillages on ne distingue qu'une mince traînée blanche dont la pointe avance rapidement. D'abord rigide et nette, elle s'élargit peu à peu, se grumelle, s'échenille jusqu'à former un nuage étiré qui stagne longtemps. L'avion lui-même est invisible. A un moment cependant, comme il infléchit légèrement sa course, le soleil étincelle sur la carlingue, le temps d'un éclair, puis s'éteint (Cc, 107-110).

.....

(La forêt) Les hommes qui la parcourent ont bientôt le corps recouvert de centaines d'éraflures suspectes et de boutons. Aux piqures d'insectes s'ajoutent les brûlures et les cloques laissées par le contact de feuilles ou d'herbes vésicantes. Enfoncés parfois jusqu'au ventre dans l'eau boueuse des marécages, les hommes sont obligés de tenir leurs armes au-dessus de leurs têtes pour les préserver. L'humidité est d'ailleurs telle qu'en dépit de toutes les précautions les aciers des cuirasses, les casques, les canons des arquebuses se tachent de rouille. Depuis longtemps on a été obligé d'abandonner les coulevrines débarquées des vaisseaux, et, sur les dos des mulets qui servaient à leur transport, sont maintenant hissés les hommes les moins valides et les blessés dont le buste voûté oscille à chaque pas de leurs montures. Tête basse, le menton sur la poitrine, se laissant aller aux secousses, appuyant leurs mains réunies, comme si elles étaient liées, sur le pommeau de la selle, ils ressemblent à des condamnés que l'on conduit au lieu de leur exécution. 500 hommes armés de mousquets et d'épées portant l'armure et possédant 15 chevaux et 6 canons, combattirent, bravant les flèches et la fronde des Indiens, pour s'avancer pas à pas dans ce territoire inconnu. Sans doute les chevaux se sont-ils révélés insuffisamment robustes, incapables de s'acclimater ou de résister aux conditions de la marche et ont-ils dû être abattus, car les officiers eux-mêmes chevauchent des mulets. En dépit de leur

posture vaguement comique (démessurément longues par rapport à la taille des bêtes, leurs jambes pendent de part et d'autre des flancs maigres, les pieds touchant presque le sol), en dépit aussi de leurs tenues souillées et déchirées comme celles de leurs soldats, quelque chose dans leur attitude, leur port de tête, leur maintien, leurs bustes droits, les distingue des autres cavaliers affaissés sur leurs selles. Celui qui ouvre la marche porte une courte barbe rousse dure, qui le fait ressembler aux portraits de Charles Quint. Elle flamboie entre les reflets de la cuirasse et du casque qu'il persiste à porter en dépit de la chaleur. Le visièrre du casque au cimier en ogive cache les oreilles et se relève au-dessus du front, formant une pointe. Aux talons des longues bottes à cuissards qui se balancent au rythme du pas de la mule sont fixés les éperons inutiles dont la rouille a bloqué les molettes aux longues pointes étoilées. Dérangé par les sabots de la mule, un essaim de petits papillons d'un bleu lavande s'élève et volette, montant et descendant, tourbillonnant devant le fond noir de la végétation (Cc, 122-124).

.....
 ..
 La tête du chef de la troupe coiffée de son béret frappé d'une étoile et entourée par le nuage permanent des moustiques, leurs minuscules points jaunes dans le soleil formant et défaisant sans cesse sur le fond noir de la forêt de mouvantes constellations (Cc, 157)

.....
 ..
 Rien non plus dans la pénombre verte qui stagne sous les épais feuillages, le décor qui les entoure, la forêt toujours pareille, n'indique à la troupe d'hommes en armes qui se fraie un passage à travers la végétation géante une quelconque progression dans l'espace ou le temps. Ils semblent piétiner sur place, les herbes, les lianes, la couche de débris végétaux qui recouvrent le sol les forçant à lever exagérément leurs pieds, comme des figurants de théâtre imitant sans avancer sur les planches de la scène les mouvements de la marche tandis que leurs armes sont de plus en plus rongées par la rouille et que les dernières loques qui les couvrent s'en vont en lambeaux (Cc, 173).

.....
 .
 Les lambeaux d'étoffe décolorés pendent comme des chiffons sales, inutiles, sur les corps d'une effroyable maigreur. Parfois, un lieutenant fait halte sur le côté de la piste et les compte au fur et à mesure. L'un après l'autre ils passent devant lui et avant que le suivant arrive à sa hauteur il suit d'un œil pensif la silhouette titubante qui s'éloigne. Les haillons déchirés découvrent les peaux brûlées, d'une couleur terreuse, sous lesquelles saillent chaque tendon, chaque muscle et chacun des os du squelette comme ces écorchés des planches d'anatomie (Cc, 183).

Soit maladie, soit blessure, soit par suite d'une nourriture impropre ou peut-être simplement pour servir eux-mêmes de nourriture, les mulets ont dû être abattus l'un après l'autre et le chef de la troupe, s'aidant d'un bâton, s'avance maintenant lui-même à pied, son casque damasquiné, l'épée de Tolède et ses pistolets piqués de rouille brinquebalant à son côté avec un bruit de casseroles. Entre la courte barbe jaune qui couvre les joues et les cheveux trop longs, ses yeux brillent d'un éclat fiévreux et d'une volonté indomptable. Le chemin suivi est jalonné par les carcasses des mules dépecées et abandonnées dont les restes sont aussitôt dévorés par les fourmis [...] Les soldats ne se retournent plus lorsque l'un d'eux s'arrête et s'écroule, ils ne creusent pas de tombe, n'élèvent plus de tumulus, ne plantent plus de croix, ne prononcent plus de prière. Ceux qui ont encore assez de forces ramassent au passage l'arme du mourant et celui-ci voit s'éloigner, se perdre dans les déchirures vertes, le dernier homme de la colonne ployant et claudiquant sous son double chargement de fusils ou de mitraillettes aux tubes noirs, graisseux et funèbres. Quelquefois les ennemis invisibles qui les suivent le découvrent. Il peut apercevoir alors, penchés sur lui, leurs visages empreints d'une somnolente cruauté, leurs yeux aux

paupières mi-closes, leurs pommettes hautes, leurs épaisses lèvres supérieures qui débordent sur la lèvre inférieure, et leurs cheveux huileux. Quoique tachés de sueur aussi, leurs uniformes sont intacts et réglementairement boutonnés. Après l'avoir torturé ils l'achèvent de leurs longs couteaux. D'autres fois des bêtes l'attaquent qu'il distingue vaguement dans son délire, comme des créatures fantastiques nées de l'imagination d'un peintre (Cc, 184-185).

.....
..

Dévoré par la barbe jeune, le visage du chef de la colonne apparaît d'une étonnante blancheur, soit du fait de la photo au tirage trop contrasté, soit qu'il appartienne à cette espèce d'homme d'origine castillane dont la peau semble défier la brûlure du soleil et demeure obstinément claire, blafarde même. Ce que l'on peut voir de ses traits est empreint d'une douceur presque féminine, on dirait même de mollesse si le cadre dans lequel il se meut, la fatigue qui tire la peau sur les os, la volonté farouche du regard, l'effrayant effort que postule cette marche et l'état d'épuisement de la troupe qui le suit ne démentaient une telle interprétation. Quoique s'appuyant sur une simple canne, comme un curiste dans le parc d'une ville d'eau, et que son uniforme soit maintenant réduit à l'état de loques, il n'a rien perdu de sa dignité ni, apparemment, de ses forces, comme en témoigne la charge que constituent les deux pistolets mitrailleurs dont les bretelles se croisent sur sa poitrine, superposées aux pesantes ceintures de cartouches qui entourent sa taille. Quelque chose pourtant dans son aspect et dans son maintien – peut-être justement cette trop grande résolution qui l'anime, cette tranquille expression de défi – donne à comprendre qu'il sait déjà (savait peut-être même au départ ?) qu'il n'arrivera jamais au terme de son expédition, au but qu'il s'était fixé et qu'il restera toujours là, embourbé dans l'humus pourrissant de la forêt, condamné mais indomptable parmi les tâches noirâtres de l'encre pâteuse d'imprimerie dans ce rectangle bordé de deuil de la page des annonces des cinémas (Cc, 194-195).

.....
.

Les quelques survivants qui cheminent dans la forêt ne constituent plus ce qu'on peut appeler une troupe. Ils s'égrènent, loin maintenant les uns des autres, séparés parfois par des espaces considérables, soit isolés, soit par groupes de deux ou de trois qui s'entraident mutuellement. Plus rien n'indique qu'il s'agit de soldats ni d'hommes en état de combattre, sinon peut-être encore pour se défendre individuellement, car ils ont abandonné toutes les armes tant soit peu pesantes pour ne conserver que de légères carabines ou parfois même seulement un pistolet. La poitrine du chef lui-même n'est plus barrée que par une seule bretelle de cuir. De temps en temps il s'arrête, se retourne, et attend que se rapprochent les silhouettes titubantes, décharnées et presque nues qui s'échelonnent loin derrière lui, grandissent et se précisent en approchant [...] Arrivés à hauteur du chef les premiers se laissent tomber à terre et restent assis sans rien dire ou parfois s'étendent de tout leur long sur le sol. Quand ils ont retrouvé quelques forces ils resserrent tant bien que mal autour d'un de leurs membres un linge crasseux et grattent leurs peaux couvertes de croûtes, de plaques roses ou rouges, suintantes. Certains insectes, certaines larves presque invisibles s'introduisent dans les orifices du corps, les narines, les canaux lacrymaux, l'anus ou l'urètre et, remontant les conduits s'installent dans les tissus, provoquant des abcès internes et des douleurs intolérables, quelque fois la cécité. D'autres s'incrument entre les orteils, gorgeant de sang la poche grisâtre en forme de sac qui constitue leur corps. Occupés à arracher leurs parasites ou à soigner leurs plaies, les hommes ne prêtent même plus attention aux paroles du chef qui s'efforce de leur redonner confiance. Il déploie alors une carte grossière qu'il étale avec précaution et sur laquelle il cherche à s'orienter. La carte est quadrillée de plis le long desquels le papier détrempe par la sueur et ou l'humidité s'est fendu, de sorte qu'elle est composée de rectangles qui ne tiennent plus les uns aux autres que par quelques points où le papier résiste encore, menaçant de se rompre [...] Parfois le chef appelle auprès de lui l'un des

porteurs indigènes qui se penche, le visage crispé par l'effort qu'il fait pour comprendre sans y parvenir la signification des dessins que forment les lignes hésitantes. Alors, après avoir replié et rangé la carte, le chef compte du regard les hommes affalés. A chaque halte ils sont moins nombreux. Il patiente encore, ses yeux scrutant aussi loin qu'ils le peuvent le chemin suivi, le trou sombre là-bas d'où le dernier est sorti et où ne bougent plus maintenant que les taches bigarrées de quelques papillons. Au bout d'un moment il renonce, donne le signal du départ, et s'éloigne sans se retourner. L'un après l'autre les hommes se lèvent et la théorie titubante des corps décharnés se remet en marche. Bientôt les espaces s'agrandissent de nouveau entre eux mais, comme le chef, aucun ne tourne plus la tête pour regarder derrière lui (Cc, 205-208).

.....

Leur volonté tout entière rassemblée pour faire mouvoir leurs jambes, les marcheurs épuisés ne tressaillent même plus lorsque parfois un serpent ou quelque bête dédale sous leurs pas, ne prêtent plus attention, sauf si leur taille en fait un gibier possible, aux animaux qui peuplent la forêt [...]

A leur vue (papillons, oiseaux) comme à celle des végétaux monstrueux ou des serpents géants, certains des marcheurs se croient, dans leur épuisement, la proie d'hallucinations et délirent à voix haute. Leurs discours incohérents, les blasphèmes, leurs récriminations, se perdent dans l'air épais enfermé sous la voûte des arbres. Parfois éclate une querelle dont aucun ne pourrait dire l'objet et qui s'extériorise par des injures jaillies des bouches édentées, des gestes de menace, les voix exténuées s'éraillant, mourant dans une toux, un vomissement de sang, les bras aux poings tendus retombant sans force (Cc, 212-213).

Annexe 9 :

l'avion semble suspendu immobile dans un espace sans repères au-dessus de l'étendue plate des *nuages* à peine bosselée qui s'étend en avant, en arrière, à droite et à gauche (Cc, 28).

au-dessus du plateau des *nuages* on peut voir la lune dans le ciel vide, comme une pastille blanche pas tout à fait ronde (Cc, 29).

surgissant tout à coup *des nuages*, l'arête enneigée d'une montagne [...] . Elle ondule et se tord comme la nageoire dorsale d'un congre ou d'une murène émergeant un instant, luisante, dans des remous d'écume. *Les nuages* fouettés avec violence s'écartent, s'effilochent en écharpes grisâtres en bas, sous l'étouffant couvercle des *nuages* (Cc, 29-30).

loin derrière l'avion maintenant, la montagne a pratiquement disparu. C'est à peine si on la distingue, blanc sur blanc, dans l'infini moutonnement des *nuages*. De tous côtés à nouveau, en avant, en arrière, à droite, à gauche, c'est la même mer cotonneuse et plate, à perte de vue, légèrement grumeleuse, au-dessus de laquelle l'avion semble suspendu sans avancer (Cc, 46).

au-dessus de l'immensité toujours pareille de la mer des *nuages*, l'avion semble suspendu sans avancer, l'œil, chaque fois, qu'il s'y reporte, ne percevant dans le moutonnement qui s'étend à perte de vue que d'infimes modifications [...] Il se rend compte que quelqu'un lui parle [...] il découvre un visage penché vers lui, éclairé d'en dessous par l'éblouissante lumière réfléchie par les *nuages* [...] Il dit Non merci. (Cc, 47-48).

de la pochette fixée au dossier du siège devant lui dépasse un dépliant [...] de fines lignes carmin dessinent des triangles, des parallélogrammes, convergent en certains points, s'écartent de nouveau, s'entrecroisent au dessus d'océans bleu pâle, d'étendues vertes ou jaunâtres où serpentent des rivières et de longues rides comme du carton froissé (Cc, 49)

lorsqu'il regarde de nouveau par le hublot ses yeux clignent sous l'agression de la lumière éblouissante qui monte de l'étendue immobile des *nuages* [...] La lune blanche et tavelée occupe toujours la même position, un peu en avant et à droite par rapport à l'axe de l'avion. Dans le ciel clair les étoiles sont invisibles (Cc, 55).

l'océan dont l'écume encore phosphorescente suit les méandres de la côte se déploie comme une toile, à perte de vue, d'un gris encore profond, couverte de rides immobiles et parallèles dont les sommets s'éclairent par degrés, se teintent peu à peu de rose en même temps que les cimes des *nuages* tourmentés, entassés. Certains montent en gigantesques panaches, comme des tours, gonflés d'énormes boursouflures, élevant très haut dans le ciel leurs cimes qui s'arrondissent en dômes, en grappes de coupoles. D'autres stagnent lourdement, formant des escaliers, des plateaux, des surplombs, des précipices. Du côté de l'ouest on peut voir dans les hublots le ciel indécis où scintillent les dernières étoiles. Par une brèche dans le chaos des *nuages*, à l'orient, jaillit tout à coup le premier rayon, comme une lame de bronze, l'ensemble restant encore un moment dans une tonalité grise frottée de rose puis, à partir du trou par où se précipitent maintenant, multipliés, les rayons divergents, se dorant violemment, comme un retable (Cc, 59).

les rayons horizontaux du soleil se dégageant des *nuages* pénètrent à l'intérieur de l'avion, frappant douloureusement les yeux aux paupières brûlantes (Cc, 67).

la curieuse disposition des *nuages* vient encore confirmer au visiteur du musée qu'il ne contemple pas un spectacle à trois dimensions (Cc, 78).

de nouveau la mer monotone des *nuages* cache la terre et l'avion semble suspendu, immobile, dans une sorte d'éternité figée, sans point de repère, ni en avant, ni en arrière, ni à droite, ni à gauche (Cc, 92).

soit fatigue, soit indifférence, pas un des marcheurs ne lève la tête au grondement lointain d'un avion qui passe très haut dans le ciel. A travers les déchirures des feuillages on ne distingue

qu'une mince traînée blanche dont la pointe avance rapidement. D'abord rigide et nette, elle s'élargit peu à peu, se grumelle, s'échenille jusqu'à former *un nuage* étiré qui stagne longtemps. L'avion lui-même est invisible (Cc, 109-110).

depuis un moment la mer de nuages s'est peu à peu boursoufflée, creusée de dépressions qui s'élargissent, se déchirent, s'ouvrent sur des précipices en même temps que les bosses

s'enflent, s'étagent en champignons gigantesques faits de dômes superposés, nettement sculptés, leurs sommets d'un éclat parfois insoutenable, tandis qu'ailleurs leurs flancs s'estompent, se fondent en voiles grisâtres, imprécis, qui s'épaississent jusqu'à des ténèbres aux reflets couleur de soufre et où les rayons du soleil enfoncent çà et là des bandes plates, légèrement divergentes et comme poussiéreuses. Tout en bas on entrevoit parfois le tapis presque noir de la forêt où des plaques déchiquetées étincellent avec l'éclat du bronze. Entassées les unes sur les autres, les outres jaunâtres, grises ou obscures s'élèvent à des hauteurs prodigieuses, proliférant, se rejoignant, formant parfois des voûtes sous lesquelles l'avion poursuit sa course rectiligne : un point dans le chaos où se mêlent des lambeaux de ciel, des vapeurs, de sombres végétations et des coulées de métal liquide. Malgré la climatisation de la cabine le soleil qui par instants pénètre par les hublots pèse en brûlant à travers les vêtements ou sur la peau. Tirant sa montre il regarde stupidement la position des aiguilles sur le cadran, s'efforçant de se rappeler le compte des fuseaux horaires, se trompant, recommençant, regardant au dehors, au-dessus, en-dessous, l'entassement des formes chaotiques avec ses abymes, ses gorges, ses piliers annelés qui défilent lentement, s'effacent, resurgissent, formidables, dans un tumulte figé, puis de nouveau les aiguilles sans signification, puis d'autres précipices, d'autres murailles, d'autres trous noirs où s'enfoncent les sabres dorés. A la fin il renonce, remet sa montre dans sa poche en même temps qu'il entend sa propre voix sortir de lui, éraillée d'abord, entrecoupée par les raclements de sa gorge, puis se raffermissant, disant à l'hôtesse penchée vers lui est-ce que je pourrais avoir un verre d'eau ? (Cc, 119-120)

peu à peu les colonnes et les entassements de nuages diminuent de hauteur. Quoique toujours d'une taille monumentale, ceux-ci laissent voir maintenant dans leurs trouées, en plaques de plus en plus vastes, le moutonnement uniforme et vert sombre de la forêt (Cc, 133).

dans le ciel pâle, stagne encore la traînée blanche et rectiligne laissée par l'avion et qui s'échenille lentement, se fractionne en petits flocons. Poussant leur chariot dans l'allée centrale les hôtesse distribuent aux passagers des plateaux où sont préparées de légères collations [...] (Cc,137).

les derniers nuages se sont dissipés. On peut encore voir, très loin à l'horizon au dessus de l'immense forêt, leurs grumeaux blanchâtres accumulés formant une ligne étale (Cc, 168-169).

au-dessous de l'avion une brume roussâtre, d'abord diaphane et qui va s'épaississant, fond peu à peu le désert et l'océan dans une même grisaille indistincte où, par moments, le mince liseré d'écume qui les sépare encore, disparaît, réapparaît, s'efface complètement, puis surgit soudain, tout près, mouvant maintenant, s'étalant et se rétractant tour à tour comme des coulées de bave sur un sable marron le long de l'océan couleur de bile [...] (Cc, 186)

le soleil est réapparu et le ciel est absolument vide de tout nuage (Cc, 196-197).

depuis un moment l'avion s'est engagé au-dessus d'une couche de nuages au faibles reliefs et assez mince, une plaque plutôt, qui s'étend à perte de vue vers le large et s'arrête à gauche, coupée net, en une ligne rigoureusement droite, comme le bord d'une table, à peu près parallèle à la côte. Au-delà, on peut voir l'océan qui s'est maintenant légèrement grisé. A l'horizon la mince ligne ondulée d'un brun lilas que dessinait la haute chaîne de montagne a disparu. Le hublot, qui a la forme d'un rectangle aux coins arrondis encadré d'une moulure de matière plastique est divisé en deux parties à peu près égales par la ligne de l'horizon. la moitié inférieure est occupée, en bas, par l'étendue blanche du plateau de nuages au-dessus de laquelle semble peinte, comme une plinthe, une bande gris bleu. La

moitié supérieure est tout entière emplie par le ciel d'un bleu très pâle, absolument pur , où rien ne permet de soupçonner l'existence des invisibles constellations, des monstres composites mi-hommes mi-chevaux, mi-boucs, mi-serpents , des crabes aux pinces grandes comme des chaînes de montagnes, des déesses et des géants. (Cc, 218-219)

Annexe 10 :

Les haillons déchirés découvrent les peaux brûlées, d'une couleur terreuse, sous lesquelles saillie chaque tendon, chaque muscle et chacun des os du squelette comme ces écorchés des planches d'anatomie. De dos on peut ainsi voir : A : le Releveur propre. B : l'Omoplate dépouillée de ses musclés, excepté l'Abaisseur propre. C : l'Abaisseur propre. D : Portion du grand Dentelé. E : Sacrolombaire (prend son origine de la partie postérieure & supérieure de l'Os des Isles, & des deux vertèbres supérieures de l'Os Sacrum, & va tout le long de la racine des Côtes). F : Épineux (sort de la partie postérieure de l'Os du Sacrum par un principe aigu, & s'insère tout le long des Épines du Dos jusqu'au Col). G : Sacré (le Sacré vient du même endroit que l'Épineux & se glisse sous lui jusqu'à la douzième Vertèbre du Dos). H : Portion du Transversal. I : Les Côtes. K : Le long Extenseur du Coude. L : Tendon du court Extenseur du Coude. M : l'Os du bras. N : l'Os du Coude & O : l'Os du Rayon, avec quelques ligaments; ils sont sans chair de l'autre côté. P : Grand Trochanter.

Q : Portion du Vaste externe. R : Triceps. S : Portion du Crural. T : un des Fléchisseurs des Orteils. V : le Fléchisseur du gros Orteil. X : le Tendon des Gémeaux & du Solaire. Y : l'Omoplate dépouillée de tous ses Muscles. Z : l'Os du Bras, *a* : l'Os de la Jambe sans chair, *b* : l'Os appelé Péroné, aussi sans chair, *c*, *d* : Autres Extenseurs du Pied. (Cc, 183-184).

Tandis qu'ils avancent on distingue peu à peu, de face : A : le dedans de l'Épaule. B : l'Os du Bras sans chair. C : l'un des Fléchisseurs du Coude. D : le Brachial (qui prend son origine du milieu ou environ de l'Os du Bras, y étant fortement attaché, & va s'insérer par un large Tendon par-dessus le Biceps à la partie supérieure de l'Os du Coude). E : le Long supinateur du Rayon. F : le Rond Pro- nateur du Rayon. G H : les Fléchisseurs des doigts. I : le Grand Dentelé. K : le Droit. L : le Transversal (qui vient de l'Os des Isles, & va finir à la Ligne Blanche). M : le Sternum. P : l'Os du Coude dépouillé de ses muscles. Q : l'Os du Rayon. R : le Vaste externe. S : le Vaste interne. T : le Crural (est attaché à l'Os de la Cuisse, comme le Brachial à l'Os du Bras : il prend son origine entre les deux Trochan- ters, & va envelopper la Rotule, ne taisant qu'un Tendon avec le Droit et les 2 Vastes). U : le Triceps. X : le Grand Trochanter. Y : Portion du Tendon du Vaste externe. Z : Portion du Tendon du Droit. *abc* : Extenseurs des Orteils, *d?* : l'Os de la Jambe dépouillé de ses muscles, *ef* : les Fléchisseurs des Orteils. (Cc, 206-207).

Bibliographie sélective

Pour la liste des œuvres de C. Simon on se reportera en début de volume

Entretiens Claude Simon

- C. Simon entretien avec G. d'Aubarède, *Les nouvelles littéraires*, 1567, 7 nov. 1957
- C.Simon, *et al.* entretien avec A. Villelaur in « le roman est en train de réfléchir sur lui-même », *Les Lettres françaises*, 12-18 mars 1959
- C. Simon, entretien avec H. Juin, « les secrets d'un romancier : Claude Simon s'explique », *Les Lettres Françaises*, 6-12 octobre 1960
- C. Simon, entretien avec M. Chapsal, *L'Express*, 10 novembre 1960
- C. Simon, entretien avec A. Bourin, « techniciens du roman », *Les Nouvelles littéraires*, 29 déc. 1960
- C. Simon, entretien avec A. Bourin, *Les nouvelles littéraires*, 29 juin 1961
- C.Simon, entretien T.de Saint-Phalle, « Claude Simon franc-tireur de la révolution romanesque », *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967
- C. Simon, entretien avec C. Bertin, « un écrivain qui ne veut être qu'un écrivain », *Arts et loisirs*, 82, 19 avril 1967
- C. Simon, entretien avec J. Piatier, « rendre la perception confus, multiple et simultanée du monde », *Le Monde*, 26 avril, 1967
- C. Simon, entretien avec M. Chapsal, « Il n'y a pas d'art réaliste », *La Quinzaine littéraire* n° 41, 15-30 déc. 1967
- C. Simon, entretien avec L. Janvier, « réponses de C.Simon à quelques questions écrites du L. Janvier », in *Entretiens*, 1972
- C. Simon, entretien avec N. Casanova, *Le quotidien de Paris*, sept. 1975
- entretien avec J.C. Lebrun, « visite à C. Simon : l'atelier de l'artiste », *Révolution*, 29 sept.
- C. Simon, entretien avec N. Casanova, *Le Quotidien de Paris*, sept 1975
- "Entretiens C. Simon", *France Culture*, 12-16 avril 1976
- C. Simon, entretien avec J.P. Goux et A. Poirson, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977
- C.Simon, entretien avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979, in *Ecriture de la religion, écriture du roman*, textes réunis par C. Grivel
- C. Simon, entretien avec J.M. de Montrémy, « je travaille comme un peintre », *La Croix* 1979, repris dans *la Croix* du 18 oct. 1985.
- C. Simon, entretien avec D. Eribon, « fragments de C. Simon », *Libération* du 29-30 août 1981
- C.Simon, entretien avec J. Piatier « Claude Simon ouvre *les Géorgiques*, *le Monde*, 4.sept. 1981
- C. Simon, entretien avec C. Paulhan, *Les Nouvelles*, 15-21 mars 1984
- C. Simon, entretien avec M. Alphant, « Claude Simon, la route du Nobel », *Libération*, 10 déc. 1985
- C. Simon, entretien avec A. Rollin, *Ils écrivent où ? quand ? comment ?* Mazarine, 1986
- C. Simon, entretien inédit (1987), Dällenbach « Attaques et stimuli », in Dällenbach, *Claude Simon*, Coll. Les contemporains, Seuil, 1988
- C. Simon, entretien avec P. Assouline, *Lire*, février 1988
- C. Simon, entretien avec M. Alphant, « et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989
- C. Simon, entretien avec J.C. Lebrun, « visite à C. Simon, l'atelier de l'artiste », *Révolution*, 29 sept.89

- C. Simon entretien avec A. de Gaudemar, « je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 septembre 1997
- C. Simon, entretien avec C. Michel et R. Robert, *Scherzo* n° 3, 1998
- C. Simon, entretien avec M. Calle-Gruber, *Nuit blanche*, n° 74, 1999
- C. Simon, entretien avec J. Neefs et A. Grésillon, « Le présent de l'écriture », *Genesis : manuscrits, recherche, invention*, n°13, 1999
- C. Simon, entretien A. Alphant, « le bon plaisir de C Simon », redif.. *France-Culture*, 6 juillet 2005

Articles ou interventions du romancier

- C. Simon, « Novelli ou le problème du langage », 1962, repris dans *Les Temps Modernes* 629
- C. Simon, Débat. Le romancier et la politique : « Et si les écrivains jouaient le rôle de la presse du cœur ? » demande C. Simon, *L'Express*, 25 juillet 1963
- Y. Berger, C. Simon : Deux écrivains répondent à Sartre : « Pour qui donc écrit Sartre ? », *L'Express*, 28 mai 1964
- C. Simon, Lettre ouverte à l'union des étudiants communistes », *L'Express*, 7-13 décembre 1964
- C. Simon : « Littérature : tradition et révolution », *la Quinzaine littéraire*, 1-15 mai 1967
- C. Simon : « la fiction mot à mot », juillet 71, in *NRHA* (2) op.cit.
- C. Simon : « Claude Simon à la question », juillet 1974, in *CSC* op.cit.
- Simon C « le métier de romancier » (lettre inédite de 1971), *Le Monde*, 19 oct. 1985

ouvrages entièrement ou partiellement consacrés à C. Simon (classement alphabétique)

- Calle-Gruber, M. Chemins de la mémoire, textes, entretiens, manuscrits réunis par M. Calle, Ste Foy, Québec, le Griffon d'Argile et P.U Grenoble, 1993
- Dällenbach (L), Claude Simon, Seuil, "les contemporains", 1988.
- Frerrato-Combe (B) : *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.
- Longuet (P), Lire Claude Simon : *la polyphonie du monde*, Minuit, 1995
- Sarkonak (R), *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986
- Sykes (S), *Les romans de C. Simon*, Minuit, 1979
- Viart (D) *Une mémoire inquiète*, la route des Flandres de C. Simon, Puf, coll. "Ecrivains", 1997.

Ouvrages collectifs (classement chronologique)

- Entretiens*, n°31 numéro Claude Simon, dir. M. Séguier, Rodez, Subervie, 1972
- Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, actes du Colloque de C, "10-18", 1972 Cerisy, 2vol.
- Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque de Cerisy, dir. J. Ricardou, "10-18", 1975
- La Terre et la Guerre dans l'oeuvre de Claude Simon*, Critique, n° 414, nov. 1981
- Sur Claude Simon*, Minuit, 1987, communications présentées au Colloque C. Simon par J. Starobinski, G. Raillard, L. Dällenbach, et R. Dragonetti, Université de Genève, (14-15 nov. 1986).

L'Esprit créateur, Bâton rouge, 27(4) numéro spécial *Claude Simon*, dir. Maria Minich Brewer, hiver 1987.

Revue des Sciences humaines, Claude Simon, n° 220, dir. G. Neumann, 1990-4

Claude Simon, Chemins de la mémoire, textes, entretiens, manuscrits réunis par M. Calle, Ste Foy, Québec, le griffon d'argile et Pu, Grenoble, 1993

A la recherche du référent perdu, textes réunis par R. Sarkonk, revue des Lettres modernes, Claude Simon n°1, Minard, 1994

Les sites de l'écriture, version remaniée et augmentée du colloque C. Simon écriture et mémoire (Queen's university, octobr 1993, textes réunis et présntés par M. Calla Gruber, Nizet, 1995.

Littératures, Claude Simon : le jardin des plantes, n°40, études réunies par A.L. Blanc, Toulouse, P.U de Mirail, printemps 1999

Le jardin des plantes de Claude Simon - Cahiers de l'université de Perpignan, n°30, études réunies de J.Y Laurichesse, P.U, 2000, Perpignan

Claude Simon et le jardin des plantes, CRIN (Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française), n° 39. Etudes réunies par S.HOUPPERMANS Amsterdam- New York, 2002

Littératures, Claude Simon : le Tramway, n° 46, études réunies par A.L. Blanc, PU du Mirail, Toulouse, printemps 2002

Claude Simon-Allées et Venues, Cahiers de l'Université de Perpignan, études réunies par J.Y Laurichesse, n° 34, PU Perpignan, 2004

Cahiers Claude Simon, n°1, PU, Perpignan, 2005

Articles consacrés à Claude Simon (classement alphabétique)

Buuren(M. van), "l'essence des choses. Etude de la description dans l'oeuvre de C. Simon", *Poétique* 11, 1980

Cheal Pugh, A.C. Simon et la route de la référence, *Revue des Sciences humaines* dir. G. Neumann, 1990, 4

Dallenbach, " le tissu de mémoire" postface à *la Route des Flandres*, Minuit, coll. double

Deguy, "C. Simon et la représentation", *Critique* n° 157, 1962.

Duncan, la crise de la représentation, *Critique* n°414

Ficht BT, "participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon" , *Revue des Lettres modernes*, n° 94-çç, 1964

Gauvert, A. "Ceci n'est pas un film" in *Les image de C. Simon. Des mots pour le voir.*, la Licorne, n° 71, PU Rennes, 2004

Julien, AY. "Le Dire du rien dans *l'Herbe*" - version simonienne du nihil, *Cahiers C. Simon* n°4, P.U. Perpignan, 2008

Laurichesse JY, "Ecriture des ruines et métapoétique du fragment dans *le jardin des Plantes* de C. Simon", *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques* : actes du 1er congrès international du Groupe de recherches sur les Ecritures subversives - Barcelone, 21-23 juin2001 , dir. R. Ripoll, oll. Etudes, PU Perpignan

Longuet, P. "La meilleure part", *Scherzo* n° 3, avril 1998

L. Lesage, "C. Simon et l'Ecclésiaste" dans *Un nouveau roman ?* dir. JR Mathews, *Revue des lettres modernes* (94-99), 1964.

Rabaté D. "ni début ni fin ?", C. Simon et l physique romanesque contemporaine, in *L'oeuvre inachevée*, dir. C. Andreucci, J.Y Pouilloux et R. Salmado, PU de Pau, printemps 1999.

Rossum-guyon (F. van)"la mise en spectacle chez C. Simon", *Colloque Simon Cerisy*, 1975

Thouillot M. "guerres et écriture chez C.Simon", *Poétique* n° 109, fév. 1997

Viard D. Portrait de l'artiste en écrivain. *Le jardin des Plantes* de C. Simon, *Cahiers de l'université de Perpignan*, 2000

Bibliographie générale

littérature et sciences humaines

Apeldoorn JV, Grivel C., *Ecriture de la religion. Ecriture du roman*, Centre culturel français de Groningen, 1979

Ardoino J, A de Perretti, *Penser l'hétérogène*, DDB, 1998

Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1988

Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1966

Astruc R. *Le renouveau du grotesque dans les romans du XXème siècle*, essai d'anthropologie littéraire, édit. Classiques Garnier, 2010

Audinet, J. *Le temps du métissag*, édit. de l'Atelier, 1999

Audinet J. « pureté et impureté du corps », in Fintz (dir.) *Le corps comme lieu de métissages*, L'Harmattan, 2003

Audry C. "la caméra d'A. Robbe-Grillet", *Revue des Lettres modernes*, n° 3, 38 (été 1958).

Bakhtine M., *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970 (1963)

Bakhtine M, *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire du Moyen âge et sous la Renaissance*, NRF, Gallimard, 1970.

Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, NRF, Bibl. des Idées, 1984 (1979)

Barthes R. *Sur Racine*, Seuil, 1963

Barthes R. *Essais critiques*, I-IV, Seuil, 1964

Barthes R. *S/Z*, Tel Quel, Seuil, 1970

Barthes R. *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973

Barthes R., « texte (théorie du) », *Encyclopédia Universalis*, Corpus 22, 1973

Barthes, R. *Leçon*, Seuil, Coll. Points (205), 1978

Barthes, *Variations sur l'écriture*, Seuil, 2000

Beckett, S. *L'innommable*, Minuit, 1953

Berkeley, *Principes de la connaissance humaine*

Benvéniste, *le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Minuit (1)

Berner C. *Au détour du sens*, Cerf, 200

Blanchet A. *La littérature et le spirituel*, 2, La nuit de feu, Aubier, 1960

Blanchot M, *L'espace littéraire*, « Idées », Gallimard, 1955

Blanchot M. « déclaration sur le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie », *Vérité-Liberté*, sept. 60.

Bloch M. *L'étrange défaite*, Folio-Histoire, Gallimard, 1990 (1940)

Boie B, Ferrer D édit..*Genèses du roman contemporain*, incipit et entrée en littérature, CNRS, 1993

- Britton C. "sens et référence dans la conception simonienne de la langue", in C. Simon, "à la recherche du référent perdu", *Lettres modernes* 1994
- Buin Y. (dir.) *Que peut la littérature ? l'inédit* 10-18, UGE
- Butor M, *Répertoire*, Minuit, 1960
- Calle-Gruber, C. *Simon*, « une vie à écrire », Seuil, 2011
- Calvino, *La machine littérature*, essais, Seuil, 1984
- Cavallier F., *L'œil et l'esprit de Merleau-Ponty*, Puf, bibl. Major, 1998
- Cayrol J. *Œuvre lazaréenne*, Opus Seuil, .2007, « Lazare parmi nous » p.757, « Pour un romaneseque lazaréen » p. 799
- Cellari A., « *Signes du Zodiaque* », Harmonia Macrocosmica. Atlas Universalis of 1660, Taschen
- Certeau M. *L'invention du quotidien*, « Arts de faire » (1) 1990
- Certeau M. *Histoire et psychanalyse*, Folio-Histoire, Gallimard, 2002
- Certeau M, *l'Etranger ou l'union dan la différence*, Seuil, Point-Essais, 537, 2005
- Compagnon A , *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979
- Créac'h M, *Poussin pour mémoire*, PU Vincennes, 2004
- Dällenbach, *Claude Simon*, Les contemporains, Seuil, 1988
- Dallenbach, *Mosaïques*, Seuil, 1999.
- Debray R, *Eloges*, Gallimard, 1986.
- Deguy M. *L'énergie du désespoir ou d'une poétique continuée par tous les moyens* Puf, 1998
- Deleuze G. et Guattari F., *Mille plateaux*, Minuit, 1980
- Derrida, *Positions*, Minuit, 1972
- Derrida, *Mémoires d'aveugle*, réunion des musées nationaux, 1990
- Dubuffet-Simon, *Correspondance*, l'échoppe, 1994.
- Dupuy JP *Ordres et désordres*, Seuil, 1990 (1982)
- Du Verlie C ."naissance de C. Simon, consécration et légitimation d'une oeuvre littéraire"
L'Esprit créateur, hiver 1987, Vol. XXVII, n° 4
- Eco U, *L'œuvre ouverte*, Points, Seuil, 1965 (1962)
- Eco U, *Les limites de l'interprétation*, Grasset 1990
- Eliade M. *Le sacré et le profane*, folio-essai, 82, 1965.
- Ferraris D., "questio de legibus aut legendis scriptis", *Poétique* n°43, sept. 1980
- Ferrato-Combe B., *Ecrire en peinture*, Ellug, Grenoble, 1998
- .Foucault M. *Naissance de la clinique*, Quadrige/PUF, 1963
- Fukuyama F. *la fin de l'histoire et le dernier homme*, Flammarion, 1992
- Gadamer, *la philosophie herméneutique*, Puf, 1996 (1993)
- Genette, *Figures II*, Seuil, 1969
- Genette G. *Palimpsestes*, Seuil, 1982
- Goldenstein JP *Pour lire le roman*, A. de Boeck-Duculot, Bruxelles, 1980.
- Goody J, *La raison graphique*, la domestication de la pensée sauvage, Minuit 1979
- Heisenberg W. *La nature dans la physique contemporaine*, Idées, NRF, Gallimard, 1962
- Henriot, « la vie littéraire », romans, *Le Monde* , 22 oct. 1958
- Houppermans S.(études réunies par) *Claude Simon et le Jardin des Plantes*, Crin, 39, 2001
- Illich I, *Du lisible au visible*, « sur l'art de lire de H. de St Victor, Cerf, 1991
- Jauss HR, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Tel, 1978
- Jousset P. "Impairs de Verlaine", *Poétique*, 143, sept.2005
- Kristeva J. *Sémeiotikè*, Le Seuil, 1969

- Kristeva J. *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* Seuil 1980.
- Laplantine F, *Sons, images et langages*, Beauchesne, 2009.
- Laplantine F., *Transatlantique*, « entre Europe et Amérique latine », Téraèdre, 2010 (réédition)
- Laplantine F et Nous, *Métissages*, de Arcimboldo à Zombi, Pauvert, 2001
- Laplantine F. *Je, nous et les autres*, « être humain au-delà des appartenances », Le Pommier, 1999
- Laplantine, *De tous petits liens*, Mille et une nuits, 2003.
- Levi-Strauss C. *La pensée sauvage*, Plon, 1962
- Lipovetsky, *L'ère du vide*, « Essais sur l'individualisme contemporain », folio-essais, Gallimard, 2003
- Lyotard J.F. *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Correspondance (1982-1985), édit. Galilée, Coll. L.P. Essais (4183)
- Mallarmé, *œuvres comp*, édit. Par Mondor H , Jean-Aubry G. La Pléiade, Gallimard, 1945
- Marin L. *Ph de Champagne ou le présence cachée*, Hazan, 1995
- Mathews JH, (dir.) *Un nouveau roman ? Recherches et tradition*, *Revue des lettres modernes*, 94-99, 1964,1
- Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard,1945
- Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Nagel, 1958.
- Merleau-Ponty, M, *Signes*, Gallimard, 1960
- Merleau Ponty, *Notes de Cours* (1959-61), texte établi par S. Ménassé, préfacé par C. Lefort, NRF, Gallimard, 1996
- Meschonnic, *Un coup de Bible dans la philosophie*, Bayard, 2004
- Mouillaud M. "le nouveau roman, tentative de roman et roman de la tentative", *Revue d'esthétique*, 17, 1964.
- MourierM. Ropars MC, "lecture 1 :l'espace du texte", *Esprit*, n° 12, déc. 1974.
- Minois G. *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000
- Morin E. *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990
- Morin E. (autour de) *Colloque de Cerisy*, 1990
- Morin E *Introduction à la pensée complexe*, ESF, 1990
- Nancy J.L., *La création du monde ou la mondialisation*, Galilée, 2002
- Nau C, *Le temps du sublime*, « Longin et le paysage poussinien », P.U. Rennes, 2005
- Neefs J et Gréillon A, *Le présent de l'écriture*, « Genesis : manuscrits, recherche, invention » n° 13, 1999
- Ossola C. préface à "variations sur l'écriture" de Barthes, Seuil 2000.
- Pérec G. *Penser, classer*, Hachette, 1985
- Pevel H. "résonances mallarméennes du nouveau roman", *Médiations* 7 (printemps 64)
- Platon, *Œuvres complètes*, tome 1, *Ion*, Gallimard, « la Pléiade »
- Pound E. *A.B.C. de la lecture*, Gallimard, 1966
- Proust M *A la recherche du temps perdu*, NRF, Gallimard édit. »La Pléiade »
- Reeves H, *l'heure de s'enivrer*, Seuil, 1986
- Rémond R. et alli entretiens avec Y. de Gentil-Baichis, *Chrétiens, tournez la page*, Bayard, 2002
- Ricardou J. *Problèmes du nouveau roman*, Seuil,1967
- Ricardou J. *Pour une théorie du nouveau roman*, Tel Quel, Seuil, 1971
- Ricardou J. *Nouveau roman hier aujourd'hui* (1 et 2) dir. Ricardou, Van Rossum Guyon, UGE, 10-18, 1972

- Ricardou J. (dir.) *Claude Simon, Colloque de Cerisy* UGE, 10-18, 1975
- Ricoeur P. *De l'interprétation*, essai sur Freud, Coll. Essais, Seuil, 1965.
- Ricoeur P. *Temps et récit*, tome 2, Coll. Points, Essais, Seuil, 1984
- Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Essais, Minuit, 1963, recueil d'articles de 1955 à 1963.
- Robbe-Grillet A., *Préface à une vie d'écrivain*, France-Culture, Seuil, 2005
- Rouault G. *Sur l'art et sur la vie*, Médiations, Denoël
- Rouault G. *Cirque de l'étoile filante*, Cerf, 2005
- Rouault G. *Miserere*, Cerf, 2004
- Rouault G. et Suarès, *Passion*, Cerf 2004
- Rouault G. *Forme, couleur harmonie*, Catalogue des musées de Strasbourg, 2007
- Roubichou G. *Lecture de l'Herbe de Claude Simon*, Lausanne, l'âge d'homme, 1976
- Russier G. "rêver, imaginer, construire", mémoire de DES, *Entretiens*.
- Sarkonak, R., "Claude Simon 1, A la recherche du référent perdu", textes réunis par, *La revue des Lettres modernes*, 1994
- Sarraute N. *L'ère du soupçon*, essais sur le roman, Coll. Idées, Gallimard, 1956 ;
- Sartre, « M.F. Mauriac et la liberté », *Situations I*, Gallimard
- Sartre, *Situations II*, Gallimard, 1947
- Savigneau J. Dossier, A Duncan "la preuve que l'homme peut imposer un sens", propos recueillis par, *Le Monde des livres*, 17.2.2006
- Sève B *De haut en bas, philosophie des listes*, Seuil, 2010
- Sibony D., *Entre-deux, l'origine en partage*, Seuil, 1991
- Sichère B. *Le Dieu des écrivains*, l'infini, NRF, Gallimard
- Simon C., *Photographies* (1937-1970), photos et textes de l'auteur, préface de Denis Roche, Edit. Maeght, 1992
- Sollers P. *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Coll. Points, n° 24, 1968, p. 6
- Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Les sentiers de la créatio, genève, 1970
- Strawinski, *Poétique musicale sous forme de six leçons*, Flammarion, 2000
- Todorov T. *Théorie de la littérature*, Coll. Tel Quel, Seuil, 1965
- Vouilloux, "tentative de description d'une écriture sérielle", *Poétique*, 91
- Yocaris I. *L'impossible totalité, une étude de la complexité dans l'œuvre de C. Simon*, Toronto, Paratexte, 2005
- Domaine théologique**
- Attias, JC, Gisel, P. (éd.), *De la Bible à la littérature*, Genève, Labor et Fides, 2003.
- Augustin St, *Les Confessions*, DDB, Biblioth. Augustinienne, 1962
- Balthasar, *Adrienne von Speyr et sa mission théologique*, Edit. Paulines, 1978
- Beaude, P.M.(éd.), *La Bible en littérature*, Cerf et Université de Metz, 1997
- Beaude P.M.et Fantimo, dir. *Le christianisme dans la société*, Actes du Colloque international de Metz, PU Laval, Cerf-Université de Metz, 1988
- Blanchard Y. M. *l'Apocalypse*, édit.ouvr., 2004
- Bloch M. *L'étrange défaite*, Folio-Histoire, Gallimard 1990 (1940)
- Bonhoeffer D., *résistance et soumission*, "Lettres et notes de captivité", Genève, Labor et Fides, 2006.
- Boyer P. *La Bible, notre exil*, P.O.L, 2002
- Boyer P. *Sexy Lamb*, de la séduction, de la révolution et des transformation chrétiennes, POL, 2012

- Bousquet-Gagey-Médevielle-Souletie, *La responsabilité des théologiens*, Mélanges offerts à J. Doré, DDB, 2002
- Breton S, *Vers une théologie de la croix*, Pères Passionnistes, Clamart, 1979
- Breton S, *Poétique du sensible*, Cerf, 1988
- Breton S. *Le verbe et la croix*, DDB, Coll. "Jésus et Jésus-Christ" n°14
- Breton S. "Mystiques", choix de textes présentés par M. de Certeau, *Cultures et Foi*
- Breton S., *L'autre et l'ailleurs*, Descartes, 1996.
- Brien A. *Le Dieu de l'homme*, le sacré, le désir, la foi, Desclée de Brouwer, 1984
- Brown R.E. *La mort du Messie*, encyclopédie de la Passion du Christ, Bayard, 2005
- Brownstone G., Rouet A., *Art-culture-foi : l'Eglise et l'art d'avant-garde*, de la provocation au dialogue, A. Michel, 2002
- Bultmann, R. *Foi et compréhension*, Seuil, 1969.
- Certeau M, *La fable mystique*, 1, XVIe – XVIIe siècle, tel Gallimard, 1982
- Certeau M, *La faiblesse de croire*, Seuil, Points-essais (504), 1987
- Chauvet LM, « Quand la théologie rencontre les sciences humaines » in *La responsabilité des théologiens*, Mélanges offerts à J. Doré, Desclée, 2002
- Chenu B. et Neusch M. *Au pays de la théologie*, « à la découverte des hommes et des courants », Le Centurion, 1986.
- Chenu M.D., *Vatican II, l'Eglise dans le monde de ce temps*, tome II, Commentaires « les signes du temps »
- Chenu M.D. "la littérature comme lieu de la théologie", *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 53 (1969)
- Chenu B., Neusch M. *Au pays de la théologie*, Centurion, 1986
- Chouraqui A. *L'Univers de la Bible*, tome X, édit. Lidis, 1985
- Commission Biblique Pontificale, *l'interprétation de la Bible dans l'Eglise*, Cerf, 1994
- Congar YM, *Situation et tâches présentes de la théologie*, Cerf, 1967
- Delzant, « Quoi de neuf en théologie ? » *Les Cahiers d'Alethe*, 1991
- Deneken, M. "théodicée et anthropologie après Auchschwitz : le défi de l'inhumain en théologie", *Revue des Sciences religieuses*, 3 - juillet 1991
- Doré J., *Le devenir de la théologie catholique mondiale depuis Vatican II (1965-1999)*, Beauchesne, 2000
- Doré J *Introduction à l'étude de la théologie*, Manuel de théologie, Desclée, Tome, 1991
- Doré J. *La grâce de vivre*, Bayard, 2005
- Duchesne J. (dir), *Histoire chrétienne de la littérature de l'antiquité à nos jours*, Flammarion, 1996
- Dumas A., *Nommer Dieu*, Cerf, CF (100)
- Duployé, *La religion de Péguy*, Klincksiek, 1964
- Dupuis J *Vers une théologie chrétienne du pluralisme religieux*, Cerf, CF (200), 1997
- Euvé F, *Penser la création comme jeu*, Cerf, CF (219), 2000
- Duquoc, *la théologie en exil*, le défi de sa survie dans la culture contemporaine, Bayard, 2002
- Fantino J. (dir.) Actes du Colloque de Metz, *La théologie en questions*, Cerf, 227
- Fokkelman J.P., *L'art de la poésie biblique*, 2003 (1985), Comment lire le récit biblique ?, 2002 (1985) Lessius, Bruxelles
- Forest J. "de quelle oreille lire l'écriture", *Lumen vitae*, numéro spécial, "Bible et sciences humaines", 2001,4, oct. nov. déc. 2001.
- Geffré C. *Un nouvel âge de la théologie*, Cerf, CF (68), 1972

- Geffré C., édité, *M. de Certeau ou la différence chrétienne*, actes du Colloque M. de Certeau et le Christianisme., édité. Cerf, 1991.
- Geffré, C. *Profession, théologien*, Albin. Michel, 1999.
- Geffré C. *Croire et interpréter*, Cerf 2001.
- Gesché A. et Scolas P. *Et si Dieu n'existait pas ?* Cerf-Louvain, 2001, M. Balmory, « Le presque rien de l'esprit »
- Gesché, A. *Le Christ*, Cerf, 2001
- Gesché A., *Le sens*, Cerf, 2003
- Gisel P. Evrard P., *La théologie en post-modernité*, Genève, Labor et Fides, 1999
- Henry, M. *Incarnation, une philosophie de la chair*, Seuil, 2000
- Holzer, "la christologie du samedi saint, dans la sotériologie de H.U.von balthasar, *Transversalités* , avril-juin 2007
- Janowski, *Dialogues conflictuels avec Dieu*, une anthropologie des Psaumes, Labor et Fides, Genève, 2008 (2003)
- Jeanrond WG , *Introduction à l'herméneutique théologique*, Cerf, CF (185)
- Jossua JP, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Beauchesne , I-IV,
- Jossua JP, *La littérature et l'inquiétude de l'absolu*, Beauchesne, 2000
- Jossua JP *L'écoute et l'attente*, « Journal théologique », II, Cerf, 1978
- Küng H. *Vers une théologie pour le troisième millénaire*, Seuil 1989
- O'Leary, J.S., *l'art du jugement en théologie*, CF (278), Cerf, 2011.
- Légasse S. *Le procès de Jésus*, Cerf, Lectio divina (156), 1994
- Luzsensky G, *Quand on a fait tant de chemin*, L'Harmattan, 2001
- Marguerat D. (éd.) *La Bible en récits*, Genève, Labor et Fides, 2003
- Meschonnic H. *Un coup de Bible dans la philosophie*, Bayard, 2004
- Mies F.et alii, *Bible et littérature*, l'homme et Dieu mise en intrigue, Lessius, Bruxelles, 1999.
- Moeller C. *Littérature du XX° et Christianisme*, Casterman (1954-1962)
- Montaigne, *Les Essais*, en français moderne, Quarto Dallimard, adapt. A. Lanly
- Mounier, *Feu le chrétienté, Oeuvres*, tome III Seuil, 1950
- Nault F. *Une théologie en déconstructions*, Cerf/Médiaspaul, 2004
- Pascal B. *Pensées*, édité. Sellier, Classiques garnier, Bordas, 1991
- Pérec, *Penser: classer*, "notes brèves sur l'art et la manière de ranger les livres", Hachette, 1985
- Schillebeeckx E. *Histoire des hommes, récit de Dieu*, Cerf, 1992
- Scholtus R. *Petit christianisme d'insolence*, Bayard, 2004
- Six J.F. *L'incroyance et la foi ne sont pas ce qu'on croit*, Centurion, 1979
- Steffek E. et Bourquin Y, *Raconter, interpréter, annoncer*, Mélanges offerts à D. Marguerat, Genève, Labor et Fides, 2003
- Tracy D., *Pluralité et ambiguïté*, « Herméneutique, religion, espérance », Cerf, 199 (1986)
- Varillon F. *Joie de croire, joie de vivre*, Bayard, 2000
- Zumstein J., "Paul et le théologie de la croix", *études théologiques et religieuses*, 2001/4

Encyclopédies, dictionnaires

Bibles consultées : Bible de Jérusalem, , Osty, Bayard, Chouraqui, La pléiade, la Bible Bayard
R. Alter et F. Kermodé (di.) *Encyclopédie de la Bible*, Bayard, 2003 (1987)

- Catholicisme hier, aujourd'hui, demain*, encyclopédie publiée sous la direction du Centre Interdisciplinaire des Facultés Catholiques de Lille, Letouzey et Ané, 1975.
- Eicher P. (dir.) *Nouveau dictionnaire de théologie*, Cerf, 1996
- Feuillet M. *Vocabulaire de christianisme*, Puf, Coll. QS, 2000.
- P. Aron; D. St Jacques, A. Viala, *dictionnaire du littéraire*, Puf, 2000
- Le Petit Robert
- Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, 1959
- Gaffiot F. *Dictionnaire latin-français* Hachette
- Trésor de la langue française*, Klincksieck- Gallimard

TABLE DES MATIERES

Introduction : Claude Simon en théologie ?	p. 5
PREMIERE PARTIE : parcours exploratoires	p.20
Chapitre 1 : quelle théologie pour quelle littérature ?	p.20
Une théologie en crise	p.21
1.1 « la » théologie contestée	p.21
1.2 - « un nouvel âge de la théologie »	p.24
1.3 - Travailler avec S. Breton et M. de Certeau	p.29
Entre préjugés et audaces	p.31
2.1 - des théologiens en littérature	p.31
2.2 - la « théologie littéraire » de J.P. Jossua	p.37
2.3 - quelles perspectives ?	p.45
Chapitre 2 : changer de paradigme	p.48
Une nouvelle poétique du roman	p.49
1.1 - Un soupçon généralisé	p.50
1.2 - le « vécu » du romancier : horreurs et mystifications	p.56
1.3 - dans l'atelier de l'artiste	p.62
Trois déterminations décisives	p.72
2.1 - le modèle scientifique	p.72
2.2 - le monde énigmatique des phénomènes	p.74
2.3 - l'expérience de la peinture	p.80
Une orientation formelle	p.85
3.1 - les formalistes russes	p. 85
3.2 - le modèle structuraliste	p. 88
3.3 - la citation, curseur de variabilité pour la lecture	p.99
Chapitre 3 : quelle réception littéraire ?	p.104
La réception des romans de C.Simon	p.104
1.1 - Surprises et incompréhensions autour du prix Nobel	p.105
1.2 - lisibilité et innovation	p.108
1.3 - quel corpus d'étude ?	p.114

Une réflexion critique	p.121
2.1 - un type de roman repoussoir	p.123
2.2 - les limites de l'explication	p.127
2.3 - un dissident du structuralisme	p.130
Des régimes narratifs variables	p.133
3.1 - un registre ludique	p.135
3.2 - un roman satirique	p.147
3.3 - un roman polyphonique de la mémoire	p.153

DEUXIEME PARTIE : quelles perspectives théologiques ? p.160

Chapitre 1 : une nouvelle donne culturelle et anthropologique

Polémiques et refus	p.161
1.1 - les engagements de l'artiste et du citoyen	p.162
1.2 - un rejet catégorique du catholicisme	P 168
1.3 - une neutralisation de la croix	p.177
Dissonances et extravagances	p.180
2.1 - Parodies bibliques et lituegiques	p.181
2.2 - Brassages pagano-chrétiens	p.186
2.3 - Une figure emblématique : orion aveugle	p.191

Chapitre 2 : « une inquiétante étrangeté » p.195

De l'hybridation au métissage	p.195
1.1 - la citation au risque de la variation	p.195
1.2 - la citation comme discours d'accompagnement	p.207
1.3 - une bouffonnerie généralisée	p.212
Les enjeux du métissage	p.218
2.1 - quel métissage ?	p.218
2.2 - un point de vue esthétique	p.222
2.3 - éloge de l'impureté	p.230
Un univers grotesque	p.235
3.1 - Figures grotesques : anamorphoses et faux semblants	p.237
3.2 - Une anthropologie du grotesque	p.243

Chapitre 3 : de l'écriture aux Ecritures	p.246
La Bible, "bien commun" ?	p.246
1.1 - La Bible comme mieu de détresse	p.246
1.2 - Deux dénonciations prophétiques	p.252
Une ouverture éthique et théologique	p.262
2.1 - Un mystique sans mystère	p.266
2.2 - Dire Dieu autrement	p.273
la reprise d'un héritage	p.276
3-1 - l'acte de croire : crédulité, croyance, crédibilité, foi	p.276
3-2 - l'acte théologique comme lecture de la révélation	p.281
3-3 - quelle lecture ?	p.285

TROISIEME PARTIE : des facéties de l'histoire à l'histoire d'une libération

Section 1 – l'histoire, lieu chaotique d'aventures grotesques ou théâtre d'une divine comédie

p.289

Chapitre 1 : les « facéties » de l'histoire

p.291

Une histoire livrée à la violence

p.291

1.1 - de la « la civilisation de la croix » aux guerres de conquête p.292

1.2 - un désastre foudroyant : de l'incurie des pouvoirs à une « éthique de la force » p.298

1.3 - la guerre vécue par les vaincus : un désastre foudroyant : p.303

Une histoire génératrice d'injustices

p.311

2.1 - l'insolente domination des « Milliardaires » p.311

2.2 - les « pauvres millénaires » : une humanité affamée et humiliée p.314

2.3 - une humanité aliénée p.317

Chapitre 2 : la "perte des illusions" p.321

Misère des idéologie p.321

1.1 - Une révolution avortée p.327

1.2- l'impuissance des intellectuels p.328

Le défi du mal p.334

1.1 - la ronde bouffonne d'une histoire toujours recommencée. p.334

1.2 - la cause des victimes p.338

1.3 - "Une furieuse nausée" p.342

Chapitre 3 : quelle libération ? p.345

Un Royaume déconcertant p.345

1.1 - attente juive et annonce du Royaume par Jésus p.346

2.2 - un Messie ridiculisé et assassiné p.354

Le paradoxe de la libération p.363

2.1 - Un échec apparent p.363

2.2 - La folie de la croix p.365

2.3 - Quelle espérance ? p.372

Section 2 : d'un monde équivoque à un monde transfiguré p.375

Chapitre 1 : un inventaire "mélancolique" du monde p.375

Une curiosité en émoi p.377

1.1 - Un hymne à la vie p.377

1.2 - Les intermittences de l'éphémère : l'écriture des nuages p.381

1.3 - Les artifices de l'encyclopédie p.387

L'inquiétante splendeur du monde p.394

2.1 - Une singulière étrangeté : "le fascinant" p.394

2.2 - Un monde hostile, "le terrifiant" p.398

2.3 - L'homme absent	p.400
Chapitre 2 : de l'enfer commun à l'homme nouveau	p.402
"homme où es-tu" ?	p.402
1.1 - Le " magma humain », la foule	p.403
1.2 - Corps grotesque, corps souffrant	p.406
1.3 - La descente dans l'enfer commun .	p.412
L'évènement pascal	p.420
2.1 - La Descente aux Enfers	p.420
2.2 - Ecrire la résurrection	p.424
Conclusion	p.428
Annexes	p.435
Bibliographie	p.461

« Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant » :
une théopoétique des romans de Claude Simon

Résumé

C'est un fait, les théologiens français font le plus souvent abstraction dans leurs travaux, des oeuvres littéraires. La situation est particulièrement préoccupante pour les écrivains contemporains agnostiques, témoins de notre temps, qui interrogent radicalement, au nom de la complexité, nos catégories habituelles d'analyse. Les romans de Claude Simon se prêtent-ils à une réception théologique ? On pourrait a priori en douter, mais doit-on s'interdire d'interroger une oeuvre novatrice, distinguée par un prix Nobel pour sa force d'interpellation ? Nous assumons ce risque, conscient des difficultés théologiques qu'il faudra expliciter.

Dans une première partie (« parcours exploratoires ») l'introduction à la lecture passe par un inventaire du contexte culturel et des expériences artistiques vécues par l'écrivain. Nous engageons cette recherche à partir de trois romans qui peuvent jalonner son parcours évolutif : *Le palace* (1962), pour la « période baroque », *Les corps conducteurs* (1971), pour la période dite « formaliste », *Le jardin des plantes* (1997), pour la période « post-moderne ». La deuxième partie (« vers une ouverture éthique et théologique ») construit progressivement la lecture d'un roman métisse à l'imaginaire grotesque qui comporte une dimension satirique, sensible, mystique sans mystère. La troisième partie (« du non sens proclamé du monde à l'insensé de Dieu ») s'intéresse aux articulations et limites du grotesque dans le « théodrame » du Crucifié-Ressuscité, face aux interrogations sans réponse des victimes de l'histoire et à l'angoissante question de la « dérélition » de l'homme.

mots-clés : théo-poétique, métissage, grotesque, mystique, jeu, variabilité, "mélancolie", Croix-Résurrection.

Résumé en anglais

Claude Simon in theology ?

It is a fact. French theologians, more often than not, do not take literary works into account in their own studies. This is especially worrying for contemporary, agnostic and innovatory writers, critical observers of the age in which we live, who, in the name of complexity, radically call into question our usual categories of analysis. Do Claude Simon's novels lend themselves to consideration in a theological context ? A priori it is doubtful, but should such an innovatory work, rewarded by a Nobel prize for its strength of interrogation, NOT be subject to close scrutiny ? We accept this risk, being at the same time conscious of the theological difficulties which need to be clarified.

In a first part (« the exploratory route ») the reader is introduced to the subject via an inventory of the cultural context and of the artistic experiences lived through by the writer. We embark on this research with three novels which can be considered to mark out his evolutionary journey : *Le palace* (1962), covering his « baroque period », *Les corps conducteurs* (1971) for his so-called « formalist period », *Le jardin des Plantes* for his « postmodern » period. The second part (« towards an ethical and theological development ») progressively moves the reader towards a hybrid / mongrel novel, grotesquely make-believe, within which can be discerned a satirical, sensitive and mystical but not mysterious dimension. The third part (« from the meaningless to the dementia of God ») examines the links and limits of the grotesque within the « theodrama » of the Risen-Crucified, set against the unanswered questioning by history's victims and against the harrowing question of the « dereliction » of man.

Chief words : poetic theology, crossbreeding, grotesque, mystique, game, variability, frustration, Cross-Resurrection.