

À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage

Jean-Claude Vareille

Volume 17, numéro 1, avril 1984

Le mythe littéraire et l'histoire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500632ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500632ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vareille, J.-C. (1984). À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage. *Études littéraires*, 17(1), 13–44. <https://doi.org/10.7202/500632ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

À PROPOS DE CLAUDE SIMON : LANGAGE DU COSMOS, COSMOS DU LANGAGE ¹

jean-claude vareille

**Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma
connaissance.**

**Je connais toutes choses et toutes choses se
connaissent en moi.**

J'apporte à toute chose sa délivrance.

Par moi

**Aucune chose ne reste plus seule mais je
l'associe à une autre dans mon cœur.**

Claudel, *Cinq Grandes Odes*,

« L'esprit et l'eau ».

I. Critique textuelle et pensée mythique

L'idée de nouveau roman se trouve indissolublement attachée à la critique formaliste ou textuelle des années 60, cette critique qui a fait systématiquement prédominer les concepts de fonctionnement, de structure et de production sur les catégories de l'imaginaire : comme si l'œuvre se repliait sur soi en une pure autarcie où les mots engendreraient les mots en fonction des seules lois associatives du signifiant. En fait, cette critique suscite ses propres tabous ; tout se passe comme si elle érigeait une *défense* contre l'irruption d'autre chose, d'un autre chose qu'elle se refuse à voir.

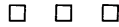
Nous voudrions, ici, tenter d'échapper à cet enfermement positiviste et fonctionnaliste en décelant partout la présence

de cet autre chose. S'il est vrai que l'écriture produit du texte (comment pourrait-elle ne pas le faire?), elle produit (ou reproduit) aussi du *fantasme* et de l'*imaginaire*. Le corps de l'œuvre n'est pas seulement prétexte à expériences langagières; il vise quelque chose en dehors de lui, même si ce quelque chose ne peut être saisi qu'à travers lui; si le langage ne *signifie* pas toujours, à tout le moins *désigne*-t-il. Enfin, alors que cette même critique tend à minimiser l'originalité de chaque écrivain puisqu'elle retrouve chez tous les mêmes mécanismes producteurs, nous dirons bien banalement qu'un auteur se définit d'abord par une *voix*, un *ton*, qui lui est propre. Dans le concert si hétérogène par ailleurs des nouveaux romanciers, Claude Simon, dont nous voulons ici parler, se caractérise par son *lyrisme* et son *sens cosmique*. De *La Corde raide* (1947) aux *Géorgiques* (1981), sa création répercute et amplifie les lumières variées du jour, les bruits des insectes et les odeurs champêtres. Simon met ainsi le langage en rapport avec ses expériences d'homme de la terre, sensuel et sensible, et avec les grands éléments. Pas question pour lui d'enfermement solipsiste dans un laboratoire aseptisé.

À partir de ces prémisses, qui ressortissent à la constatation pure et simple, nous voudrions montrer que son œuvre retrouve la plupart des caractéristiques de la pensée mythique. Pour ce faire nous procéderons en plusieurs temps.

Nous tâcherons d'abord de prouver qu'elle retrouve les lois de la pensée mythique *en général*: par sa tendance irrépressible au grand, en d'autres termes son sens du sacré; par le fait que, en elle, chaque réalité apparaît reliée à une autre, et donc que, grâce à la métaphorisation générale qu'elle met en jeu, tout entre dans un système d'échos, de résonances et de correspondances; par le fait aussi que chaque chose ou action non seulement rime avec une autre mais répète ce qui s'est passé dans les temps primordiaux, par quoi se réintroduit le grand prestige des Origines si caractéristique du mythe. Si, ensuite, nous essayons de dire quel est *le mythe particulier* qui structure l'imaginaire de Claude Simon, nous verrons qu'il s'agit sans doute de celui de la Terre-Mère, les facultés génératrices et productrices de cette dernière se trouvant fréquemment dévolues au Chaos conçu comme le grand creuset universel et fécondant, si bien que le thème obsessionnel de la déroute et de la débâcle cessera d'être perçu

comme négatif. Enfin, nous devons bien nous demander pourquoi une telle vision qui semble aux antipodes du système formaliste est susceptible de se concilier avec la vulgate critique du nouveau roman. Peut-être alors découvrirons-nous que le fantasme et la pensée mythique sont susceptibles de modeler les formes mêmes de la narration, le langage devenant ainsi le cosmos de l'écrivain.



II. L'expansion

Simon écrit face à une fenêtre *ouverte*, il ne se caleutre pas en un lieu clos, *il se tourne vers l'extérieur*. La situation de maint narrateur, du *Vent aux Géorgiques* en passant par *Histoire* et *La Bataille de Pharsale*, est là pour témoigner de ce besoin du dehors, de cette appétence de l'univers sensible — et aussi l'attestent de façon peut-être encore plus probante le dessin manuscrit qui inaugure *Orion aveugle*² ou les confidences de l'auteur dans *La Corde raide* :

Je veux voir. Je ne fermerai jamais les rideaux de mes fenêtres, même la nuit, et si je me réveille dans la nuit, j'ai besoin de voir les étoiles dans le ciel, ou, s'il n'y a pas d'étoiles, le reflet jaunâtre et diffus du réverbère sur le plafond, et si je me réveille plus tard, la couleur de l'aube, cette couleur comme les margelles savonneuses des lavoirs, entrant, le jour qui se lève, se déploie, vertical, colosse, les mains pleines d'angoisse et de temps (p. 104-105 ; cf. également p. 9).

Cette *extraversion* entraîne donc une *expansion* ; l'écrivain, à son réveil, ou installé à sa table de travail, se projette dans *les espaces cosmiques*, il s'agrandit, il emmagasine l'immensité extérieure pour devenir lui-même immense. Sans doute ne faut-il pas considérer comme un simple hasard qu'Orion, le géant archétypal, le marcheur archétypal, constitue une de ses images privilégiées. Simon se place d'emblée sous le double sceau du gigantisme et du mythe, les deux termes étant en position de reflet.

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 êtres composites mi-hommes mi-chevaux, mi-boucs mi-serpents, des crabes aux pinces grandes comme des chaînes de montagnes, des déesses et des géants. Quelque part, cependant, dans le vide immense, Orion poursuit sa marche. (Les Corps conducteurs, p. 219)³.

Cette tendance à l'agrandissement va dès lors marquer toutes les productions de Claude Simon : comment pourrait-il en être autrement puisque l'expansivité prend sa source dans l'acte même d'écrire, qu'écrire c'est regarder vers le dehors, se dilater, et, du coup, *participer au cosmos* : les écrits autobiographiques n'hésitent pas à faire état d'une véritable *fusion* panthéiste. Quand, par la fenêtre ouverte, l'écrivain aperçoit les branches d'un arbre, bientôt

[elles] passent à travers [lui], sortent par [ses] oreilles, par [sa] bouche, par [ses] yeux, les dispensant de regarder, et la sève coule en lui et se répand. (*La Corde raide*, p. 187.)

Cette citation mériterait à elle seule un long commentaire : à l'examen on y retrouverait l'équivalence macrocosme/microcosme, et cette idée, mythique s'il en est, selon quoi c'est en soi et à travers soi que l'homme prend connaissance de l'univers. À la limite, il n'est donc même plus nécessaire que la fenêtre ou les yeux restent ouverts ; mais, en revanche, ce qui demeure intangible et constant, c'est cette sensation d'expansion et d'agrandissement, de fusion, de parenté avec quelque chose à la fois qui dépasse et avec quoi l'on se trouve immédiatement de plain-pied, et que les mythologues ou ethnologues nous ont appris à nommer le *sacré*. Simon ne reste pas *pro-fane*, *séparé*, *exclu*, il ouvre toutes grandes les portes du temple cosmique ou le reconstruit en lui-même : de toutes façons il est relié, inséré dans une *Totalité* ; il s'unit à *plus grand que lui*. Ainsi le surnaturel se trouve constamment tapi derrière le quotidien et tend sans cesse à se manifester à travers lui. Caillois ou Mircea Eliade ne nous disent pas autre chose⁴, qui nous apprennent que les actes humains se légitiment grâce à un modèle extrahumain, le petit et le limité ne se justifiant que parce qu'ils ont part à l'illimité, *sont* le grand qu'ils concentrent en eux. On songe au rythme de la respiration ou à l'alternance systole/diastole : Simon, à sa table de travail et grâce à l'intercession d'une fenêtre ouverte sur le ciel, concentre l'univers dans son corps immobile d'écrivain (il ne le *reproduit* peut-être pas, mais *l'écrit* ou, en tout cas, *l'inscrit* sur la page blanche) cependant que par un mouvement inverse et complémentaire les limites de ce corps éclatent pour se projeter dans l'espace infini, indéfini et cosmique. Quelle que soit l'opération elle aboutit à l'identité des extrêmes.

Nous venons donc de relever que Claude Simon rêve la création à l'aide d'images mythiques, qu'à travers elles son activité même d'écrivain débouche sur le mythe. Cette conception ou vision de l'acte d'écriture va se démultiplier au niveau des anecdotes mises en scène par la fiction, les mêmes caractéristiques se retrouvant dans les textes autobiographiques et les autres. Une constatation s'impose : *chez Claude Simon, rien (ni objet, ni acte, ni fait quel qu'il soit) n'est banal* ; le romancier ignore la catégorie du quelconque, chaque unité microcosmique se gonflant des potentialités macrocosmiques, se dilatant au niveau du grand Tout, participant au Sacré. Il y a toujours chez lui un agrandissement épique en puissance, une divinisation en cours des actants et des personnages. Simon pense sous le signe du grand : le mythe gonfle, densifie et agrandit le dérisoire, les forces cosmiques sont à l'œuvre dans le moindre des gestes, si bien que, par exemple, deux soldats anonymes de la débâcle de 1940 deviennent

[...] tous deux semblables à quelque divinité bicéphale, de noirs héros sortis de quelque fabuleuse gigantomachie, comme des jumeaux mythologiques jaillis jusqu'à mi-corps d'une blessure de la terre, venus tout droit, avec leurs yeux sombres, leurs corps d'antracite, leur impitoyable capacité de souffrance, des éternelles nuits étendues sur les plaines blanches de neige au-dessus desquelles ils se dressaient, dominant de toute leur hauteur la vieille houle ridée, marquée, mosaïquée de mers, d'océans, de mystérieux continents tournoyant lentement dans les ténèbres. (*Histoire*, p. 126 ; cf. encore pp. 54, 56, 210, 252, 367.)

Tout est donc peu ou prou *divin*. Un homme qui fait du ski nautique et qui semble jaillir de l'écume, une femme dont les cuisses bronzées la font ressembler à une statue (*Histoire*, p. 306), le clochard le plus minable, sont haussés au-dessus d'eux-mêmes par cette connivence avec ce qui les dépasse. C'est que le Tout est présent en chacune de ses parties, que, donc, chaque partie est le Tout et inversement. Ou, plus exactement, c'est une question moins de volume ou de grandeur apparents que de *concentration*, de *densité* et de *compacité*.

Le drap tiré jusqu'au menton s'abaiss[ait] et se relev[ait] au rythme régulier de ce râle continu, *paisible et formidable*, qui s'échappait d'elle, semblait *la respiration monstrueuse de quelque géant, de quelque créature mythologique et facétieuse* qui aurait élu domicile dans ce *corps débile* d'agonisante pour faire entendre, *comme les trompettes du Jugement Dernier*, ce lent et interminable halètement de forge — en train de mourir, occupée à mourir, *concentrée* (solitaire,

hautaine et terrible) avec application sur l'action de mourir, dans la pénombre de la chambre. (*L'Herbe*, p. 19.)

La vieille Marie, si menue que son corps ridé fait songer à celui d'un nouveau-né, devient donc Ramsès ou Cyclope (*idem*, p. 100), de même que la vieille garde infirme, laide, et bossue, ou Sabine sont immédiatement assimilées elles aussi à des personnages mythologiques (p. 112-164 ss, 213-214).

En somme, puisque les extrêmes se rejoignent, le monde est *circulaire et plein*, tel le serpent *Ouroboros* qui se mord la queue, ce qui nous intéresse étant toutefois, par priorité, cette faculté *superlative et hyperbolique* du regard de Claude Simon de *rehausser, exalter et célébrer* : l'ancêtre des *Géorgiques* sera donc tour à tour un « géant », un « colosse », un « lion », un « taureau », un « titan », « Hercule », « Pharaon » (p. 68 ss), sa seconde femme devenant, elle, « Omphale », « Léda », « Io », « Pasiphaé » (p. 389). Deux phénomènes se rejoignent et se confondent ici, que, à ce stade de notre démonstration, nous pouvons poser comme analogues : l'agrandissement par participation aux forces cosmiques, le rehaussement par assimilation aux grands héros archétypaux. Le quotidien change de stature, abandonnant sa nature de profane pour toucher au divin⁵. Dire, c'est précisément réaliser cette opération qui consiste à faire changer d'échelle, soit transformer chaque réalité en signe, et, par priorité, en signe du sacré. Ainsi un accouplement humain se conçoit comme la réalisation en miniature de l'union du Ciel et de la Terre⁶, car tout ce que fait l'homme répète la geste de la création cosmogonique, rien de son activité n'étant séparé définitivement des grands modèles archétypaux⁷ et de leur prestige.

[L]’expression populaire « s’envoyer en l’air » [...] semble remonter à ces mythes originels de la Gigantomachie, où des créatures aux noms (Ouranos, Saturne) et aux dimensions de mondes s’accouplent, luttent farouchement sur le fond bleu nuit du ciel encore sans astres, et [à] ce mâle frustré de son désir, sa géante conquête assaillie (saillie) se dérobant d’un coup de reins, la semence se répandant, voie lactée, pollen polluant notre mère la terre. (*L'Herbe*, p. 145.)

Pour rendre compte de cette continuité, l'image qui vient à l'esprit est celle de l'échelle de Jacob (*L'Herbe*, p. 223) : un cordon ombilical solide unit la terre au ciel, le petit au grand, l'homme aux héros légendaires, les objets banals aux forces cosmiques. Le monde de Simon ne s'est pas encore séparé de son enfance ; il est toujours neuf et gros de l'émerveillement

premier. On a beau évoquer l'ironie ou l'humour avec lesquels serait rédigé tel ou tel écrit à relent mythique ; cette réduction ne tient pas devant la multitude redondante de tels passages ; il faut bien parler de thème ou motif obsédant. La fenêtre ouverte devant laquelle travaille Claude Simon atteste que la communication entre le romancier et le cosmos ne s'est pas interrompue ; elle est aussi un signe parmi d'autres de l'originalité radicale de Claude Simon dans le groupe des nouveaux romanciers. Les déclarations ou analyses venues d'horizons divers sur l'enfermement du langage et dans le langage ne tiennent pas devant cette évidence : le travail d'écriture ne se replie pas sur soi, il est compatible avec le Grand Air. Cet ancrage dans le cosmos nous semble éminemment significatif : c'est lui, d'abord, qui confère à l'écriture simonienne sa coloration mythique.



III. Le tissu homogène de l'être : correspondances et métamorphoses

Nous sommes ainsi amenés à poser un sujet tabou par excellence dans l'optique de la critique formaliste et/ou textuelle⁸ — celui de la métaphore. À partir de l'instant en effet où chaque parcelle de l'univers se rattache à la Totalité, *ipso facto* elle entre en relation avec toutes les autres, si bien que la participation au sacré entraîne un processus de métaphorisation généralisée, tout devenant analogue à tout : parce que le sacré est omniprésent, Simon travaille dans une pâte homogène dans laquelle se fondent les différentes unités particulières qui perdent leur autonomie. Sans doute convient-il d'établir une distinction entre *la métaphore transitaire* et *la métaphore cosmique*, la première ayant un résultat divergent, la seconde possédant un effet unitaire, l'une étant centrifuge et l'autre centripète, celle-là renvoyant au fonctionnement moderne du Texte, favorisant sa dissémination et sa perpétuelle « différence », celle-ci ressortissant à l'idéologie humaniste de l'Unité. On relèvera toutefois comme première évidence que la métaphore simonienne possède fréquemment pour fonction, non pas de faire passer d'un récit à un autre récit, d'une anecdote fictionnelle à une autre anecdote fictionnelle, mais bien d'un ordre à un autre ordre, d'un règne à

un autre règne, étant « statique » et non pas dynamique, illustrant une pensée de l'Unité et ne pouvant s'analyser seulement comme un outil grammatical ou narratif (une charnière entre deux plages textuelles). On remarquera peut-être surtout que la différence entre une métaphore transitaire et une métaphore unitaire est sans doute moins tranchée qu'il n'y paraît, car un tel réseau d'échos et de résonances unit les différentes anecdotes suscitées par la première qu'elles finissent par s'imbriquer et se superposer, et cela aussi bien dans *Triptyque* que dans *Les Corps conducteurs* : la fonction divergente se résout donc en cohérence⁹ : en réalité la question peut se poser de savoir si cette différence de vocabulaire renvoie bien à une différence de nature. À notre avis, elle serait plutôt révélatrice d'une différence entre deux approches critiques, l'une plaçant l'accent sur le fonctionnement et s'interdisant toute incursion dans le domaine interprétatif, l'autre mettant en avant les implications mythiques de l'emploi de la métaphore. Robbe-Grillet a raison, lorsque, dans « Nature, humanisme, tragédie¹⁰ », afin d'éliminer toute autre conception du monde que « distanciée » et « neutre », il préconise la suppression radicale de toute comparaison : c'est la seule solution en effet et la seule conséquente. On en arrive donc au paradoxe suivant : le nouveau roman et notamment celui de Claude Simon met en œuvre un emploi systématique et généralisé de la métaphore ; voilà donc un genre à portée éminemment mythique que l'on s'est presque toujours interdit d'analyser sous cet angle pour se consacrer au seul point de vue narratif. Ce n'est pas une question de texte, c'est une question d'angle d'attaque et de choix critique. Toute métaphore est *transitaire* dans son fonctionnement (elle permet le glissement et le passage d'un champ lexical à un autre champ lexical), *unitaire* dans sa signification (à partir d'un chevauchement partiel, elle induit à penser ou à rêver une identification, ne serait-ce qu'en raison du phénomène de persistance rétinienne ou de mémoire lectorielle¹¹).

Lorsque Claude Simon lie et relie, il pose donc une pensée de la totalité en radicale opposition avec la pensée scientifique née avec Aristote, qui, elle, considère d'abord le discret, le séparé¹². Le mythe, au contraire, place chaque terme en relation avec un autre, car, pour lui, rien ne possède de « valeur intrinsèque autonome¹³ », attachée à une « donnée physique brute¹⁴ ». Dans toute métaphore, il y a donc bien

une métaphysique puisqu'elle unit un ici et un ailleurs, chaque terme devenant le signe de l'autre, prenant sa place dans un univers de signes généralisés. De la sorte, lorsque le romancier cite Proust en exergue à une partie de *La Bataille de Pharsale*, nous n'avons aucune raison d'affirmer qu'il en retranche préalablement la métaphysique inhérente.

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels (p. 99).

Chez Simon aucun doute : la litanie des « comme » et des « comme si » a bien pour effet de parer et apparenter, et, apparentant, de doter d'un supplément d'être. La prolifération « paradigmatique » que l'on s'est plu si souvent à relever chez lui crée, souligne ou exprime cette parenté universelle, cette accointance avec autre chose, c'est-à-dire en définitive avec la *totalité* et la *grandeur*. Il en résulte que sont inexorablement liées ou rapprochées dans le déroulement textuel les notations cosmiques et les notations métaphoriques : elles sont complémentaires en effet, unies par une relation réversible de cause à effet.

[Le froid] atteignit une intensité terrifiante, devint quelque chose de pour ainsi dire *cosmique* : implacable, vivant, c'est-à-dire avec une sorte de force sauvage aussi, *comme* les puissants et *apocalyptiques* chevaux roux, à la fois tranquille et opiniâtre, inflexible, *comme* un étou [...]; les corps *semblaient* prendre eux-mêmes la consistance du verre et [...] sans les tuniques, les manteaux, les bottes en cuir durci, on aurait pu voir *comme* au travers de ces mannequins transparents sans chair ni os à l'usage des étudiants en médecine (ou sur ces planches anatomiques représentant à l'intérieur de contours schématiques les systèmes vasculaires de l'homme, des batraciens ou des animaux à sang froid) *comme* des sortes de mandragores, de réseaux en forme de fleuves, de rivières, avec leurs affluents épineux, hérissés de tous côtés de barbes déchirantes *comme* des hameçons, de pointes aiguës, noires [...]; [lors de l'appel quotidien les soldats figuraient] *comme* un groupe d'oiseaux bizarres, astiqués et cambrés, apparemment insensibles au froid, derrière le *colossal* capitaine au nom de chevalier teutonien, à la stature de lansquenet, debout, *herculéen*. (*Les Géorgiques*, p. 102-103).

On observera facilement dans ce texte le double mouvement que nous venons de signaler : le va-et-vient entre le particulier et le général, le quotidien et le cosmique, le banal et le

colossal entraîne un foisonnement de comparaisons et d'analogies, lesquelles apparaissent comme une démultiplication de la Totalité ou du fait que chaque unité participe à cette Totalité. Les « comme » et les « comme si » possèdent donc bien un rôle unificateur, une fonction d'introduction et de signalisation d'une présence mythique.

Voilà qui ne prouve certes pas que le nouveau roman et Claude Simon en particulier n'ont rien apporté de nouveau (nous essaierons, dans notre dernière partie, de coordonner cette nouveauté avec la persistance d'une pensée mythique), mais qu'ils sont aussi tributaires d'une culture, l'écriture n'étant pas seulement une affaire de technique mais également d'imaginaire. Simon ne travaille pas seulement sur des mots : il possède une vision du monde qui lui est propre.

À partir d'une perception si intense à la fois de l'Unité cosmique et des correspondances qui la démultiplient au niveau local ou microcosmique, nous ne serons pas surpris de voir apparaître ou réapparaître la *synesthésie* ; elle n'est qu'une application parmi d'autres des principes que nous venons d'énoncer :

[R]appel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité palpables c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur moisie de caveau de tombeau. (*La Bataille de Pharsale*, p. 9. Pour d'autres exemples de synesthésie, cf., entre plusieurs textes possibles, *Leçon de choses*, p. 50, 54, 100, etc.)

Chez Simon, l'oreille peut voir (*La Bataille de Pharsale*, p. 23) et l'œil entendre (*idem*, p. 171), l'être étant encore unifié. De façon générale, la technique de l'animation d'une photo, d'une affiche, d'un tableau, qui lui est familière, favorise cette fusion et cette association : la fenêtre ouverte vers le dehors incite d'abord au voyeurisme, mais l'œil, de proche en proche, s'associe à tous les autres sens (cf. *Triptyque*, p. 25, 77, etc.), reconstituant ainsi l'unité organique. L'univers forme un grand corps cohérent et homogène.

Cohérent et homogène certes, mais également en continue transformation, car, aussi bien, une métaphore implique, *avant* qu'elle n'aboutisse à une fusion et à une identification, un *passage* et un *mouvement* (si bien que la distinction, évoquée plus haut, entre statisme et avancée, s'amenuise encore, que l'on se place au niveau de la narration ou à celui

de la fiction) : elle témoigne d'un *dynamisme* et d'une *énergie* que nous devons nous garder de négliger. En d'autres termes encore, puisqu'aucune réalité ne se limite à ce qu'elle est, mais que, refusant la discrétion et la séparation, elle s'apparente, s'accouple à une autre et se mue en elle, elle pourra être saisie, ou bien au moment où elle *fusionne* avec son point d'arrivée et se confond avec lui, ou bien dans son *procès* de transformation et d'apparentement, à l'instant suspendu où elle n'est plus seulement elle-même sans être encore tout à fait autre chose, où elle hésite entre deux états. On passe alors de la métaphore à la *métamorphose* laquelle n'est, à tout prendre, qu'une métaphore de la métaphore ou plus exactement du processus de métaphorisation. Le texte simonien se met alors à grouiller, hanté par d'étranges formes qui évoquent Brueghel.

[T]ype à tête de héron

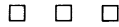
type à tête de chimpanzé type à tête de cheval femme à tête de chouette type à tête de mouton type à tête de bouledogue type à tête de vautour [...]

[...] homme canard homme à tête carrée (*La Bataille de Pharsale*, p. 79),

homme-fusil (*Le Palace*), homme-cheval (*La Route des Flandres*, etc.), vieille à tête de chien (*Triptyque*, p. 112, 114, 116, etc.), homme babouin, homme pingouin (*Les Géorgiques*, p. 152-153), ces créatures « à mi-chemin de l'homme et de la bête » (*Triptyque*, p. 150) sont là pour évoquer une mutation et une création, un état intermédiaire et fluide où les choses et les êtres ne sont pas encore tout à fait fixés, soit peut-être la genèse même de l'écriture (nous y reviendrons). Encore sommes-nous contraints de reconnaître que, qu'ils soient une origine ou une conséquence, ils accentuent la tonalité mythique des textes simoniens. Ovide n'est pas le seul à avoir écrit des *Métamorphoses* où soient évoqués ces temps prolifiques, ces époques titanesques¹⁵ où foisonnaient les êtres hybrides et mixtes à mi-chemin entre deux « essences », non encore figés, sinon dans le dynamisme et le passage¹⁶, où tout était possible parce que tout était neuf.

Si la perception de l'unité cosmique entraîne comme sa conséquence inéluctable l'emploi systématique de la métaphore, celle-ci, à son tour, révèle donc son dynamisme, sa faculté de génération et de transformation. Toutefois, très

curieusement, cette faculté de création évoque surtout les *débuts* d'un univers, d'un cosmos. Elle possède ainsi une double fonction progressive/régressive : comme si toute nouveauté n'était jamais qu'une *répétition* de ce qui se serait passé dans le temps fabuleux des Origines.



IV. La vertu agissante du passé

Quelles que soient les modalités variées de son actualisation dans le texte, subsiste en tout cas le fait que toute réalité chez Claude Simon comporte des *strates*, des *couches superposées* qui lui confèrent une *épaisseur*. Le tableau baroque lui-même, en dépit de sa « platitude » apparente, fonctionne comme un piège, étant « movement into space » (*La Bataille de Pharsale*, p. 160), engloutissant le spectateur dans ses espaces imaginaires. La fenêtre ouverte, de semblable façon, délimite un cadre, mais ce cadre projette dans des espaces qui ne sont nullement unidimensionnels. C'est une évidence banale et qui ne mène pas loin que de constater que la page imprimée se réduit à une pure surface : en fait, l'imaginaire de son lecteur lui restitue un *volume*. C'est dans ce volume que s'introduit le mythe, lequel ne se conçoit pas sans *une valorisation hyperbolique du passé*. En d'autres termes encore, si surimpression et superposition sont nécessaires pour conférer à un être quelconque son coefficient de réalité mythique et de grandeur, ces deux opérations peuvent s'effectuer soit dans l'espace soit dans le temps, le second devenant une catégorie du premier. L'essentiel est que subsistent ou agissent cet élargissement des perspectives, cet apparemment et cet accouplement qui agrandissent par le simple fait qu'ils ajoutent un « plus », et que chaque réalité cesse d'être séparée, n'étant jamais uniquement elle-même, mais elle-même *et* autre chose¹⁷. Ainsi la Bataille de Pharsale est-elle la bataille de Pharsale et *en même temps* celle de Kynos Kephalai, un combat contre les Turcs, une mêlée entrevue dans un tableau baroque, la déroute des Flandres, un match de football (*La Bataille de Pharsale*, p. 29, 34, 35, 56, 60, etc.) ; ainsi encore, la débâcle de 1940 rime-t-elle avec la débandade de la République Espagnole en 1938, cette dernière à son tour rappelant telle campagne napoléonienne en ce pays. On perçoit donc le

passé en filigrane de chaque événement présent qui devient répétition d'un archétype fabuleux. La participation au passé devient ainsi une modalité parmi d'autres de la participation à la Totalité et en définitive au *Sacré* (au Grand), la reprise et/ou la permanence de ce passé toujours agissant suscitant un effet de rituel et de cérémonial. Conformément aux postulats de la pensée mythique Simon unit l'idée de Grandeur et l'idée de Passé ; autrement dit encore, nous allons voir le texte simonien glisser sans solution de continuité de l'évocation du Cosmos à celle des Temps Archétypaux : ce sont expressions variées d'un phénomène unique. Les métaphores ou comparaisons (les « comme » et les « comme si ») ne sont vraiment agrandissantes que lorsqu'elles tirent vers l'amont.

Il n'y avait pas de vent non plus. Comme si le froid avait gelé ou plutôt solidifié sur place l'air lui-même, comme si par quelque opération chimique les particules invisibles qui le composaient s'étaient prises toutes ensemble en un bloc transparent, lumineux, où s'élevait verticalement, rapide d'abord, puis tournoyant, s'enroulant sur elle-même, la fumée non pas du feu mais du brasier d'où s'élançaient dans un bruit de craquements les flammes sauvages jaillies tout d'abord de quelques brindilles, de quelques branches mortes amassées, puis nourries, alimentées d'arbres entiers, de jeunes bouleaux, de hêtres gros comme le bras, empilés, amoncelés, leurs rameaux entrecroisés en un bûcher géant, comme s'ils (les hommes de corvée) se vengeaient, comme un défi, comme s'ils voulaient compenser par une sorte d'autodafé dément ce qu'avait de démentiel le froid lui-même, projetés, comme hors de l'Histoire, ou livrés à quelque chose qui se situait au-delà de toute mesure (de même que la colonne carminée du thermomètre s'était depuis longtemps rétractée au-dessous de la plus basse graduation (moins quinze) conçue pour des époques, des mœurs, un mode de vie sinon civilisé du moins étalonnable) : l'état (temps, espace, froid) où devait être le monde à l'époque des cavernes, des mammoths, des bisons, et autres bêtes gigantesques chassées par des hommes gigantesques pour prendre leurs fourrures, boire leur sang chaud, au sein de gigantesques et inépuisables forêts. (Les Géorgiques, p. 118-119.)

Dans le temps fabuleux des Origines tout était plus grand, et plus noble et plus solennel, et plus proche du *Sacré*. La Terre, alors, fière de sa nouveauté, en pleine possession de son pouvoir de germination et d'enfantement, engendrait des géants et des colosses, ceux que chante le mythe, ceux qu'exalte Simon.

Dans sa définition la plus précise, en effet, le mythe se présente comme un récit qui raconte les Origines par l'intervention d'êtres surnaturels, relate l'inscription du sacré qui a

fait le monde tel qu'il est, c'est-à-dire le modèle exemplaire à imiter sans cesse, où prennent racine, forme et consistance même les actes en apparence les plus triviaux. Toutes les particularités présentes de l'homme s'expliquant ainsi par ce qui s'est passé dans les Temps Anciens, l'homme n'a pas à faire, mais à refaire et répéter¹⁸, seule façon pour lui de retrouver l'Origine. La mentalité mythique, comme celle de Claude Simon, « retient difficilement des événements individuels » et des figures autonomes. Elle fonctionne selon des structures radicalement différentes, « catégories au lieu d'événements », « archétypes au lieu de personnages historiques », ces derniers étant tout de suite assimilés ou rattachés à leurs modèles légendaires¹⁹. Bref, ni le mythe ni Simon n'acceptent « l'individuel », ils ne connaissent que « l'exemplaire et la réitération de cet exemplaire, « le souvenir des événements historiques se modifi[ant] rapidement afin de pouvoir entrer dans le moule ainsi défini²⁰ » : le texte simonien fonctionne donc exactement comme « la mémoire populaire » qui « restitue au personnage historique des temps modernes sa signification d'imitateur de l'archétype et de reproducteur des gestes archétypaux²¹ ». Le personnage d'un roman de Claude Simon est à la fois ici et ailleurs, présent et absent, *moderne et très ancien*, nouveau et répétitif ; en tout cas il n'appartient pas à la catégorie de l'Unique : il se range dans une série, un paradigme, qui lui donnent être, consistance, et réalité artistique.

[R]angés le long du trottoir devant la maison, une file de types en salopettes et en manches de chemise sort[aient] maintenant les uns après les autres par la porte de l'immeuble, traversant le trottoir sans même regarder les débris répandus, importants, indignés, convaincus, médiévaux (L'un d'eux portait une courte barbe et un casque rond, descendant très bas sur la nuque. On aurait dit un *lansquenet*). (Le *Palace*, 10/18, p. 107.)

Ce temps n'est, ni plat, ni linéaire, il entasse et additionne, il cumule et accumule, et, à force de cumuler et accumuler finit par ralentir et donner une impression d'immobilité et de fixité, chaque événement se fondant dans l'archétype qui l'a précédé et lui a conféré la dignité de l'existence mythique. Partout, sous la trame de la modernité, apparaît donc une vie antérieure.

Dans les romans de Claude Simon, du *Vent aux Géorgiques* en passant par *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Histoire*, voire

La Bataille de Pharsale, il est donc question du passé et des ancêtres, et des maisons des ancêtres, ces vieilles demeures provinciales avec leur mobilier qui permane à travers la succession des générations. On y parle d'actes notariés aussi et de documents familiaux, d'histoires de famille et de vieux secrets que l'on voudrait ensevelir, mais que l'on est contraint d'exhumer (puisque le passé ne peut être qu'agissant), et de celui qui fait office d'intercesseur vers ce passé jamais complètement perdu et qui prend volontiers la figure de l'oncle. Dans la vision du monde de l'écrivain, n'existe pleinement que celui qui *héríte*²², le cordon ombilical ne devant jamais être coupé, l'isolement étant un certificat de non-vie. Par l'entremise du temps mythique est donc convoquée, avec la solennité de mise dans de telles circonstances, « l'assemblée des ancêtres » qui contemplant « vaguement étonnés, vaguement offusqués » (*Les Géorgiques*, p. 198) les derniers produits de leurs accouplements ou de leurs alliances. Simon, semblable au poète épique, célèbre ainsi les descendances et les généalogies qui racinent et enracinent,

dénombrant [...] tous ceux qui dans les hameaux ou les fermes des alentours portaient le même nom : un cafetier, un métayer, un maréchal-ferrant, un marchand de bestiaux, un garagiste de la ville [...], d'autres encore, comme si le colosse avait laissé derrière lui deux lignées de descendants, l'une bâtarde, illégale, ayant seulement droit au tiers du nom (ou plutôt à l'un des trois), restée là, comme les anciens serfs, attachée au sol (ou plutôt cramponnée, enracinée, composée d'artisans, de laboureurs et de tout ce qui tient lieu aujourd'hui de palefreniers et de cochers, c'est-à-dire armés non plus d'étrilles, de broches et de fourches mais de clefs à molettes, de pompes à graisse et de crics) l'autre (l'autre lignée) celle des héritiers en ligne directe, de plein droit pour ainsi dire. (*Les Géorgiques*, p. 170.)

Au sommet de la pyramide, la fécondant de son génie, l'irriguant de sa puissance et de sa grâce efficiente, toujours présent à travers chacun de ses descendants qui *le reproduisent, le répètent, et le font revivre*, le Grand Ancêtre donc, le Colosse, « au buste monumental », « aux épaules drapées », « au masque puissant » (*Les Géorgiques*, p. 172), le Géant, dont l'aventure inaugurale recommence à travers ses descendants. Un neuf radical étant inconcevable, l'Histoire, à supposer qu'elle progresse, avance ainsi en tournant, repassant à la verticale des mêmes points, si bien que chacun d'eux acquiert cette épaisseur et cette structure feuilletée dont nous avons parlé, donnant à lire tel un palimpseste, à travers lui, un

autre événement à la fois différent et très semblable. De ce point de vue quand Simon donne pour exergue au *Palace* la définition du Grand Larousse :

Révolution: Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points,

il se place *exactement* dans une perspective mythique, faisant de ce roman, comme des précédents, l'illustration d'une conception du monde comme ensemble clos où correspondances et répétitions tissent un réseau d'échos et de résonances.

Cette coloration mythique, la critique des années 60 s'est en général obstinément refusée à la relever. D'abord parce que ce domaine constituait pour elle un sujet tabou. Ensuite, parce que (et pour cause!) elle ne pouvait connaître *Les Géorgiques* qui, après une production de plus de trente ans, a placé l'ensemble de l'œuvre dans une nouvelle perspective, mettant au premier plan ce que jusqu'alors ce type d'analyse s'efforçait d'occulter, intégrant définitivement, semble-t-il, la production simonienne dans le grand cycle des Travaux et des Jours.



V. La terre-mère et le chaos

C'est donc le moment pour nous, après que nous ayons souligné à quel point les caractéristiques *générales* de la pensée mythique imprègnent l'ensemble des romans de Claude Simon, de tâcher de dégager quel est ou quels sont le ou les mythe(s) particulier(s) qui structurent de façon plus précise sa vision du monde. Peut-être, parmi la foule des mythes évoqués ici ou là, pouvons-nous en discerner un ou deux qui le définissent plus spécifiquement.

Commençons par une lapalissade : Simon est un terrien. *Les Géorgiques*, avec son arrière-plan autobiographique évident²³, démontre surabondamment que, pour lui, toute connaissance authentique vient de la Terre et des Ancêtres qui, patiemment, l'ont moins façonnée qu'ils ne se sont imprégnés d'elle et pliés à son rythme. Le romancier a donc du monde une vision qui fait songer à ce que nous apprend une coupe

verticale pratiquée dans le sol, cependant que sa conception du temps circulaire, dont l'image se trouve dans les phénomènes célestes ou les rythmes des saisons, est typiquement celle des sociétés agricoles. Chaque réalité se trouve en conséquence insérée dans une couche de strates dont aucune n'existerait sans les autres, bref *enfermée dans un paradigme et une série*, et conjointement soumise à *la loi du retour cyclique*. Tout étant dans tout et relié à tout par le jeu des métaphores, des échos et des rimes, on aboutit à cette première remarque que l'écriture de Simon fond dans un flux uniforme l'apparente hétérogénéité des préoccupations et évocations, étant une machine à assimiler, apparenter, identifier, mettre en valeur l'unité germinative de l'être, l'universelle analogie qui sous-tend la cacophonie des apparences, relevant aussi bien

[...] des plans de bataille que des instructions sur les semailles, des lettres aux ministres, des directives pour la culture des pommes de terre, des propositions d'avancement ou de décorations. (Les Géorgiques, p. 464.)

La même coulée verbale entraîne donc et unifie les travaux rustiques et les exploits guerriers, les uns comme les autres étant soumis en définitive à un unique rythme cosmique et à des lois identiques. Le Grand Ancêtre utilise « le même style »

[...] pour commander à Jourdan de garder les passages du Rhin et à Batti de veiller à ce que les pas soient bien fermés (Les Géorgiques, p. 447),

car « si l'on y réfléchit », les deux choses

[...] ne sont pas tellement contradictoires. Je veux dire en ce qui concerne les qualités requises. Je veux parler de cet éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux : les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir, les mêmes clôtures à vérifier, les mêmes villes à assiéger, les mêmes rivières à traverser ou à défendre (idem, p. 447).

On voit à quoi aboutit cette mystique de l'Unité : *non pas à une acculturation des phénomènes naturels, mais bien, à l'inverse, à une naturalisation des activités humaines, et en premier lieu de l'Histoire. (Cf. Les Géorgiques, p. 107, 352, 353, 371, etc.²⁴.)* Rien de ce que peut faire l'homme n'est susceptible d'échapper à la Nature ou au Cosmos, puisque, par définition, il en fait partie, et donc s'inclut dans un vaste

ensemble, si bien que, par exemple, à considérer les détritrus et les épaves qui bordent la route de la débâcle de 1940, c'est

[...] **comme si quelque inondation, quelque torrent déchaîné, foudroyant et aussitôt tari, était passé par là, rejetant, laissant sur ses bords ces tas — choses, bêtes, gens morts — indistincts, sales et immobiles** (*La Route des Flandres*, p. 108).

L'exergue de *L'Herbe*, empruntée à Pasternak, suggère : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser ». C'est prendre un recul certain par rapport aux interprétations positivistes, hégéliennes ou marxistes entre autres. Bien plus, s'il faut en croire l'exégèse subtile de Gérard Roubichou²⁵, cette exergue acquerrait une valeur supplémentaire de par le double sens possible du terme « histoire » — « événements historiques » — et « récit », « fiction ». En dernière analyse, ce serait donc l'écriture elle-même qui serait naturalisée, elle qui s'effectue face à une fenêtre ouverte, qui est poreuse aux rythmes du cosmos, et qui fait siens les répétitions, les retours et les rythmes du monde : pulsion naturelle, inconsciente et invisible, elle supposerait un développement germinatif du texte lequel obéirait à des lois organiques internes qui le rattacheraient aux grands phénomènes végétaux. Simon pousse donc jusqu'à ses conséquences extrêmes l'affirmation d'une optique de la Totalité : l'homme n'est pas séparable du milieu dans lequel il se développe, se trouvant soumis aux mêmes impératifs que les autres créatures vivantes, astrales, minérales, végétales ou animales. Entendons-nous bien : l'écrivain n'a pas la naïveté de croire que cette règle de l'Unité correspond à *un en-soi objectif* du cosmos : il la pose nettement pour ce qu'elle est, soit une vision du monde qui suscite ou prolonge une certaine « rhétorique » spécifique (*cf. Les Corps conducteurs*, p. 78-79) ; il assume donc ses responsabilités ; il sait que son angle de vue n'est qu'*un angle de réfraction*.

Le peintre s'est [...] attaché à multiplier les artifices qui ont pour résultat [de faire] que le géant

(Orion, soit l'écrivain archétypal)

se trouve partie intégrante du magma de terre, de feuillages, d'eau et de ciel qui l'entoure. (*Les Corps conducteurs*, p. 77.)

Cette démultiplication est révélatrice : le peintre représente l'écrivain comme s'engloutissant dans le cosmos, aspiré par

lui en quelque sorte : le cadre du tableau s'assimile au chambranle de la fenêtre par laquelle Simon, installé à sa table de travail, contradictoirement et complémentirement, se dilue dans l'univers et le concentre.

Il nous semble donc que le grand mythe qui structure cette vision du monde serait, comme chez nombre d'autres écrivains du XX^e siècle, *celui de la Terre-Mère*. D'une part, compte tenu de sa puissance génératrice, elle se révèle particulièrement apte à naturaliser tout processus de création, y compris celui de l'écriture. D'autre part, en tant que Femme, elle est dispensatrice d'érotisme, et Dieu sait si les romans de Claude Simon sont flamboyants sous ce rapport. Enfin, parce que Matrice Universelle elle se relie à toutes les légendes cosmogoniques : en elle fusionnent la Vie et la Mort qui échangent leurs signes en une ronde inlassable obéissant aux lois des révolutions agricoles et bio-cosmiques. Sans doute, ici encore, l'éclatant lyrisme des *Géorgiques* permet-il une relecture de maint passage antérieur, mais le grand mythe de la Terre, Mère et Femme, est présent dès les premiers romans.

[T]out à coup tout fut complètement noir, peut-être étais-je mort, peut-être cette sentinelle avait-elle tiré la première et plus vite, peut-être étais-je toujours couché là-bas dans l'herbe odorante du fossé dans ce sillon de la terre respirant humant sa noire et âcre senteur d'humus lappant son chose rose mais non pas rose rien que le noir dans les ténèbres touffues me léchant le visage mais en tout cas mes mains ma langue pouvant la connaître m'assurer, mes mains aveugles rassurées la touchant partout courant sur elle son dos son ventre avec un bruit de soie rencontrant cette touffe broussailleuse poussant comme étrangère parasite sur sa nudité lisse, je n'en finissais pas de la parcourir rampant sous elle explorant dans la nuit découvrant son corps immense et ténébreux, comme sous une chèvre nourricière, la chèvre-pied [...] suçant le parfum de ses mamelles de bronze atteignant enfin cette touffeur lappant m'enivrant blotti au creux soyeux de ses cuisses je pouvais voir ses fesses au-dessus de moi luisant faiblement phosphorescentes bleuâtres dans la nuit tandis que je buvais sans fin sentant cette tige sortir de moi cet arbre poussant ramifiant ses racines à l'intérieur de mon ventre mes reins m'enserrant lierre griffu se glissant le long de mon dos enveloppant ma nuque comme une main, il me semblait rapetisser à mesure qu'il grandissait se nourrissant de moi devenant moi ou plutôt moi devenant lui et il ne restait plus alors de mon corps qu'un fœtus ratatiné rapetissé couché entre les lèvres du fossé comme si je pouvais m'y fondre y disparaître m'y engloûtir accroché comme ces petits singes sous le ventre de leur mère à son ventre à ses seins multiples m'enfouissant dans cette moiteur fauve. (*La Route des Flandres*, p. 256-257.)

Cette page est exemplaire qui, dans son ampleur rhétorique et ses innombrables métaphores ou comparaisons, réalise un constant va-et-vient entre le microcosme et le macrocosme, la Femme et la Terre, la Vie et la Mort, le tout sous les auspices de la sacralité et de quelques grandes légendes ou images cosmogoniques.

Elle est exemplaire également en ceci qu'elle reprend un motif simonien s'il en est, *celui de la débâche et de la déroute*. En apparence, il semblerait s'intégrer difficilement dans le grand mythe de la Terre-Mère Fécondante, mais ce n'est justement qu'une apparence. À partir de l'instant en effet où la Vie et la Mort échangent leurs signes, la seconde devenant une des conditions ou même une des manifestations de la première, lui fournissant son terreau et comme sa substance, ce que l'on a pu appeler ici ou là le catastrophisme de Simon cesse d'être une marque de pessimisme. Il est vrai : *Le Palace* n'est pas *L'Espoir* de Malraux — mais Simon nous livre moins la mort de l'épopée qu'une grandiose épopée de la Mort, c'est-à-dire de la Force Vive qui va préparer une nouvelle naissance, revenir à l'Un indéterminé avant que ne surgisse, tel un Phénix de ses cendres, un nouvel ordre cosmique. Les déroutes, défaites et débâcles successives et/ou superposées qui jalonnent l'univers romanesque de Simon sont donc semblables à cette immense coulée de lave qui envahit pièces et rues dans *Les Corps conducteurs* (cf., par exemple, p. 88, 90, 95, 97, 99, 111, 127, 233) : elles inspirent peut-être la terreur, mais elles sont empreintes de grandeur, bref revêtues de l'ambivalence du sacré²⁶. Bien loin de s'exclure des postulats ou croyances de la mentalité mythique, elles sont facilement passibles de nouveau des analyses tant de Mircea Eliade que de Roger Caillois. Le mythe nous apprend en effet que le monde s'épuise, l'histoire représentant une lente usure, une inexorable dégradation. Une régénération périodique s'impose donc qui ne peut avoir lieu que grâce à un *retour préalable au Chaos*²⁷. Si donc le moment historique contemporain (l'Espagne, les Flandres) représente une décadence par rapport aux précédents et à la grandeur incomparable des Origines, il annonce aussi par et dans ce retour à l'état chaotique l'arrivée d'une régénération nécessaire. De la sorte, bien loin d'être méprisée, l'histoire se trouve valorisée sur le plan cosmique, les grandes catastrophes se concevant comme

des dissolutions ou combustions²⁸ qui doivent, périodiquement et en fonction de la loi des cycles, mettre fin au monde pour permettre sa re-naissance. Le Chaos assume ainsi le rôle joué à l'échelle végétale par l'hiver ou la pourriture des graines et des germes : il est le contraire du néant ou du vide, une réserve d'énergie et une matrice en gésine. Particulièrement typique nous apparaîtra également le fait que, dans les grandes cosmogonies primitives, le Chaos, abolition des contours, retour provisoire à l'amorphe et à l'informe, soit figuré par un monstre marin ou aquatique, ou, en tout cas, toujours assimilé à un état fluide²⁹ — à quoi fait écho dans le texte simonien le motif obsédant de la liquéfaction, de la pourriture, de la sueur et du suintement, de l'écoulement. Bref Claude Simon pense le Chaos en termes d'hydraulique, conformément d'ailleurs à la double acception du terme de « débâcle », laquelle hydraulique entre en relation dialectique chez lui avec le solide, la pierre, le bronze ou la statue, soit les réalisations ou les matériaux les plus consistants d'une création. Ainsi, l'Histoire est peut-être dépourvue de sens, conduisant inéluctablement à la dissolution, mais chez Simon elle ne peut pas ne pas s'accompagner de grandeur : chez lui, nous le savons, le dérisoire possède une envergure telle qu'elle le fait sortir de son statut de dérisoire. Dans l'univers mythique le Chaos n'est que l'image inversée du Cosmos, une autre de ses émergences, son contradictoire peut-être, son contraire point³⁰. Certes, le château de l'Ancêtre des *Géorgiques* est désormais habité par un imbécile (p. 141 ss) et il ressemble à une épave, mais il existe une grandeur des épaves en ce qu'elles rappellent toujours peu ou prou ce dont elles sont un reste, le Passé, le prestige des Temps Originels, la taille titanésque du Géniteur : elles signalent un soubassement énorme et colossal identique à la partie immergée d'un iceberg (*idem*, p. 149). Le Chaos ne s'oppose pas au Cosmos comme le petit au grand mais comme une Puissance à une autre Puissance.

Allons plus loin dans l'analyse de cette thématique de la débâcle et de ses implications mythiques. On sait en effet que dans les sociétés primitives le retour au chaos régénérateur se marque par la fête, actualisation des premiers temps de l'univers, qui sont à la fois désordre germinatif et âge d'or — fête à travers laquelle se recherche le rajeunissement périodique du groupe. On sait aussi que la fête, prise dans cette

acception, n'a rien à voir avec le relâchement de nos modernes vacances mais implique au contraire une tension de tout l'individu dans la transgression des règles ordinairement admises. Or Caillois voit dans la guerre une des résurgences *dévoquées*³¹ de la fête primitive et du sacré à elle inhérent. Curieusement même, des théologiens à Hegel et quelques autres en passant par Joseph de Maistre, on célèbre ses bienfaits : alors que la paix fait dépérir par « enlissement et usure », la guerre, elle, permet aux sociétés de se « régénérer », les préservant « des effets du temps irréparable », si bien que l'on prête à « ce bain de sang » « les vertus de l'eau de Jouvence », en en faisant une sorte de déesse de la fécondité tragique³². Sur les décombres d'un monde terne et faible, elle illustre avec

[...] le fracas des grandes colères de la nature, ce triomphe sacré de la mort qu'on a vu tant de fois jadis obséder les imaginations³³.

Et, ajoute Caillois,

[...] s'abandonner à sa propre perte et pouvoir abîmer ce qui a forme et nom, apporte une double et somptueuse délivrance à la fatigue de vivre parmi tant de menues prohibitions et de prudentes délicatesses³⁴.

Or il est tout à fait surprenant de voir comment Claude Simon partage exactement cette image mythique de la guerre comme manifestation *extrême* de la sacralité à telle enseigne que certaines de ses pages peuvent apparaître comme une paraphrase de Roger Caillois. Voici d'abord les réflexions non romanesques de *La Corde raide* :

À présent, je pense à ces peuplades chez lesquelles, les jours de fêtes, d'un crépuscule à l'autre, les rois deviennent esclaves et les serviteurs rois. La guerre c'est quelque chose dans ce genre. Comme un négatif photographique où les clairs viennent en noir, où tout apparaît dans une lumière insolite et spectrale, une fête, déchirant l'opacité coutumière (p. 56).

À quoi renvoient les déclarations du narrateur de l'aventure espagnole dans *Les Géorgiques* qui, se rappelant ses souffrances, mais aussi les aubes où il voyait de son créneau les étoiles s'éteindre une à une et le ciel se couvrir de couleurs éclatantes, ne trouve qu'un seul mot pour « traduire l'intraduisible » et forme « une à une sur le papier », « lentement », solennellement, sacramentalement, les lettres qui composent « enchantement » (p. 348). C'est que la guerre, forme paroxysmique du Chaos, n'entre pas en relation d'antagonisme avec le

grand mythe de la Terre-Mère qui nous semble former le soubassement essentiel de la sensibilité de Claude Simon : elle est une de ses composantes. Simon a de la guerre une conception parfaitement codée et répertoriée³⁵.



VI. Le texte comme cosmos³⁶

Face à une inscription aussi massive des postulats mythiques dans le texte simonien, la critique formaliste et textuelle aurait donc fait office de *refoulement* et de *censure*. Soit. Cependant nous ne devons pas à notre tour escamoter le problème majeur qui pourrait se poser à peu près en ces termes : comment concilier les concepts d'un Eliade ou d'un Caillois avec les grandes formes narratives du nouveau roman, plus spécialement chez un Claude Simon ?

Selon une formule devenue classique de Jean Ricardou, la modernité aurait *substitué l'aventure d'une écriture à l'écriture d'une aventure*. Cela entraîne comme conséquence que, dans le va-et-vient qui s'établit entre une narration et une fiction, la critique de ces vingt dernières années donne systématiquement la priorité à la première : la fiction serait fille de la narration dont elle se bornerait à illustrer en abyme les procédés et techniques, devenant la mise en scène ou en anecdote d'une forme structurante. Par exemple, le nouveau roman remplace une avancée linéaire par un texte où apparaissent superpositions, répétitions et circularité et qui obéit aux lois de la variation et du contrepoint. De telles prémisses on déduira donc que la conception du temps et de l'histoire à l'œuvre dans les romans de Claude Simon, et même l'ensemble de sa métaphysique, découlent des propriétés de sa narration et de sa phrase, étant des *visions littéraires*, un *produit* de l'écriture : le mythe serait engendré par le texte, fils du texte³⁷, non pas une origine ou une vision du monde, plutôt l'illustration fictionnelle d'une activité artisanale n'obéissant qu'à ses propres impératifs et ne connaissant que soi. Continuons dans cette voie : le motif si répétitif des histoires de famille et de l'héritage qui apparaît avec *Le Vent* et qui parcourt *L'Herbe*, *La Route des Flandres*, *Histoire* ou *Les Géorgiques* serait simplement *la conséquence d'une intertextualité inévitable* :

étant donné que tout texte est tributaire d'un autre texte, il faudrait bien parler d'héritage. Ou encore, c'est la germination du texte et son pouvoir d'infinie dissémination et « différance » qui entraîneraient les images végétales qu'il met en scène ou les êtres hybrides qui parsèment la fiction.

Nous nous garderons bien de nier la pertinence ou l'intérêt de telles analyses. Nous dirons simplement : pourquoi ne pas faire fonctionner la relation de cause à effet, ou d'antériorité, dans l'autre sens ? Si les propriétés de la narration ont le pouvoir de créer une vision du monde, pourquoi, inversement, une vision du monde n'aurait-elle pas la faculté de susciter les caractéristiques de la narration ? Pourquoi la superposition/surimpression de deux scènes, par exemple, posséderait-elle une simple fonction narrative, celle d'échangeur, et aucune valeur fantasmatique ? La plume prolonge la main et le bras, et donc, aussi, le corps : la phrase est donc temps vécu, *expectoré, projeté sur le papier*. Pourquoi avoir choisi une rhétorique de tel ou tel type si elle ne s'accordait pas à un rythme biologique profond ? Et si la narration était un produit autant qu'une origine ? Pourquoi ne pas la poser, elle, comme un *résultat*, le résultat d'un certain projet existentiel ? Dans le cas précis de Simon et de ce que nous savons de lui, de son atavisme paysan, de l'imprégnation qui est la sienne des rythmes terriens, du besoin qu'il a de s'ouvrir sur le dehors pour ne pas se complaire dans le solipsisme et le narcissisme, du caractère fortement autobiographiques de maints de ses écrits, ne serait-il pas possible de poser comme première une certaine vision du monde, antérieure au procès de l'écriture ? Étant donné la relation spéculaire qui unit de toutes façons la narration et la fiction ainsi que le phénomène qui fait que la « forme » tend à ressembler au « fond », on aboutirait alors à *une fantasmatisation de la narration*, à sa « mythisation » et à sa « cosmicisation », le texte, plutôt qu'à un roman, faisant alors songer à un long poème en prose épique et lyrique, *où la chair se serait faite verbe*, un poème qui aurait l'ordonnance conjointement de la Terre-Mère et du Chaos, un texte qui ne dirait pas les propriétés du cosmos ou pas seulement mais qui se les *intérioriserait dans son avancée, sa structure et son épaisseur, bref qui serait analogue à un cosmos, qui serait un cosmos, une vision du monde passant dans la façon de construire une phrase, ou le roman*. Ainsi, à l'intérieur d'un

processus de métaphorisation généralisée, nous savons que chaque unité textuelle attire comme son écho, son double ou son complément une autre unité avec laquelle elle rime : la circularité du roman n'est plus alors à analyser comme une origine absolue, elle peut se concevoir comme attirée par les postulats mythiques qui structurent la vision de Claude Simon. Cet homme enfoncé dans un univers de sensations (spectacles, bruits, odeurs et saveurs mêlés) *vit l'écriture comme une sensation*. La prolifération paradigmatique des participes présents et des parenthèses retrouve les strates de l'humus, le langage devenant humus, étant humus : par l'intermédiaire des citations et des collages, l'épaisseur culturelle et textuelle reconstitue le sol, les couches superposées de la Terre et du Temps qui se confondent. La transformation, la fusion, le retour et la germination sont lois naturelles. Ce romancier est vigneron et jardinier. Nous l'avons relevé plus haut : à partir de l'instant où intervient une naturalisation de l'ensemble des activités et réalités humaines, comment le langage et l'écriture, à leur tour, y échapperaient-ils ? Parallèlement la coulée irrésistible des longues phrases sans ponctuation forte est pâte molle qui avale et engloutit, machine à digérer et fusionner l'hétérogène, chaos au sens positif et germinateur du terme, qui liquéfie et unifie, assurant le va-et-vient entre le macrocosme et le microcosme, l'Unité et la Totalité, la Vie et la Mort, et de façon générale les différents ordres et différents règnes,

[...] retournés, donc, à l'état de chaux friable, de fossiles, ce qu'il était sans doute lui-même en passe de devenir à force d'immobilité, assistant impuissant à une sorte de lente transmutation de la matière dont il était fait en train de se produire à partir de son bras replié et qu'il pouvait sentir mourir peu à peu, devenir insensible, dévoré non par les vers mais par un fourmillement gagnant lentement et qui était peut-être le secret remuement d'atomes en train de permuter pour s'organiser selon une structure différente, minérale ou cristalline dans le cristallin crépuscule dont le séparait toujours l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette, à moins que ce ne fût pas une feuille de papier à cigarette mais le contact du crépuscule lui-même sur sa peau car telle est, pensa-t-il, l'exquise délicatesse de la chair des femmes qu'on hésite à croire qu'on les touche réellement, la chair toute entière comme des plumes, de l'herbe, des feuilles, de l'air transparent, aussi fragile que du cristal, et où il pouvait toujours l'entendre haleter faiblement, à moins que ce ne fût son propre souffle, à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval et déjà à demi-englouti, repris par la terre, sa chair se mélangeant à l'humide argile, ses os se mélangeant aux pierres, car peut-être est-ce une pure question d'immobilité et alors on redevenait

simplement un peu de craie, de sable et de boue. (*La Route des Flandres*, p. 242-243.)

C'est dire que nous accordons une importance capitale à une vision du monde : nous pensons que c'est elle qui est à l'origine tant des anecdotes de la fiction (pourquoi cette dernière ne serait-elle pas significative ? pourquoi la considérer toujours comme un produit secondaire et une illustration de procédés rhétoriques ?) que des formes de la narration. Comme chez Simon cette vision du monde est fondamentalement mythique, cela n'a pas manqué d'entraîner quelques intéressantes conséquences. Ce sont ces conséquences que nous nous sommes attaché à analyser tout au long de ce travail : l'écriture de Claude Simon répète les grands rythmes ou lois bio-cosmiques.

Ces conclusions à leur tour devraient être nuancées. Elles inversent de façon trop catégorique et caricaturale les positions de la critique formaliste et/ou textuelle. En fait, depuis la révolution épistémologique qui a suivi Einstein et quelques autres, *le concept de réversibilité dans la relation de cause à effet* est suffisamment répandu pour que nous puissions l'appliquer dans le domaine qui nous intéresse. Qui est premier, une narration ou une fiction, une vision du monde ou des procédés formels ? La question ne se pose guère. Si une narration modèle la fiction, l'inverse est tout aussi vraisemblable ; si une vision du monde se réfléchit dans des procédés formels, comment ceux-ci, en retour, n'influenceraient-ils pas celle-là ? Où est l'origine et où le reflet ? Choisissons donc de raisonner en termes de *complémentarité* ou, si l'on veut, de *réciprocité*. Il se trouve que la vision du monde de Claude Simon a *rencontré* certains procédés fabricateurs du nouveau roman qui, à leur tour, l'ont aidée à passer dans une narration, à se mouler dans une forme, si bien que l'emploi seul de ces techniques, même non soutenues par des évocations mythiques au niveau du signifié, suffit pour véhiculer ce projet existentiel. Reconnaissons aussi qu'une forme narrative reste toujours largement ouverte et peut supporter des visions du monde variées : la métaphorisation généralisée, l'intertextualité, la circularité du texte sont des procédés qui se rencontrent chez tous les nouveaux romanciers ; aucun autre pourtant ne reprend à son compte le panthéisme et la sensibilité mythique de Claude Simon. Preuve supplémentaire que le sens de la

narration ne saurait se déterminer indépendamment du sens du contenu et inversement. Nous devons raisonner en termes d'ensemble et de système : tout est significatif dans une œuvre.

Il faudrait tenir compte aussi bien évidemment de l'évolution de Claude Simon en plus de trente ans de pratique, et des conceptions successives qu'il s'est faites de son activité. Alastair B. Duncan³⁸ a pu montrer comment l'écrivain a commencé par expliquer ses romans en faisant appel à des critères réalistes et à la vision subjective du monde qu'il croyait avoir ; puis comment, progressivement, pendant la décennie des années 60, il s'est éloigné de cette conception de l'écriture comme représentation ou reconstruction cohérente pour insister de plus en plus sur le rôle créateur du langage, l'impossibilité d'exprimer quelque chose qui lui serait extérieur ou préexisterait au travail artisanal de la fabrique de l'écriture³⁹. Duncan souligne aussi à juste titre l'influence qu'a pu avoir sur lui la réflexion théorique de cette période, notamment celle de Barthes et Ricardou⁴⁰. Depuis Valéry l'idée était dans l'air selon quoi le langage contient la clé de tous nos problèmes, et constitue un monde à lui seul. Il peut paraître par ailleurs que *La Bataille de Pharsale*, *Les Corps conducteurs*, *Triptyque* et *Leçon de choses* forment un sous-ensemble original, en rupture avec les romans qui ont précédé, sous-ensemble à l'intérieur duquel la recherche « formelle » prendrait le pas sur toute autre considération. Est-ce si sûr cependant ? Ou est-ce seulement une question de dosage et de différence d'accentuation ? Ainsi, il nous semble assez facilement démontrable que l'intertextualité (interne ou externe), le collage et le contrepoint qui font alors une irruption massive ne constituent à tout prendre que des développements ou extrapolations de la métaphore, unissant comme elle et comme elle liant et superposant, dévoilant une réalité à travers une autre réalité, un texte en filigrane d'un autre texte. La conception « formaliste » et « textuelle » ne l'emporte donc qu'en apparence dans ces romans des années 60 : il y a continuité souterraine. Et puis, comme après une certaine période de compression où Simon aurait subi un peu malgré lui l'influence d'une idéologie du langage-roi qui ne lui conviendrait pas exactement, brusquement voici l'explosion des *Géorgiques* qui, en 1981, renoue avec *Le Vent* et *L'Herbe*,

ne serait-ce que grâce à la similitude des titres et à la portée symbolique qu'ils impliquent, voici de nouveau les grandes noces et la fête avec la Terre-Mère et ses éléments primordiaux, voici le retour du thème tellurique qui intègre le thème agricole aussi bien que le motif guerrier, et qui permet une nouvelle mise en perspective des romans qui ont immédiatement précédé ; voici de nouveau le langage chargé de faire écho au Cosmos et au Chaos, aux grandes forces en gésine. Si bien qu'en dernière analyse lorsqu'on dit que, peu à peu, entre 1960 et 1975, Simon serait passé d'une idéologie de la représentation à une idéologie de la fabrication et du travail sur le langage, ces remarques confortent notre thèse : car qu'est le langage pour l'écrivain sinon *la Matière Première superlative, le Chaos et le Cosmos réunis, le Chaos à organiser en Cosmos*. La vision du monde de Claude Simon est donc passée dans sa vision du langage, ce dernier devenant un substitut du premier, plus exactement devenant le réel par excellence, la Totalité et l'Unité. Il y aurait donc seulement des romans où le sens du travail sur le langage serait explicité par une fiction et une vision exprimée directement (*Le Vent, L'Herbe* ou *Les Géorgiques*), et d'autres où ce support explicatif et représentatif serait beaucoup moins présent (*La Bataille de Pharsale, Triptyque, Leçon de choses*), mais le projet existentiel de leur auteur et son ancrage dans ce qui l'entoure restent équivalents à quelques légères nuances près. Car, quels que soient les inflexions et les infléchissements de sa carrière (ils sont réels et il ne faudrait pas tomber dans l'excès inverse qui poserait une pétrification de plus de trente années), n'oublions pas que Simon s'obstine à écrire face à *une fenêtre ouverte*. C'est suffisant pour prouver qu'à supposer qu'il ne représente pas le cosmos, à tout le moins il le désigne et le vise.

Université de Limoges

Notes

¹ Sauf indication expresse de notre part les références renverront à l'édition originale, celle du Sagittaire pour *La Corde raide*, de Skira pour *Orion aveugle*, celle de Minuit pour les autres textes de Simon. Dans un but de

simplification nous ferons suivre chaque citation de ses coordonnées. Enfin, toujours sauf indication expresse, c'est nous qui soulignerons.

- ² Et ce dans une collection intitulée : « Les Sentiers de la création ». On ne saurait rêver d'une confirmation plus claire.
- ³ Bien entendu, il faudrait nuancer. Si l'écrivain est un géant, c'est aussi un géant *aveugle* et qui n'atteindra jamais son but. Dans la métaphysique inhérente à l'acte d'écriture se croisent donc et cohabitent deux traditions : l'une mythique, l'autre moderne, issue de Flaubert et Mallarmé et qui pense l'écriture comme défaite et entreprise indéfinie/interminable. Bien qu'il ne parvienne pas totalement à se dégager de ce contexte, l'originalité de Claude Simon reste, selon nous, de retrouver la tonalité mythique et épique.
- ⁴ Cf. Mircea Eliade : *Aspects du mythe*, Gallimard, collection « Idées », 1963, *passim* — ou Roger Cailliois, *L'Homme et le Sacré*, Gallimard, 1950, p. 131-132 : nos citations renverront ici encore à la collection « Idées ».
- ⁵ On songe bien évidemment à la première strophe des « Correspondances » de Baudelaire. L'analogie est patente, et, au-delà, la reprise d'un certain nombre de postulats qui ont été ceux du romantisme allemand — lequel, à son tour, s'est borné à se replonger dans le mythe par réaction contre le rationalisme des Lumières.
- ⁶ Cf., entre une dizaine de références possibles, *La Route des Flandres*, p. 36-40.
- ⁷ Eliade, *op. cit.*, II.
- ⁸ Le terrain est éminemment piégé, tant l'arrière-plan métaphysique ou mythique se convoque facilement dès que l'on tente une interprétation de la métaphore. Aussi bien l'élimine-t-on d'emblée, et lorsque Jean Ricardou, par exemple, fait une citation de Proust (*Nouveaux Problèmes du roman*, Le Seuil, 1978, p. 89-90) l'ampute-t-il immédiatement de ce type d'implications qui restent pourtant massivement présentes chez Proust. On trouvera une réaction semblable chez Serge Doubrovsky (« Notes sur la genèse d'une écriture », in *Entretiens*, numéro spécial consacré à Simon, Éditions Subvervie, Rodez, 1972, p. 64) qui met entre parenthèses ce type de considérations lorsqu'il évoque la métaphore, comme s'il était malséant d'en parler et s'il n'y avait de critique pertinente en ce domaine qu'obéissant aux postulats d'un hyperpositivisme fonctionnaliste. Dans le numéro de la revue *Entretiens* que nous venons de signaler, seuls les articles de Georges Jean (« Les signes de l'Éros ») et de John Fletcher (« Érotisme et création ») font appel à des concepts « mythiques » et ressortissent à la critique de l'imaginaire. Aucune communication à Cerisy, en 1974, ne s'aventura sur ce terrain (les actes du colloque ont été publiés en 10/18 en 1975). L'essai de Stuart Sykes (*Les Romans de Claude Simon*, Minuit, 1979) examine par priorité les rapports de l'écriture et de la peinture. Dans le numéro spécial de *Critique* de novembre 1981, l'étude de Lucien Dallenbach, « Les Géorgiques ou la Totalisation accomplie », signale nettement et longuement la présence des structures mythiques et de l'universelle analogie, mais se contente de rappeler les travaux d'Eliade en note (p. 1236) avant d'interpréter la Totalité en termes issus des théories de Bakhtine pour qui le roman est, par excellence, un genre polyphonique et total. Claude Simon, dont on connaît pourtant la méfiance à l'égard de toute théorisation et son goût du bricolage artisanal, semble s'être laissé

- enfermé dans un tel climat, à telle enseigne que, par exemple à Cerisy (10/18, p. 416-417 ss), il refuse d'assumer clairement le rôle joué par l'imaginaire et biaise constamment dès qu'il s'agit pour lui de s'impliquer *personnellement* dans ce qu'il fait : reprenant à son compte le concept de production, il ne nie pas vraiment le rôle des déterminations psychanalytiques ou sociologiques mais refuse d'en parler.
- ⁹ Il sera loisible de relever dans les mêmes pages la présence conjointe de métaphores à dominante transitaire et de métaphores à dominante cosmique (cf. par exemple *Les Corps conducteurs*, p. 18, p. 29-30) — ce qui semble bien prouver qu'une catégorie est parfaitement compatible avec l'autre. Par ailleurs, toujours pour s'en tenir aux *Corps conducteurs*, il apparaît que les différentes fictions partielles sont toutes subsumées par l'aventure d'Orion, et du coup peuvent s'analyser comme étant des métaphores d'une métaphore de l'écriture, et donc en position spéculaire les unes par rapport aux autres.
- ¹⁰ 1958. Repris dans *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.
- ¹¹ Bien entendu, il faudrait nuancer, ce qu'il nous est difficile de faire ici compte tenu des limites à nous imparties. Sans doute conviendrait-il de distinguer par exemple entre les métaphores sur le signifiant et celles sur le signifié. Pourtant, nous persistons à penser que la véritable différence provient de l'angle d'approche : une métaphore est *unitaire* ou *divergente* selon qu'on la considère dans sa signification ou dans son fonctionnement.
- ¹² Cf. Caillois, *L'Homme et le Sacré*, p. 69.
- ¹³ Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1949, collection « Idées », p. 14.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 15.
- ¹⁵ Simon, nous le savons, se rêve sous les traits d'un géant qui chemine parmi les astres et les constellations, participant aux évolutions et révolutions cosmiques et interstellaires.
- ¹⁶ De la métaphore Claude Simon passe donc à la métamorphose, et de la métamorphose il passe parfois à la métempsychose (*Le Vent*, p. 34) : une chaîne continue relie ces différents types de transformations, ce qui, en retour, souligne derechef la portée mythique de la métaphore en tant que figure initiale.
- ¹⁷ Dans le numéro de *Critique* de novembre 1981 (*op. cit.*), François Châtelet (« Une vision de l'histoire », p. 1218 ss) souligne cette vision (et non pas cette théorie) simonienne de l'histoire conçue comme strates superposées. Non seulement en effet, dans *Les Géorgiques*, chaque fait se superpose avec d'autres mais encore il s'appréhende dans une pluralité de registres, ce qui lui confère une épaisseur nouvelle puisqu'il prend son sens tant du plan administratif que juridique, militaire ou agricole. Nous sommes tout à fait d'accord avec ces remarques ; nous « regrettons » seulement qu'à ce propos François Châtelet n'ait fait aucune allusion à la sensibilité mythique.
- ¹⁸ Eliade, *Aspects du mythe*, I.
- ¹⁹ *Idem*, *Le Mythe de l'éternel retour*, p. 58.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 59.
- ²¹ *Ibidem*, p. 60.
- ²² De ce point de vue la vision du monde de Claude Simon est radicalement différente de celle de Robbe-Grillet. La boîte que le soldat de *Dans le labyrinthe* (1959) doit transmettre se révèle n'être qu'une vulgaire boîte à

chaussures ou à biscuits, sans message particulier, ce roman robbegrilletien comme d'autres s'organisant autour d'un vide et d'une absence. Au contraire, dans *L'Herbe*, le coffret que Louise reçoit des mains de Marie agonisante possède une vertu symbolique et agissante évidente puisque, par son truchement, elle est amenée à rompre avec son amant (anonyme) ingénieur des pétroles, pour rester une terrienne. Louise répète donc la geste de Marie dont elle hérite ; elle choisit conjointement la fidélité à la famille et à la Terre. Une telle fiction est tout à fait révélatrice.

- ²³ Cf. l'article de John Fletcher, « Cl. Simon : autobiographie et fiction », in *Critique*, *op. cit.*
- ²⁴ Sur ce plan nous approuvons totalement les analyses de Lucien Dallenbach, *op. cit.*, p. 1230-1233. Nous nous écartons cependant de lui en ceci que nous pensons que ces conclusions sont valables non pas pour le seul *Géorgiques* mais pour l'ensemble des romans de Simon. Par ailleurs, c'est justement une des caractéristiques de la pensée mythique que de poser cette continuité entre les activités humaines et les phénomènes naturels. Cf. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 26-27, 141, etc.
- ²⁵ *Lecture de « L'Herbe » de Cl. Simon*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976.
- ²⁶ Sur ce problème de l'ambivalence du sacré, cf., entre autres, Roger Caillois, *op. cit.*, p. 21.
- ²⁷ Cf. Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, p. 71-75.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 155 ss. Le parallélisme entre les romans de Claude Simon et les analyses théoriques de Mircea Eliade ou Roger Caillois est parfois tel qu'il vaudrait la peine de poser la question de savoir si le romancier ne connaît pas les études des mythologues. Constatons qu'on ne l'a guère interrogé sur ce point. De toutes façons, loin de nous l'idée que Claude Simon se serait borné à illustrer des positions à lui extérieures !
- ²⁹ Caillois, *op. cit.*, p. 23 ; Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, p. 71-75.
- ³⁰ En logique, le contradictoire de « noir » serait « non-noir », son contraire « blanc ». Pour en revenir au sujet qui nous occupe, remarquons que les concepts de « cohérence » et de « discohérence » avancés par Ricardou (« Claude Simon textuellement », in *Colloque de Cerisy*, *op. cit.*), ou, plus généralement, ceux de construction/destruction dont on fait surabondamment état à propos du romancier, recourent assez bien la relation cosmos/chaos ; ils s'abstiennent toutefois de faire le saut dans la pensée mythique, s'en tenant à une description du fonctionnement textuel.
- ³¹ Nous insistons évidemment sur ce terme : la guerre est un ersatz de la fête, une dégradation des forces créatrices qu'elle met en jeu. Cf. à ce sujet les analyses et remarques de Roger Caillois, *op. cit.*, p. 237.
- ³² *Ibidem*, p. 226-227.
- ³³ *Ibidem*, p. 233.
- ³⁴ *Loc. cit.*
- ³⁵ Mircea Eliade (*Aspects du mythe*, IV) constate que l'art moderne est dominé par la peur, semblant revenir au chaos originel, avec l'ambivalence qui caractérise ce dernier : destruction de l'ordre existant/création d'un ordre nouveau encore inconnu. En reprenant conjointement le mythe de la Terre-Mère et le mythe du Chaos, Simon retrouverait donc quelques grands motifs de notre siècle. Pour notre part nous nous bornerons à constater cette convergence sans tenter d'en fournir une explication.
- ³⁶ Lucien Dallenbach (in *Critique*, novembre 1981, *op. cit.*) intitule la dernière

partie de son article « Le roman comme cosmos ». Toutefois, pour asseoir sa démonstration, il s'appuie essentiellement sur les postulats de Bakhtine (*cf.* notre note 8). Quant à nous, nous continuerons à nous appuyer sur ceux d'Eliade et sur les principes de la mythocritique de façon générale.

³⁷ C'est la thèse soutenue par Lucien Dallenbach, avec il est vrai beaucoup de prudence (*op. cit.*, p. 1235).

³⁸ « Cl. Simon : la crise de la représentation », *in Critique, op. cit.* On trouvera des considérations analogues développées dans les réponses accordées par Claude Simon à Ludovic Janvier, *Entretiens, op. cit.*

³⁹ *Critique, op. cit.*, p. 1181-1184.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 1200.