COLLECTION CAP'AGREG – N° 9

HUBERT DE PHALÈSE

Code de *La Route des Flandres*

APPROCHES DU ROMAN DE CLAUDE SIMON

NIZET

1997

Du même auteur, dans la même collection :

COMPTES *À REBOURS*, l'œuvre de Huysmans à travers les nouvelles technologies, 1991.

RENAN TOUS COMPTES FAITS, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* à travers les nouvelles technologies, 1992.

LES MOTS DE MOLIÈRE, les quatre dernières pièces à travers les nouvelles technologies, 1992.

GUIDE DE *VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT, Voyage au bout de la nuit* à travers les nouvelles technologies, 1993.

VOLTAIRE PORTATIF, le *Dictionnaire philosophique* à travers les nouvelles technologies, 1994.

DICTIONNAIRE DES *MISÉRABLES*, dictionnaire encyclopédique du roman de Victor Hugo réalisé à l'aide des nouvelles technologies, 1994.

LES VOIX DE *LA CONDITION HUMAINE*, *La Condition humaine* d'André Malraux à travers les nouvelles technologies, 1995.

QUINTESSENCE D'*ALCOOLS*, le recueil d'Apollinaire à travers les nouvelles technologies, 1996.

Hubert de Phalèse est un nom collectif adopté par une équipe d'enseignants-chercheurs qui utilisent les nouvelles technologies dans leurs travaux et souhaitent en faciliter l'accès aux littéraires, à tous les niveaux du système éducatif. Le présent volume est l'œuvre d'Henri Béhar, Michel Bernard, Jean-Pierre Goldenstein, Pascal Mougin, Patrick Rebollar, avec le concours de Thierry Bunel et Blaise Goldenstein.

© Librairie A.- G. NIZET, 1997
ISBN 0.0000.0000.0

INTRODUCTION

Que soient ici remerciés, pour leur aide constante les institutions de l'enseignement supérieur et de la recherche et les firmes (Hachette, Le Robert) qui ont autorisé la reproduction des résultats acquis au moyen de leurs publications, et plus particulièrement MM. Thierry Aubin, Jean-François Cretaz, Max Reinert, André Salem qui, à des titres divers, m'ont aidé au cours du présent travail.

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES

I. Repères biographiques

1913 10 AOÛT : naissance de Claude Simon à Tananarive (Madagascar), où est affecté son père Antoine Simon, officier de carrière né à Arbois, fils d'un paysan-vigneron des Planches (Jura). Sa mère, Suzanne de Namiel, vient du Roussillon.
Alain-Fournier : *Le Grand Maulnes*.
Proust : *À la recherche du temps perdu* (1913-1927)

1914 2 AOÛT 1914-11 NOV. 1918 : première guerre mondiale.
Claude Simon à Perpignan. Son père, capitaine au 24e R.I.C., est tué le 27 AOÛT au combat de la forêt de Jaunay dans la Meuse.

1916 Dada à Zurich. H. Barbusse : *Le Feu*.

1917 Révolution russe. Les États-Unis entrent en guerre.

1918 Fin de la Grande Guerre. G. Duhamel : *Civilisation*.

1919 Traité de Versailles. R. Dorgelès : *Les Croix de bois*.

1920 Congrès de Tours, création du Parti communiste français.
Valéry : *La Crise de l'esprit*.

1921 Charles Dullin fonde le théâtre de l'Atelier.
A. France prix Nobel de littérature.

1924 Claude Simon élève au Collège Stanislas, à Paris. Mort de sa mère.
Manifeste du surréalisme.
J. Bedier, P. Hazard : *Histoire illustrée de la littérature française.*

1925 24 OCT. : *poésie pure* : séance de l'abbé Bremond à l'Académie Française.
Le Cuirassé Potemkine, film d'Eisenstein.

1926 Création du théâtre Alfred-Jarry (Artaud, Vitrac).

1927 6 JANVIER : les surréalistes adhèrent au Parti Communiste.
H. Bergson prix Nobel.

1928 Création du groupe et de la revue *Le Grand jeu* (Daumal, Gilbert-Lecomte, Vailland).

1929 27 AOÛT : L. Lemonnier lance le « populisme » dans *L'Œuvre.*
Krach de Wall Street, début de la grande crise économique mondiale (1929-1932).
Trad. d'*Ulysse* de Joyce (1922).

1931 Affaire Aragon : inculpé pour le poème « Front rouge ».
Trad. de *La Montagne magique* de Thomas Mann (1924).

1932 P.- V. Couturier fonde l'AEAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires). Claude Simon suit les cours de l'académie de peinture A. Lhote.
Céline : *Voyage au bout de la nuit*.
Trad. de *L'Amant de Lady Chatterly* de Lawrence.

1933 Hitler chancelier du Reich.
A. Malraux : *La Condition humaine*. F. Mauriac : *Le Romancier et ses personnages*.

1934 DÉC. Alain fonde le CVIA (Comité de vigilance des intellectuels antifascistes).

1935 Mussolini attaque l'Éthiopie.
21 AU 25 JUIN : premier Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, présidé par A. Gide. *Pour un réalisme socialiste* (Aragon).

1936 Front Populaire en France et guerre d'Espagne (17 JUIL.).
Claude Simon à Barcelone, où il fait livrer des armes par les anarchistes.
Procès de Moscou. *Les Temps modernes* (Chaplin). Céline : *Mort à crédit*.

1937 Exposition universelle. JUIL. : Paris, Valence, Madrid : deuxième Congrès international des écrivains. R. Martin du Gard prix Nobel de littérature.

1938 Annexion de l'Autriche. Accords de Munich.
SEPT. : A. Breton fonde la FIARI (Fédération internationale des artistes révolutionnaires indépendants). Sartre : *La Nausée*. Trad. de *La Route du tabac* d'Erskine Caldwell.

1939 Victoire de Franco en Espagne. Pacte germano-soviétique (23 AOÛT).
Claude Simon mobilisé au 31e régiment de dragons, le 27 AOÛT.
1er SEPT. : l'Allemagne envahit la Pologne. 3 SEPT. 1939 : début de la deuxième guerre mondiale. La « drôle de guerre » s'étend jusqu'au 10 mai 1940.
N. Sarraute : *Tropismes*.

1940 10 MAI : offensive allemande contre les Pays-Bas et la Belgique (neutre) ; combats de la Meuse ; Claude Simon avec un escadron de dragons en Belgique le 10 ; il repasse la frontière sept jours après. Fait prisonnier par les Allemands, envoyé au stalag IV B à Mühlberg sur l'Elbe.
« *Toujours est-il qu'en résultat de toutes ces bonnes intentions* [pacifistes] *j'ai, au mois de mai 1940, été envoyé, ainsi que des milliers de mes camarades, dérisoirement armé d'un sabre et d'un mousqueton, non moins dérisoirement monté sur un cheval et sans couverture aérienne, affronter en toute première ligne et en rase campagne des blindés et des avions.* » (Claude Simon, « Lettre à Kenzaburô Ôe », *Le Monde*, 21 septembre 1995, page 1).
17 JUIN : armistice, fin de la IIIe République ; régime de Vichy (Maréchal Pétain).
OCT. : Claude Simon s'évade, rentre chez lui.

1941 Constitution de l'École de Rochefort.
Fondation clandestine des *Lettres Françaises* par Jacques Decour.

1942 Fondation des Éditions de Minuit. A. Camus : *L'Étranger*.
NOV. : débarquement des Alliés en Afrique du Nord, la totalité du territoire français est occupée par les Allemands.

1943 2 FÉVR. : chute de Stalingrad.

1944 6 JUIN : débarquement des Alliés en Normandie. Libération de la France.

1945 8 MAI : capitulation allemande. 5 AOÛT : bombe atomique sur Hiroshima. Gouvernement De Gaulle d'union nationale.
C. Simon publie *Le Tricheur* (entrepris avant la guerre) aux Éditions du Sagittaire.

1946 Début de la guerre d'Indochine. 20 JANV. : De Gaulle démissionne. Naissance de la IVe République. Gouvernement d'union avec le PCF.

1947 13 JANV. : conférence d'Artaud au théâtre du Vieux Colombier.
A. Camus : *La Peste*. Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?*
Claude Simon : *La Corde raide*, Éditions du Sagittaire.
Début de la « Série noire », dirigée par Marcel Duhamel chez Gallimard.

1948 Fondation du Grand Prix de littérature policière (par B. Endrebe).
Le Parti Communiste Français quitte le gouvernement : grandes grèves.

1949 16 JUILLET : loi portant censure des écrits pour la jeunesse.
20 AU 25 AVRIL : congrès mondial pour la paix (Éluard, Aragon).
Naissance de la République populaire de Chine.

1950 Guerre froide USA-URSS.
Marseille : G. Neveu crée la revue *Action Poétique.*
J. Gracq : *La Littérature à l'estomac.*
Trad. de *L'Homme sans qualité* de Musil.

1951 Julien Gracq refuse le prix Goncourt, attribué au *Rivage des Syrtes.*
Claude Simon gravement malade durant deux ans.

1952 Convention de Genève sur la protection internationale du droit d'auteur.
F. Mauriac prix Nobel de littérature.
Diffusion radiophonique des entretiens de Léautaud avec Robert Mallet.
Claude Simon : *Gulliver*, Calmann-Lévy.

1953 Robbe-Grillet, *Les Gommes* ; Nathalie Sarraute, *Martereau ;* R. Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* ; S. Beckett : *L'Innommable*.

1954 Fin de la guerre d'Indochine. 1er NOV. : début de la guerre d'Algérie.
Tristan Maya fonde les grands prix de l'humour noir.
Butor : *Passage de Milan*. Robbe-Grillet : *Les Gommes*, prix Fénéon.

1956 Nathalie Sarraute : *L'Ère du soupçon*.

1957 Roger Planchon fonde le Théâtre de la Cité à Villeurbanne.
C. Simon : *Le Vent*, aux Éditions de Minuit. Il y rencontre Robbe-Grillet, Butor et Pinget. Robbe-Grillet : *La Jalousie* ; Butor : *La Modification* prix Renaudot.
22 MAI : Émile Henriot parle du « Nouveau Roman » dans *Le Monde*.

1958 Retour de De Gaulle au gouvernement. Fin de la IVe République.
Henri Alleg, *La Question*, Éditions de Minuit. Claude Simon : *L'Herbe*.
JUIL. : acte de naissance du Nouveau Roman dans la revue *Esprit*.

1959 Instauration de la Ve République.
Robbe-Grillet : *Dans le labyrinthe* ; N. Sarraute : *Le Planétarium*.

1960 Fondation de l'Oulipo et de la revue *Tel quel* (1960-1982).
Claude Simon signe le Manifeste des 121 « pour le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie ». Publication de *La Route des Flandres*, qui reçoit le Prix de l'Express l'année suivante.
Hiroshima mon amour, film d'Alain Resnais et Marguerite Duras.

1961 *L'Année dernière à Marienbad*, film d'Alain Resnais et Robbe-Grillet.

1962 Indépendance de l'Algérie.
R. Pinget : *L'Inquisitoire ;* Claude Simon : *Le Palace*.

1963 Robbe-Grillet : *Pour un nouveau roman ;* N. Sarraute : *Les Fruits d'or*.

1964 Sartre refuse le prix Nobel de Littérature ; il publie *Les Mots*.

1965 Débat sur la nouvelle critique (R. Picard, R. Barthes, J.- P. Weber, S. Doubrovsky).
Michaux refuse le Grand Prix national des lettres. *Le Mercure de France* cesse de paraître. Pinget : *Quelqu'un*, prix Fémina. J. Ricardou : *La Prise de Constantinople*.

1966 Fin des *Cahiers du Sud* (1913-1966).

1967 *Histoire* de Claude Simon obtient le Prix Médicis.
Jean Ricardou : *Problèmes du Nouveau Roman* (Seuil).

1968 Mouvements de mai.

1969 AVRIL : démission du général De Gaulle.
Création du Prix des maisons de la presse et du Grand Prix National du théâtre.
Claude Simon : *La Bataille de Pharsale.*

1969 Georges Pompidou président de la République.

1970 9 NOV. : décès de De Gaulle.

1971 JUIL. : Colloque de Cerisy : « Le Nouveau Roman, hier, aujourd'hui ».
Jean Ricardou : *Pour une théorie du Nouveau Roman* (Seuil).
Claude Simon : *Les Corps conducteurs*.

1974 *L'Archipel du Goulag* de Soljénitsine publié en français.
Colloque de Cerisy sur Claude Simon dirigé par Jean Ricardou.

1974 Valéry Giscard d'Estaing président de la République.

1981 François Mitterrand président de la République.

1981 Claude Simon : *Les Géorgiques*.

1982 Colloque à New York proclamant la fin du Nouveau Roman.

1984 Prix Goncourt : Marguerite Duras, *L'Amant.*

1985 C. Simon reçoit le Prix Nobel de littérature. Il est qualifié d'« *écrivain qui s'attache dans ses romans, avec la veine créatrice d'un poète et d'un peintre associée à une conscience profonde du temps, à la description de la condition humaine* ».

1988 22 JANV. : Conférence des Prix Nobel, à Paris.
Claude Simon : *Album d'un amateur*, livre-objet publié en Allemagne chez Rommerskichen ; *L'Invitation.*

1989 Fin de la domination Soviétique en Europe de l'Est.
8 OCT. : Claude Simon : entretien avec Marianne Alphant diffusé par FR3, émission « Océaniques » ; *L'Acacia*.

1992 MARS : Claude Simon expose ses photos à la galerie Maeght.
16 SEPT. : Conférence de Claude Simon sur « Littérature et mémoire » au Centre Pompidou ; exposition « Autour du travail de Claude Simon ».

1993 1er FÉV. : Émission radiophonique diffusée par France-culture, « Le Bon plaisir de Claude Simon. L'écrivain de la mémoire ».

1995 SEPT. : polémique avec Kenzaburô Ôe, prix Nobel de littérature 1994 ; Claude Simon lui reproche d'avoir décliné une invitation en France au prétexte de la reprise des essais nucléaires.

II. Les contemporains de Claude Simon

Orphelin, éloigné de sa famille afin de poursuivre des études à Paris dans un établissement privé, Claude Simon ne semble pas avoir été en contact, durant son adolescence, avec de futurs écrivains ou artistes. Il n'a pas eu, comme tant d'autres (Jarry, Proust, Daumal), l'occasion de faire ses premières armes dans une revue scolaire, ni, à l'instar d'Albert Cohen et de Marcel Pagnol, de nouer une solide amitié de créateurs. Du moins n'en a-t-il rien dit. La BDHL indique les auteurs nés la même année 1913, figurant dans les histoires littéraires. Ils sont plus de quarante. Faute de pouvoir les mentionner tous, je citerai, par ordre de notoriété décroissante : Albert Camus, Aimé Césaire, Roger Caillois, Gilbert Cesbron, Mouloud Feraoun, Armand Lanoux, Jean Rousselot, Charles Trenet, Félicien Marceau, Max-Pol Fouchet…

À première vue, cette énumération d'auteurs aussi divers, s'illustrant dans des genres très différents, plaide pour l'autonomie individuelle. Quoi de commun, en effet (si ce n'est l'étrange conjonction faisant de Camus et de Simon deux Prix Nobel à vingt-huit ans d'intervalle), entre le penseur de l'absurde, le poète de la Caraïbe, le déchiffreur des pierres, le romancier populaire de l'action catholique, l'écrivain algérien anticolonialiste, le conteur réaliste, le poète de l'école de Rochefort, « le fou chantant » et tant d'autres ?

Pourtant, ils ont tous traversé les mêmes épreuves nationales ; souffert de deux guerres mondiales, d'une crise économique non moins mondiale, et vécu une décolonisation difficile ; parcouru, à peu de choses près, le même *cursus studiorum* dans un système éducatif opposant l'école laïque à l'école privée ; connu les bouleversements techniques induits par les grandes découvertes scientifiques, le moteur à explosion (automobile, aviation) et la radio ; leur perception esthétique a été transformée par le cinéma, la peinture cubiste puis abstraite, etc.

Avec le recul, à un certain niveau d'abstraction, on voit se dessiner la toile de fond caractéristique d'un groupement. À telle enseigne qu'un historien de la littérature a pu considérer qu'une génération s'était formée, aux alentours de 1910, avec Jean-Paul Sartre (1905-1980) comme chef de file, Simone de Beauvoir (1908-1986) et Albert Camus (1913-1960) le suivant de plus ou moins près[1].

Pour vérifier une telle hypothèse, la BDHL peut fournir, à la demande, la liste des écrivains nés durant la période considérée, c'est-à-dire la durée d'une génération, environ vingt-cinq ans, entre 1900 et 1924. Reproduire le résultat serait quelque peu fastidieux.

Sur ces 90 noms se détachent, solitairement, ceux de Radiguet (1903-1923), Yourcenar (1903-1987), Anouilh (1910-1987), Romain Gary (1914-1980), Michel Tournier (né en

[1]. Voir : Henri PEYRE, *Les Générations littéraires*, Boivin, 1947.

1924). Par ailleurs, il est vrai que l'histoire littéraire a pris l'habitude d'opposer les partisans de ce que Sartre nommera une « littérature engagée », à gauche en somme, tels Nizan (1905-1940), Roger Vailland (1907-1965) ou Malraux (1901-1976), aux écrivains de droite comme Brasillach (1909-1945), Jacques Perret (1902-1992) ou Jacques Laurent (né en 1919), les deux tendances adverses s'efforçant de prouver la pertinence d'un tel classement que d'autres considèrent étranger à la littérature. Ainsi des écrivains dans la mouvance du surréalisme, ayant fait leurs classes dans le groupe d'André Breton : Michel Leiris (1901-1990), Raymond Queneau (1903-1976), Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943), René Char (1907-1988), André Pieyre de Mandiargues (1909-1991), Georges Schéhadé (1910-1989), Julien Gracq (né en 1910), Henri Pichette (né en 1924), etc. Aux écrivains de la négritude, prônée par Senghor (né en 1906), L.- G. Damas (1912-1972) et Césaire (né en 1913), on rattache, parfois abusivement, tous les africains : Amadou Hampaté Ba (1901-1991), Birago Diop (1906-1989), Bernard Dadié (né en 1916), Sembene Ousmane (né en 1923)…

Mais, à ce classement selon le contenu de la production littéraire s'oppose un autre, fonction des genres. Les dramaturges peuvent avoir défendu des esthétiques divergentes, on ne rangera pas moins Jean Tardieu (1903-1995), Beckett (1906-1989), Adamov (1908-1970), Genet (1910-1986), Ionesco (1912-1994), Obaldia (né en 1918), Dubillard (né en 1923) dans la catégorie du « nouveau théâtre », de la même façon qu'il est apparu commode, sinon pertinent, de placer les romanciers, de Nathalie Sarraute (née en 1900) à Claude Ollier (né en 1922) sous l'étiquette du « Nouveau Roman », comme on le verra ci-dessous. Cependant bien des écrivains, soucieux de produire une œuvre bien faite, refusent tout apparentement : Hervé Bazin (1911-1996), Henri Troyat (né en 1911), Roger Ikor (1912-1986). Au delà des apparences, cette génération, sommée de prendre parti, de se déterminer sur la capacité de la littérature à transformer le monde (ou non), a ramené celle-ci à sa fonction essentielle en bouleversant les formes poétiques, romanesques et théâtrales. Mais le souci de la forme ne saurait longtemps occulter le débat d'idées, et réciproquement, comme on le verra par la suite.

De quoi vivaient-ils ? interrogeait naguère une célèbre collection. Parfois, la source principale de revenus est totalement ignorée ; d'autres fois, la profession d'origine a été abandonnée au profit de la littérature ; d'autres fois encore, pour ceux qui nous sont le plus proches et que nous connaissons le mieux, nous serions incapables de dire si la littérature les fait vivre, ou s'ils ne monnaient pas leur talent d'écrivain en des tâches moins valorisantes, mais plus rémunératrices. Plusieurs ouvrages considèrent Claude Simon comme un viticulteur (cette mention est apparue à la quatrième page de couverture de *La Corde raide*), et l'imagination se le représente tenant la charrue d'une main, une plume de l'autre. La réalité est plus prosaïque, dans la mesure où il explique souvent que, n'ayant jamais tiré beaucoup d'argent de ses livres, il n'aurait pu continuer à écrire sans la ressource de revenus viticoles. Cette situation se fait de plus en plus rare dans le monde des Lettres. Pour la génération en question, elle a été partagée par Mandiargues et Char seulement. Si l'on prend en compte le premier métier des écrivains, celui qu'ils ont exercé avant de pouvoir vivre de leur plume, en tête viennent les journalistes (30 %), suivis des enseignants (27 % tous grades confondus), les autres fonctionnaires et les politiques venant à égalité (8 %), largement dépassés par les activités artistiques (20 %).

III. Les Éditions de Minuit

Fondées à Paris dans la clandestinité par Vercors (le peintre Jean Bruller) et Pierre de Lescure, elles débutèrent par la publication, en février 1942, du *Silence de la mer* de Vercors, suivi des œuvres d'Aragon, Cassou, Éluard, Mauriac, etc. sous pseudonyme, et une retentissante anthologie de poésie, *L'Honneur des poètes*, vivement contestée, de son exil mexicain, par Benjamin Péret. Paradoxalement, à la Libération, elles souffrirent du manque de papier alloué aux éditeurs. De cette contrainte elles firent vertu, publiant peu et à tirage limité. En 1948, les fondateurs laissèrent la place à leur collaborateur, Jérôme Lindon, qui, devenu seul

responsable, poursuivit cette politique sélective et publia des ouvrages exigeants, de faible diffusion, dont la valeur symbolique ne fit que croître, jusqu'à l'obtention de deux prix Nobel de littérature, comme on le verra ci-dessous. Dans les années cinquante-soixante, ses publications relatives à la guerre d'Algérie marquèrent la continuité avec la résistance, sur le plan moral. Parallèlement, sa politique éditoriale en matière littéraire le fit considérer comme l'éditeur du Nouveau Roman, d'autant plus qu'il recruta Alain Robbe-Grillet comme conseiller littéraire dès 1955. La célèbre photographie montrant Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Samuel Beckett, Claude Ollier, Robert Pinget et Claude Simon devant la porte de la rue Bernard-Palissy a valu certificat de naissance et acte de baptême à ce groupement[1]. À titre indicatif, voici la liste des ouvrages littéraires publiés aux Éditions de Minuit, depuis leur naissance jusqu'en 1985, telle que nous la procure la BDHL. Elle n'a pas la prétention de rivaliser avec le catalogue de l'éditeur :

[1]. Pour une histoire détaillée de cette aventure éditoriale, voir : Anne SIMONI, *Les Éditions de Minuit 1942-1955, le devoir d'insoumission*, Imec éditions, 1994, 596 p.

1942 VERCORS, *Le Silence de la mer*
1944 Paul ÉLUARD, *Au rendez-vous allemand*
1948 Michel BUTOR, *Répertoire*
1950 Georges BATAILLE, *La Part maudite*
1950 Georges BATAILLE, *L'Abbé C.*
1951 Samuel BECKETT, *Malone meurt*
1951 Samuel BECKETT, *Molloy*
1952 Samuel BECKETT, *En attendant Godot*
1953 Alain ROBBE-GRILLET, *Les Gommes*
1954 Michel BUTOR, *Passage de Milan*
1955 Alain ROBBE-GRILLET, *Le Voyeur*
1955 André DHÔTEL, *La Chronique fabuleuse*
1956 Michel BUTOR, *L'Emploi du temps*
1957 Samuel BECKETT, *Fin de partie*
1957 Michel BUTOR, *La Modification*
1957 Alain ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*
1958 Marguerite DURAS, *Moderato Cantabile*
1958 Claude OLLIER, *La Mise en scène*
[illegible]
[illegible]
des Flandres
1962 Robert PINGET, *L'Inquisitoire*
1962 Alain ROBBE-GRILLET, *Instantanés*
1963 Samuel BECKETT, *Oh les beaux jours*
1963 Alain ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*
1964 Monique WITTIG, *L'Opoponax*
1965 Jean RICARDOU, *La Prise de Constantinople*
[illegible]
1969 Marguerite DURAS, *Détruire, dit-elle*
[illegible]
de Pharsale
1969 Monique WITTIG, *Les Guerillères*
1980 Robert PINGET, *L'Apocryphe*
[illegible]
Géorgiques
1984 Marguerite DURAS, *L'Amant*

Pour partiel que soit ce tableau, il montre que l'entreprise éditoriale dépasse le cadre strict d'une école, d'un groupement ou même d'un genre. Le succès théâtral de Beckett, en particulier, lui permet de subsister en une période de grande concentration des entreprises éditoriales.

IV. Les prix littéraires

Le champ littéraire est dominé par diverses instances de consécration, nationales ou internationales (ces dernières ayant, en principe, une plus grande valeur). De nos jours, les prix littéraires en sont le meilleur témoignage, et le premier d'entre eux, le prix Nobel, attribué, lors de sa création, à un Français. La France s'honore de ses douze lauréats, même si certains ne sont guère lus ni édités de nos jours. En vérité, cette distinction s'attache aux seuls mérites de l'écrivain ou du penseur, sans considération de nationalité (dit-on). Il serait judicieux d'y ajouter le Belge Maurice Maeterlinck, primé en 1911, et l'Irlandais Samuel Beckett, distingué en 1969, tous deux écrivains d'expression française. En tout état de cause, la récompense attribuée en 1985 fut, pour Claude Simon, une confirmation pour toute son œuvre et l'occasion d'atteindre une plus large audience. Pour tardive qu'elle fût, par rapport à Camus, son exact contemporain, cette distinction lui vint plus tôt qu'à Gide ou Anatole France.

1901 Sully PRUDHOMME (1839 – 1907, 62 ans)
1904 Frédéric MISTRAL (1830 – 1914, 74 ans)
1915 Romain ROLLAND (1866 – 1944, 49 ans)
1921 Anatole FRANCE (1844 – 1924, 77 ans)
1927 Henri BERGSON (1859 – 1941, 66 ans)
1937 Roger MARTIN DU GARD (1881 – 1958, 56 ans)
1947 André GIDE (1869 – 1951, 78 ans)
1952 François MAURIAC (1885 – 1970, 67 ans)
1957 Albert CAMUS (1913 – 1960, 44 ans)

1960 Saint-John PERSE (1887 – 1975, 73 ans)
1964 Jean-Paul SARTRE (1905 – 1980, 59 ans, a refusé son prix)

Qu'on le déplore ou non, la vie littéraire contemporaine est rythmée par les prix littéraires, dont la hiérarchie est établie par la quantité d'ouvrages vendus. La BDHL est en mesure de fournir une liste exhaustive des ouvrages primés par les jurys des prix Goncourt, Fémina, Renaudot, Interallié, et des grands prix de l'Académie française. Le tableau en résultant contient 150 réponses pour vingt ans (1950-1969). La lecture en serait fastidieuse. À l'instar de Georges Perec, je me souviens de l'accueil que reçurent quelques titres. J'entends le bruit que fit le refus du prix Goncourt par Julien Gracq pour *Le Rivage des Syrtes* (1951), bien plus durable que s'il l'avait accepté. Puis ce furent *Léon Morin prêtre* de Béatrice Beck (Goncourt 1952), *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir (Goncourt 1954), évidemment dépassés par les débats autour de *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan (Prix des critiques 1954) qu'une jeune fille de moins de vingt ans ne méritait pas d'avoir écrit avec talent. Heureusement, l'année suivante, André Dhôtel renouait avec le roman poétique (*Le Pays où l'on n'arrive jamais,* Fémina 1955) tandis que Roger Ikor donnait une grande saga familiale, dans la bonne tradition (*Les Eaux mêlées*, Goncourt 1955). Soudain le jury du Renaudot s'avisa de distinguer *La Modification* de Michel Butor (1957), d'où naquit, sous la plume des critiques, le Nouveau Roman. André Schwartz-Bart réveillait les consciences avec *Le Dernier des Justes* (Goncourt 1959) en traitant du crime contre l'humanité qu'on ne disait alors ni holocauste (quelle absurdité !) ni shoa (catastrophe). Le jeune Philippe Sollers recueillait les éloges conjugués d'Aragon et de Mauriac pour *Le Parc* (Médicis 1961). Après plusieurs Lanoux, Vrigny et autres Mohrt, J.-M. G. Le Clézio fascinait par l'étrangeté de sa prose (*Le Procès verbal*, Renaudot 1963) et Georges Perec, avec le regard du sociologue, montrait l'aboutissement logique de la société de consommation (*Les Choses*, Renaudot 1965). En 1967, le Goncourt allait à un romancier d'inspiration surréaliste, André Pieyre de Mandiargues, pour *La Marge*, tandis que le Fémina et le Renaudot rétablissaient l'équilibre du côté réaliste avec Claire Etcherelli (*Élise ou la vraie vie*) et Salvat Etchart (*Le Monde tel qu'il est*). Comme pour se rattraper après la grande secousse de 1968, l'Académie française salua le grand livre d'Albert Cohen, *Belle du Seigneur*, en lui décernant le prix du roman.

Une telle concentration sur les seuls lauréats des prix littéraires risque de nous faire passer à côté de productions considérables et durables, venant d'auteurs déjà reconnus ou de groupes trop turbulents. C'est pourquoi il convient de réserver une approche spécifique à ce que la critique a nommé le « Nouveau Roman », baptisant ainsi ce qu'elle ne parvenait pas à appréhender, comme elle l'avait fait auparavant en peinture avec l'impressionnisme et le cubisme.

V. Le roman et « l'école du Nouveau Roman »

Il est admis désormais que « l'école du Nouveau Roman » ne fut qu'un groupement transitoire, hétérogène, tiré à hue et à dia. Claude Simon n'a pas refusé cette appartenance, qui avait l'avantage de faire un effet de groupe, mais il en a indiqué très tôt les limites : « *Nous avons tous eu en commun je crois — ou du moins j'ai cru le sentir — un certain nombre d'idées, plus ou moins formulées, plutôt des négations d'ailleurs : des refus. C'est-à-dire que nous étions d'accord pour penser (ou sentir, comme vous voudrez) : "Cela (je veux dire un certain roman) non ce n'est plus possible, c'est à grincer des dents…" À partir de là, naturellement chacun de nous a suivi sa propre voie* […]. »[1]

[1]. Claude SIMON, « Un homme traversé par le travail », entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 42, cité par Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Seuil, 1988, p. 159.

La BDHL fournit la liste des auteurs considérés, à un moment ou à un autre, comme ayant fait partie de cette école supposée. On verra que l'on peut difficilement en rapporter la constitution à un phénomène de génération, puisque plus de 30 ans séparent le plus jeune de la plus âgée. Leur origine géographique est fort disparate, en tout cas éloignée du centre intellectuel de décision, pour la majorité d'entre eux. Enfin, leur profession d'origine, on l'a vu ci-dessus, ne les rapproche pas nécessairement de la littérature[1] :

Nathalie SARRAUTE, née en 1900 à Ivanovo en Russie
Samuel BECKETT, né en 1906 à Foxrock en Irlande
Claude SIMON, né en 1913 à Tananarive à Madagascar
Marguerite DURAS, née en 1914 à Gia Dinh au Vietnam
Robert PINGET, né en 1919 à Genève en Suisse
Alain ROBBE-GRILLET, né en 1922 à Brest
Claude OLLIER, né en 1922 à Paris
Michel BUTOR, né en 1926 à Mons en Barreuil dans le Nord
Jean RICARDOU, né en 1932 à Cannes

Il serait illusoire de croire que, durant une vingtaine d'années, la littérature française fut occupée uniquement de formes nouvelles, d'une transformation du modèle narratif. La BDHL dénombre cent cinquante romans publiés entre 1950 et 1970. La liste serait trop longue à reproduire ici, aussi n'en donnerai-je qu'une analyse succincte.

La plus grande part, nul ne s'en étonnera, revient au roman de forme traditionnelle. Mais que de transformations il subit, avec le retour en force de Giono et d'Aragon, dont on salue alors la « nouvelle manière » ; avec l'élargissement de l'horizon, à l'ouest vers les québécois (Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme), au sud avec les africains (de Camara Laye à Mongo Beti et Kourouma). Entre les épopées réalistes de Troyat ou Jules Roy et la rêverie fantastique d'André Dhôtel ou de Julien Gracq, s'élève la voix sèche et courte de Françoise Sagan et celle, plus ample, de Le Clézio.

Mais la contestation du genre s'affirme avec, d'une part, « les Hussards » (Nimier, Blondin, Laurent) ; d'autre part, les artisans du Nouveau Roman, précédemment cités, et ceux qui gravitent autour de leur nébuleuse. Les ouvrages relevant de cette école représentent près de 40 % du total, ce qui peut paraître disproportionné, si l'on songe à l'attitude du grand public à leur égard. Une telle fréquence s'explique par l'importance que l'institution scolaire accorde, depuis une vingtaine d'années, à cette école du Nouveau Roman. D'autre part, on comparera cette liste avec celle des publications des Éditions de Minuit, ci-dessus. Ainsi donc, l'effet de groupe a joué, en valorisant tous les écrivains se rattachant peu ou prou à cette dénomination, même si Nathalie Sarraute et Claude Simon ont très vite marqué leur différence.

Notoriété du Nouveau Roman

Comment évaluer, aujourd'hui, la notoriété d'un auteur ou d'une œuvre ? Un prix Nobel ou l'inscription dans les programmes de l'agrégation ne suffisent pas à cette évaluation, dans la mesure où ils pourraient apparenter Claude Simon à Sully Prudhomme (prix Nobel 1901) ou à Robert Challes (agrégation 1992). L'un des programmes de la BDHL propose un critère purement numérique : la place accordée à l'auteur par un certain nombre d'histoires littéraires, d'encyclopédies et de manuels scolaires. On supposera, pour les besoins de l'étude, que ces ouvrages sont représentatifs des usages littéraires et que l'espace textuel qu'ils réservent à un auteur est proportionnel à l'importance de celui-ci dans notre perception du champ littéraire à un moment donné. Dans le tableau ci-dessous figurent les classements de quelques auteurs habituellement rattachés au Nouveau Roman. Pour pouvoir comparer des ouvrages de taille très inégale (le Lagarde et Michard recense 229 auteurs de langue française, le *Quid* 2 175),

[1]. Pour une étude distanciée et désillusionnée de ce phénomène, on consultera : Nelly WOLF, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Droz, Genève, 1995.

j'ai pris le parti de faire figurer un classement sur cent, portant toujours sur la totalité des auteurs, en tête desquels arrivent toujours Hugo, Voltaire et Molière.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	moyenne
BECKETT	30	11	15	27	30	16	16	3	3	16,78
ROBBE-GRILLET	16	11	15	27	53	12	5	5	6	16,67
DURAS	26	8	15	27	40	23	4	5	1	16,56
BUTOR	18	6	15	27	85	23	11	9	7	22,33
SARRAUTE	30	8	15		85	23	11	6	12	27,4
SIMON	30	25	15			23	32	5	7	16,75
PINGET		25	15			23	27	7	12	17,25
OLLIER								28	17	22,5
RICARDOU						39		27		27
Moyennes	25	13,43	15	27	58,6	39	15,14	10,56	9,38	20,36

CHASSANG (A.) et SENNINGER (Ch.), *Recueil de textes littéraires français*, Hachette ; le volume sur le XXe siècle est de 1969, le classement porte sur l'ensemble de la collection (380 auteurs).
ELUERD (R.), *Anthologie de la littérature française*, Larousse, 1986 ; 380 auteurs.
FRAGONARD (M.- M.), *Précis d'histoire de la littérature française*, Didier, 1987 ; 488 auteurs.
VALETTE (Bernard), GIOVACCHINI (Dominique) et AUDIER (Corinne), *Anthologie de la littérature française*, Nathan, 1989 ; 118 auteurs.
RINCÉ (Dominique), BARBERIS (Dominique), BERTHELOT (Anne), BURY (Emmanuel), CHARPENTIER (Jeanne et Michel), *Langue et littérature*, Nathan, 1992 ; 179 auteurs.
DARCOS (Xavier), *Histoire de la littérature française*, Hachette, 1992 ; 638 auteurs.
Encyclopédie électronique *Axis*, Hachette, 1993 ; 1092 auteurs.
BEAUMARCHAIS, COUTY & REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1994 ; 2084 auteurs.
FRÉMY (Dominique et Michèle), *Quid*, Robert Laffont, 1994 ; 2 175 auteurs.

Ce tableau permet d'évaluer d'un coup d'œil la fortune des auteurs du Nouveau Roman depuis 1960. Si le Lagarde et Michard de 1962, consacré au XXe siècle, ne propose aucune page de ces auteurs (ce pourquoi il ne figure pas dans le tableau), on voit que le Chassang et Senninger, dès 1969, leur réserve une place non négligeable. Depuis lors, ils occupent une situation de premier plan dans notre représentation de la littérature. À bien regarder les chiffres, on s'aperçoit que les écrivains les plus connus le sont aussi pour des œuvres qui ne relèvent plus du Nouveau Roman (Beckett, Duras). Robbe-Grillet, pour sa part, est souvent présenté comme le théoricien du mouvement (et, en tant que tel, le seul dont l'appartenance ne soit pas sujette à caution). Claude Simon, on le voit, n'est pas l'auteur le plus célèbre du groupe. Deux manuels du secondaire ne le citent même pas (à cause, sans doute, de sa réputation de difficulté : aucune de ses œuvres ne figure dans les programmes scolaires). Les derniers ouvrages indexés (1994) tendent néanmoins à lui donner une place éminente.

VI. La thématique de *La Route des Flandres*

À quelles autres œuvres de la littérature française peut-on comparer *La Route des Flandres* du point de vue de sa thématique ? La Banque de données d'histoire littéraire indexe les ouvrages qu'elle recense par un jeu de descripteurs thématiques. Pratiquement, chaque œuvre a

été associée à une vingtaine de mots-clés pris dans un thesaurus d'environ 800 termes[1]. *La Route des Flandres*, par exemple est indexée par les 18 mots-clés suivants : adultère, affrontement, armée, art, cataclysme, cheval, emprisonnement, faim, femme, guerre, jalousie, militaire, mort, révolution, route, sexualité, suicide, voyage.

C'est évidemment une caractérisation bien sommaire du roman. Elle permet cependant de rechercher les autres œuvres qui traitent des mêmes sujets, sous quelque forme que ce soit. De ce point de vue, il importe peu que l'art, la guerre, la jalousie, soient traités négativement ou positivement, provoquant le rire ou les larmes, dans un roman ou une pièce de théâtre : ce qui compte c'est le repérage du thème dans une série. Au lecteur, au critique, à l'historien de dire quel traitement un thème a subi au cours du temps.

Mis à part *Le Sacre du printemps* et *Les Géorgiques* — ce qui, au passage, prouve la validité du procédé — voici les œuvres qui, durant cent ans, présentent le plus de points communs (sur le plan thématique) avec *La Route des Flandres*.

Sept thèmes communs

LEIRIS, *L'Âge d'homme* (1939) : affrontement, art, femme, mort, sexualité, suicide, voyage.

Six thèmes communs

CAYROL, *Je vivrai l'amour des autres* (1943) : faim, femme, guerre, jalousie, militaire, mort.
DARD, *La Crève* (1946) : affrontement, emprisonnement, guerre, militaire, mort, sexualité.
DELTEIL, *Sur le fleuve Amour* (1922) : cheval, femme, guerre, jalousie, militaire, mort.
KESSEL, *Les Cavaliers* (1967) : affrontement, cheval, femme, mort, route, voyage.
STENDHAL, *La Chartreuse de Parme* (1839) : emprisonnement, femme, guerre, jalousie, militaire, révolution.
ZOLA, *La Débâcle* (1892) : armée, emprisonnement, guerre, militaire, mort, révolution.

Cinq thèmes communs

BEAUVOIR, *L'Invitée* (1943) : affrontement, femme, guerre, jalousie, suicide.
BORDEAUX, *Les Derniers jours du fort de Vaux* (1916) : affrontement, armée, guerre, militaire, mort.
DUMAS, *Le Vicomte de Bragelonne* (1850) : femme, guerre, jalousie, militaire, voyage.
GIONO, *Le Hussard sur le toit* (1951) : femme, militaire, mort, route, voyage.
HUGO, *Quatre Vingt-Treize* (1874) : emprisonnement, femme, guerre, mort, révolution.
MAUPASSANT, *Contes et nouvelles* (1875) : adultère, femme, guerre, mort, suicide.
PROUST, *Albertine disparue* (1925) : adultère, art, femme, mort, voyage.
PROUST, *À La Recherche du temps perdu* (1913) : art, emprisonnement, jalousie, mort, voyage.
TROYAT, *La Lumière des justes* (1959) : adultère, affrontement, guerre, militaire, voyage.

La défaite de 1940

Dans *La Route des Flandres*, Claude Simon évoque les combats auxquels il a pris part en mai-juin 1940, lors de l'offensive allemande sur la Meuse. La BDHL indique un certain nombre d'ouvrages traitant, sinon de l'événement, du moins de la même période, et particulièrement de la débâcle qui s'ensuivit. Ce sont d'abord *Pilote de guerre*, de Saint-Exupéry (1942) ; *Le Cahier noir* de Mauriac, publié sous le pseudonyme de Forez aux Éditions de Minuit (1943) ; *Journal d'un salaud*, d'Henri Queffélec (1944) ; puis *Aurélien* d'Aragon (1944) dont l'épilogue se situe durant l'exode (tandis que *Les Communistes* traitent en six volumes de la période allant de février 1939 au 9 juin 1940) ; *Le Baillon dénoué : après quatre ans de silence*, de Mauriac encore (1945) et, sur un mode détaché, *Le Caporal épinglé* de Jacques Perret (1947) dont le début se situe dans un camp de prisonniers en Allemagne, à l'automne 1940. Il convient d'y ajouter les journaux intimes de Julien Green : *Journal III, Devant la*

[1]. Sur les détails du dispositif, on pourra consulter : Michel BERNARD, *De quoi parle ce livre ? Élaboration d'un thésaurus pour l'indexation thématique d'œuvres littéraires*, Champion, 1994.

porte sombre (1946) et de Roger Martin du Gard (1955) ; et les mémoires des principaux acteurs de l'histoire, ceux du Général de Gaulle au premier chef : *Mémoires de guerre, l'Appel* (1954), évoquant la guerre de 1940 et son propre rôle jusqu'à l'appel historique du 18 juin. Pour saisir la couleur du temps, on se reportera aux poèmes d'Éluard (*Poèmes politiques* 1948), d'Aragon (*Le Crève-cœur*, 1941) ou de Prévert (*La Pluie et le beau temps* 1955) ; à la pièce de Tristan Tzara (*La Fuite*, 1946). Plus près de nous on suivra les inquisitions obsédantes de Patrick Modiano dans *La Place de l'étoile* (1968) et *Livret de famille* (1977).

Cependant, le roman le plus proche, tant par la date d'écriture que par la référence historique et géographique, sinon par le ton et la technique narrative, est *Un balcon en forêt* (1958) de Julien Gracq, puisque la « maison forte » que commande l'aspirant Grange est située dans la forêt d'Ardenne, surplombant la Meuse, dans l'attente de l'offensive allemande.

VII. Échos

La base de données Frantext qui ne contient que des textes publiés en volume et aucun périodique, est relativement muette au sujet de Claude Simon, mise à part l'édition numérique de *La Route des Flandres*. Il en va à peu près de même pour le concept de « Nouveau Roman ». Les rares occurrences qu'on y trouve témoignent de l'hostilité de certains écrivains à son égard.

L'attaque vint d'abord du côté du surréalisme, hostile à une littérature objectale. Julien Gracq, dont on sait les affinités avec ce mouvement, s'en prit, dès 1961, à la critique :

> Quoi d'étonnant à ce qu'elle découvre maintenant, sous le nom de NOUVEAU ROMAN, ces curieux romans en zinc, qui semblent voués à je ne sais quelle assomption du réverbère, de la lampe Pigeon et du bouton de guêtre, et qui par ailleurs font redescendre par un certain côté à la littérature tout le chemin que la peinture a dû remonter de Meissonnier et de Detaille à Picasso. *Préférences*, p. 75

Plus loin, il précisait ses griefs contre la technicité apparente des œuvres :

> Technique, et on pourrait même dire technique exclusivement, l'apport du NOUVEAU ROMAN : ici on dirait parfois qu'une élision tenace de tout ce qui fait la présence personnelle de l'écrivain : le timbre, le ton, le mouvement de la phrase, s'exerce pour laisser voir ceci seulement de l'œuvre, sans qu'en échappe le moindre rouage : comment c'est fait. L'œuvre de Sartre, avec *La Nausée*, s'est fait reconnaître encore bien avant qu'on commence à parler de roman existentialiste — mais avec le NOUVEAU ROMAN la vulgarisation de la technique coïncide exactement avec la publication des œuvres, tout comme un jeu de construction est vendu avec sa notice explicative. *Ibid.*, p. 86

Comique, l'allusion d'un écrivain populaire tel qu'Alphonse Boudard rend bien compte de l'attitude générale devant le phénomène :

> Je vous passe, je vous résume, mais ce parcours je l'ai fait si souvent que je pourrais, tenez, vous en écrire un véritable NOUVEAU ROMAN à rendre jalmince le Zob-Grillet tellement que ça serait méticuleux détaillé objectal casse-couilles labyrinthe…
> *La Cerise*, 1963, p. 354

On lira, bien entendu, l'essai d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1961). C'est, comme l'indique son titre, un plaidoyer pour une transformation constante des formes romanesques. Paradoxalement, le syntagme « Nouveau Roman » y figure peu. Il se trouve concentré dans les intertitres du chapitre « Nouveau Roman, homme nouveau », prenant le contrepied des idées reçues. L'auteur observe qu'on a parlé « à juste titre » de « *la grande place te-*

nue par les descriptions dans ce qu'il est convenu d'appeler nouveau roman », en particulier dans ses propres livres, et il s'en justifie en soulignant leur « *fonction créatrice* » (p. 157).

Commentant ce livre, Julien Gracq répète son objection au retour de la littérature sur elle-même : « *Et elle en vient (c'est le cas du nouveau roman) consciente de sa non résistance, à se présenter d'elle-même préparée déjà, mise en forme pour la dissection critique : prédigérée.* » (*Lettrines*, 1967, p. 210).

Plusieurs années après, l'objection d'Antoine Blondin porte sur la lisibilité :

> Quand j'envisage la limpidité relative de ce que j'écris, je m'amuse à penser aux sombres alchimies qui se trament délibérément dans les laboratoires du NOUVEAU ROMAN, l'application chic qu'apportent des auteurs à se montrer évasifs, et je me dis qu'au départ, la littérature n'est accessible qu'à 1/100 du public auquel elle est pourtant destinée.
>
> *Ma vie entre les lignes*, 1982, p. 330

ÉTAPES TEXTUELLES

Titres

Dans une mémorable intervention au colloque de Cerisy, en 1971, Claude Simon signale : « *De même que mon roman* Le Vent *portait en sous-titre "Tentative de restitution d'un retable baroque" et que* La Route des Flandres *aurait pu s'appeler "Description fragmentaire d'un désastre",* […]. »[1]. Un tel sous-titre pouvait évoquer un roman, bien oublié, de Paul Margueritte, *Le Désastre* (1898) ou encore un texte trop peu lu d'Émile Zola, *La Débâcle* (1892) qui traitent tous deux de la guerre de 1870. En outre, il avait le défaut d'être immédiatement perçu comme négatif, contredisant par là sa fonction primordiale d'appel. Du point de vue éditorial qui est le sien, Jérome Lindon a bien fait de vouloir lui substituer celui que nous connaissons, et qui a le mérite d'être un énoncé de caractère référentiel (tout en déjouant la référence), même si le syntagme « route des Flandres » ou « de la Flandre » n'est plus guère employé. Frantext nous indique qu'il était déjà lexicalisé en 1908 dans le traité de géographie de Vidal de La Blache, installant Paris et la plaine Saint-Denis comme « *aboutissement de la route des Flandres, par Crépy, Roye, Péronne et Bapaume* » (p. 143) ; et plus tôt encore dans *L'Art moderne* (1883) de J.- K. Huysmans qui, après avoir évoqué les célèbres raboteurs de parquet du peintre Caillebotte, commente sa toile *Un café*, où l'on boit un « *infâme pissat d'âne brassé, sous la rubrique de bière de Vienne, dans les caves de la route des Flandres* » (p. 113).

Le titre définitif renvoie donc à un lieu précis, cette route reliant l'île-de-France à la Flandre, ou plus exactement aux Flandres, l'occidentale et l'orientale, partagées depuis 1830 entre les Pays-Bas, la Belgique et la France. Elle fut le lieu de violents combats en mai 1940, les troupes allemandes ayant envahi la Belgique, en dépit de sa neutralité, s'enfonçant, grâce à leurs chars, entre les armées anglaise et françaises, qu'elles repoussèrent vers la côte. Pourtant, si l'objet du récit se concentre sur un lieu précis, il est permis de penser que le narrateur ne se prive pas d'évoquer, par association d'idées, toutes les images dont ce nom pluriel est porteur, des tableaux de l'école flamande au film de Jacques Feyder, *La Kermesse héroïque* et à toute la littérature antérieure, que ce soient, sur le plan militaire, les *Mémoires* de la guerre de 1914-1918 du Maréchal Joffre (1932), ou, plus poétiquement, les évocations feutrées de Georges Rodenbach (*Le Règne du silence*, 1891).

Montage

« *Je n'ai pas écrit* La Route des Flandres *d'un seul trait mais, selon l'expression de Flaubert, "par tableaux détachés", accumulant sans ordre les matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ?* ». On connaît la réponse : l'auteur a résumé sur des bandelettes de papier chacun des fragments rédigés, et colorié les bandelettes en fonction des personnages présents dans le passage concerné. Ensuite, il a disposé ces étiquettes selon un principe de variation et de périodicité chromatiques, mais en a aussi

[1]. Claude #CS1 SIMON, « La fiction mot à mot », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, colloque de Cerisy (20-30 juillet 1971), UGÉ, coll. « 10/18 », t. 2, 1972, p. 87.

fabriqué d'autres, correspondant à des passages restant à écrire, pour parfaire l'harmonie de l'ensemble.

Pour établir le synopsis présenté ici, j'ai repris le texte de l'ensemble de ces petits résumés, autrement dit le « Plan de montage » du roman établi par Claude Simon, dont un fac-similé intégral a été publié récemment[1]. Voulant garder la trace du procédé rhapsodique — au sens propre — caractéristique de la genèse du roman, je matérialise par des barres verticales les limites de chaque fragment, et porte son numéro d'ordre en exposant[2]). Quand l'identification des passages dans le livre ne pose pas de problème, j'indique leurs références dans la pagination de l'édition « Double » (entre parenthèse avant le résumé) et j'ajoute entre crochets quelques informations ou précisions utiles : l'objectif est de transformer autant que possible une suite d'étiquettes rédigées par l'auteur pour son usage propre en un synopsis commode pour le lecteur.

On notera qu'il existe quelques discordances entre le plan de montage et le livre. La plus importante, qui mériterait enquête, concerne le passage de la deuxième à la troisième partie du roman. Le plan marque la séparation entre les séquences 173 bis et 174, alors qu'elle intervient dans le livre entre les séquences 178 et 179. D'autre part, il arrive que Claude Simon « résume » le début ou la fin d'une séquence par ce qui semble être une phrase extraite du passage concerné (ou reproduite dans celui-ci, selon les cas), mais il faut savoir que la citation n'est pas toujours littérale. Je me contente de le signaler ici, n'ayant pas voulu alourdir le synopsis en indiquant chacune des variantes. Enfin, quelques séquences indiquées par le plan de montage ne figurent pas dans le livre, en tout cas pas à l'endroit où on les attendrait ; par prudence, je maintiens dans ce cas le résumé de la séquence mais j'indique en italiques ce qu'il en est dans le roman.

Le synopsis ainsi réalisé présente un aspect monolithique, à l'image du texte lui-même, qui n'est divisé qu'en trois parties. Aussi ai-je tenté d'y opérer un découpage plus fin, en fonction du contenu et non plus de la seule présentation typographique du roman. Mais comment faire pour repérer des grandes séquences dans un texte où les plages narratives sont certes identifiables mais généralement très morcelées ? Pour cette raison, je m'en suis remis à un traitement statistique permettant de repérer dans la continuité du texte des évolutions, des ruptures et des regroupements en fonction du vocabulaire utilisé. Le traitement attire l'attention sur plusieurs endroits où se produit un important changement de vocabulaire[3], et suggère ainsi une segmentation possible du roman.

Enfin, je fais apparaître en marge les principaux changements de voix narrative. Parmi les coupures ainsi opérées dans le roman, certaines sont approximatives dans la mesure où parfois le passage du « je » au « il » — ou l'inverse — ne peut être repéré de manière nette. Je ne présente comme relevant du « je » que les parties du roman dont l'énonciateur est Georges et qui s'étendent sur au moins plusieurs pages. Tout le reste, y compris les quelques récits faits par Blum, a été marqué, pour simplifier, comme relevant du « il ».

[1]. Voir : *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Mireille Calle *ed.*, Grenoble / Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble / Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 185-200. Je reprends la transcription qui accompagne le fac-similé, mais en modifiant la ponctuation, parfois flottante dans ce qui n'est au départ qu'un document de travail de l'auteur : rétablissement de certains guillemets fermants, ajout de quelques virgules pour séparer des groupes de mots et de quelques point en fin de phrase ; j'unifie aussi l'usage des capitales et je développe les abréviations ; enfin, je ne mentionne pas les mots biffés par Claude Simon.

[2]. Il arrive que Claude Simon résume de la même manière plusieurs fragments successifs (au lecteur, alors, de retrouver dans le texte la trace éventuelle de la suture !) ; dans ce cas, je ne porte qu'une fois le résumé et je regroupe les numéros des fragments concernés (cas par exemple des fragments 1 et 2, ou encore 4 à 6).

[3]. Le principe de ce calcul (effectué par un programme expérimental écrit par Michel Bernard) consiste à promener un « curseur » de page en page du début à la fin du texte, et à comparer, à chaque position de celui-ci, les deux ensembles de formes situés de part et d'autre. Le programme chiffre le nombre et l'importance de spécificités (voir la définition de cette notion p. 46) produites par chaque partition. On peut tracer un graphique portant la pagination en abscisse (le curseur, répétons-le, se déplaçant de page en page) et le chiffre des spécificité en ordonnée. La courbe, grossièrement continue, présente toutefois quelques ruptures correspondant à des changements importants dans le lexique à certains endroits de l'œuvre. Ce sont ces ruptures que je retiens et que je commente ici.

I

♦ *Page 18 : un brusque décrochage correspond à l'évocation des champs de course et des mondanités, après un début où il n'était question que du monde militaire.*
♦ *Page 65 : une coupure intervient après la transcription de la discussion entre les soldats, au moment où le narrateur reprend la parole pour évoquer leur départ, sanglés dans des uniformes neufs. Tout de suite après, la scène se déplace dans le wagon des prisonniers.*

25 $\frac{je}{il}$

45 $\frac{je}{il}$

75 $\frac{je}{il}$

40 $\frac{il}{je}$

72 $\frac{il}{je}$

je

|1-2 (9) De Reixach et Georges. La lettre de Sabine. Le cantonnement. |3 (11) *Idem*. Allusion à Corinne. (12) De Reixach tirant son sabre par réflexe. |4-6 (13) Mort de de Reixach ; en arrière fond Iglésia, Corinne. |7 (16) La route [*i. e. :* chevauchée des quatre cavaliers dans le soleil avant l'embuscade] |8 (18) La route. Évocation des courses, du milieu. |9 (19) Les courses, le milieu. « *"Ouais…" fit Blum* » (le wagon de prisonniers). |10 (20) Le demi payé par de Reixach. |11 (21) *Idem*. Le défilé des jockeys. |12 (22) Les courses. Corinne. (Iglésia) |13 (23) De nouveau la route, les ombres des chevaux. [Image de la goutte d'eau.] |14 (25) La route [*i. e. :* chevauchée des quatre cavaliers dans le soleil avant l'embuscade]. Le cheval mort. |15 (28) Le cheval mort. La valise crevée, les linges. L'étape de nuit [à l'automne précédent]. |17 Les chevaux dans la nuit. |18 (30) [Image du glacier.] Passage sur la rivière [*i. e. :* sur un pont]. La fatigue. |19 (31) Conversation avec son père [sous le kiosque] avant le départ pour la guerre. Le métayer [sur le tracteur]. |20-21 (33) Conversation avec son père [sur la guerre et le commerce]. |22 (36) La colonne arrêtée dans la nuit. Arrivée au cantonnement [*i. e. :* dans la grange]. |23 La fille [portant la lampe, qui accueille les soldats]. |24 (38) Blum [*i. e. :* conversation entre Georges et Blum à propos de la jeune femme]. |25 (39) La fille, rêve érotique [*i. e. :* « *moule poulpe pulpe vulve* » etc.]. |26 (40) Georges couché cinq ans plus tard avec Corinne [dans une chambre d'hôtel]. |27 Le réveil le matin dans la grange au cantonnement. |28 (41) Le cheval malade, les soldats. Iglésia. |29 Iglésia [*i. e. :* ses habitudes de jockey]. |30 (43) Iglésia [au service de de Reixach avant la guerre ; son apparente indifférence au moment de la mort de celui-ci], de Reixach et Corinne. |31-32 (45) Iglésia et Corinne [*i. e. :* Georges imagine leurs relations]. |33 (47) Iglésia et Corinne [*i. e. :* relations en apparence strictement professionnelles, d'après les courts récits d'Iglésia à Georges et à Blum]. Le bavardage de Sabine. |34 (49) Sabine et les de Reixach [*i. e. :* son obsession à rappeler ses liens de parenté avec eux]. |35 (51) Les ancêtres [*i. e. :* leurs portraits ; image burlesque des « *étalons* » développée par Blum ; les archives familiales montrées par Sabine]. |36 (52) Le Centaure [*i. e. :* une page du cahier d'un ancêtre]. |37 (53) Suicide de l'ancêtre de Reixach [imaginé d'après le portrait au fusil de chasse ; interférences avec le récit de Sabine]. |38 (55) Les ancêtres, de Reixach, Corinne. « *Mais tu ne la connais même pas !* »... dit Blum. |39-41 (56) Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. (57) Intervention de de Reixach [aussi impeccable que dans le civil ; Georges et Blum évoquent la jeune femme entrevue la veille ; (58) Georges avise le rideau au motif de paon qui retombe derrière une fenêtre ; le gémissement d'une vieille]. |42 (60) Les paysans, la pluie. [Georges lave du linge.] |43 (61) Les soldats, discussion. Wack [semble au courant du motif de la dispute]. |44 (62) Discussion. (63) Le cheval malade. |45 Discussion entre les soldats. |46 (65) Les voix impersonnelles, les uniformes [dont on a pourvu les soldats comme en vue d'un sacrifice]. [Évocation de l'été précédent, du départ des troupes.] |47 (66)

Le wagon de prisonniers [Georges se sentant pris dans un fouillis inextricable de membres]. La lucarne. [L'air irrespirable.] Les uniformes inutiles [*pas de trace de ce dernier passage à cet endroit du texte*]. |48 L'homme reparaissant malgré l'uniforme [*idem*]. |49 (68) De Reixach et les trois [autres] cavaliers dans la ville bombardée [avant l'embuscade]. |50 (69) Georges maudissant les deux de Reixach suicidés. [Nouvelle évocation du tableau du Conventionnel.] |51-52 (70) Le wagon de prisonniers [*i. e. :* la question de l'heure], le partage du pain. (Georges et Blum [reviennent sur la mort du capitaine].) |53 (73) Iglésia [blessé] et Georges errant dans la campagne après la mort de de Reixach. Les ombres [équestres]. |54 (74) Les haies. Vision de de Reixach [*i. e. :* l'ancêtre] suicidé. (75) L'enterrement champêtre. |55 (76) Reixach [*i. e. :* l'ancêtre ; suite de la vision, confondue avec le portrait du tableau]. |56 Le « *naturisme* » de la fin du XVIIIe siècle. Reixach [*pas de trace de ces deux passages à cet endroit du texte ; le résumé renvoie sans doute au texte des pages 78-9*]. (77) Georges enfant répétant le geste du suicidé [avec un pistolet conservé dans son écrin]. |57 La chambre inchangée. (78) [Georges imagine] Reixach lisant Rousseau au coin du feu. [Les ex-libris calligraphiés ; son suicide par désillusion.] |58 (79) *Idem*. Et Blum : « *... s'embarrasser non seulement d'une femme mais d'idées, de pensées !* ». [Blum fait le rapprochement avec le suicide du capitaine : un même cocufiage.] |59 (80) La légende. la version ignominieuse soi-disant répandue par les domestiques [*i. e. :* le suicide aurait suivi la découverte de l'adultère de sa femme]. |60-61 (81) La scène du suicide, les domestiques accourus [*i. e. :* épisode imaginé par Georges sur un modèle pictural stéréotypé ; (82) évocation du cadavre du personnage nu]. |62 (83) Et Georges se demandant si lui aussi ([le capitaine] de Reixach) avait ce visage étonné, niais [*i. e. :* le visage de Wack mort]. (85) [Nouvelle évocation de la mort du capitaine ; son ultime geste.] Les canards [qui continuent de courir le cou coupé ; l'ancêtre qui a voulu éviter la guillotine ; le capitaine comme un canard]. |63 Les ombres [de Georges et d'Iglésia après l'embuscade] en escalier sur les haies taillées. Le groupe des paysans [quittant leur village ; échange d'informations]. |64 (86) Le cheval pissant. (87) Les paysans les chassent [*i. e. :* Georges et Iglésia changent de direction]. |65 (88) Puis il (Georges) se rendit compte que ce n'était pas à Blum [dans le wagon, mais à Corinne] qu'il racontait. Mort de Blum [au camp de prisonniers]. |66 (89) Georges et (Corinne) couchés ensemble [dans le noir]. |67 (90) (Corinne) disant ce n'est pas à moi que tu parles, tu n'es pas avec moi. [Corinne fait remarquer à Georges qu'il couche avec elle parce qu'elle est la première femme qu'il rencontre après sa captivité. Georges proteste.] (91) Blum montant en surplus dans le wagon. |68 (92) Georges reconnaît Blum à sa voix. Bataille pour le rejoindre. |69 (93) Georges blessé [à la lèvre] par le coup de pied, (94) pensant qu'ils sont métamorphosés en bêtes [parce qu'ils se trouvent dans un wagon à bestiaux], pensant à Ovide, à son père. |69bis (95) [Georges] se retrouve sur la route avec Iglésia à l'endroit où est le cheval mort.

83 *il* / *je*

93 *il* / *je*

88 *je* / *il*

99 *je* / *il*

II

♦ *Page 114 : la fin d'une longue parenthèse marque le passage de l'évocation des prisonniers aux souvenirs liés à la halte dans la grange : la fille, les paysans, le café, puis les souvenirs d'Iglésia sur Corinne.*

114 *il* / *je*

118 *je* /

u

|70 (99) Georges retrouve pour la deuxième fois le cheval mort. [Conjectures sur le temps écoulé depuis la première fois.] |71 (101) *Idem*. Le type qui court vers eux. |72 (102) Dialogue hurlé sur la route entre Georges et le type. |73 (103) Le parachutiste embusqué, invisible. (104) « *Y a plus de front, y a plus rien !!!* » |74 « *Foutez-vous en civil et planquez-vous !* » Iglésia se met en route vers une ferme. |75 (105) Dans la chambre où ils ont pénétré. Georges se voit dans la glace. |76 (106) Arrivée du propriétaire [vieil homme à la face de cadavre]. Georges le vise. Il détourne l'arme. Georges s'assied. |77 Protestations de l'homme. Iglésia le menace. Se mettent d'accord. |78 (108) Se dirigent (en civil) avec l'homme vers un estaminet. Regardent les avions mitrailler encore la route. |79 (109) Au café. (110) Georges bientôt saoul. Pensant à de Reixach mort, aux mouches, (111) à Wack mort, idiot. [Interrogations de Georges sur l'intelligence et les passions.] |80 Rappel [à propos de Wack] de l'automne [*i. e. :* le cantonnement dans la grange], le cheval malade. Georges et Blum dans la baraque de prisonniers au camp. [(112) La faim : image du rat dans le ventre.] |81 (113) Le brouhaha. « *Grandpèr… Grandpèr !… Vouzoublié votre che-val !…* » |82 (114) Les prisonniers [entre les vivants et les morts]. Le cantonnement d'automne [dans la grange]. La fille, le rideau de filet, le paon. |83 (115) Les paysans Atrides [l'un d'eux tenant un fusil], le meurtre [*?*]. [Rappel du suicide de l'ancêtre ; (116) altercation entre Blum et Wack.] Georges et Blum vont au café du village. [Panneaux et chromos accrochés aux murs.] |84 (117) Les passions incompréhensibles [*i. e. :* Georges et Blum s'interrogent sur la querelle entre les paysans, querelle dont la jeune femme semble l'objet]. De Reixach arbitre. Lui [de Reixach] et Iglésia [*i. e. :* leurs éternelles conversations hippologiques]. |85 (118) Georges buvant encore du genièvre. Georges et Blum [dans le camp de prisonnier ; ils évoquent l'épisode de l'automne]. |97 (119) [À l'automne] Georges et Blum sortant du café dans le noir. |86 (120) Conversation dans le noir [la pluie autour d'eux emportant tout]. [à propos de] l'adjoint, sa sœur, le boiteux, la fille. |87 (122) Retour à la grange. Le cheval mourant. [Son œil reflétant la scène.] |88 (123) Blum [et Georges] monte[nt] se coucher. Conversation Blum Georges dans le noir. |89 (124) [Georges redescend et retrouve Iglésia et] Wack [autour du cheval agonisant]. (125) Chevaux et cavaliers fantômes [imaginés par Georges]. |90 (126) …et peu à peu il (Iglésia) finit par leur raconter… Iglésia jockey minable [avant d'entrer au service de de Reixach] [*i. e. :* récits d'Iglésia à Georges]. |91 (128) Engagé par de Reixach parce que Corinne

♦ *Pages 134-42 : ce bloc correspond au récit de la course de de Reixach, jusqu'à ce que le narrateur prenne du champ, évoquant les parieurs ou l'embuscade.*

♦ *Pages 142-62 : séquence consacrée à l'embuscade et à ses suites, puis au camp de prisonnier. C'est après le jet d'une pierre (163) qu'Iglésia reprend la narration de la course de de Reixach.*

156 $\frac{je}{il}$

146 $\frac{il}{je}$

s'est mis en tête d'avoir une écurie de courses. [Iglésia se couche après avoir recousu son bouton ; le temps comme une « *espèce de formol* » autour d'eux.] |92 (129) [Georges et Blum, d'après les bribes de témoignage arrachés à Iglésia, tentent de reconstituer les relations de celui-ci avec Corinne. (130) Corinne à l'image des autres femmes des revues de mode, assimilant tous les éléments de sa toilette.] Corinne se mettant en tête de monter, se mêlant de tout. [Iglésia chargé de lui apprendre à monter ; engouement très passager.] |93 (131) Effet produit par Corinne sur Iglésia [*i. e. :* il la considère d'abord comme une enfant puis comme une femme extraordinaire]. [(132) Iglésia évoque Corinne à la fois comme un être et comme un objet ; comme lorsqu'il parle d'un cheval.] |94 (133) *Idem*. la pouliche [*i. e. :* Iglésia examine le cheval de Blum]. |95 [Récit d'Iglésia : pourquoi de Reixach a-t-il décidé de monter la pouliche en course ? Avait-il des soupçons sur l'adultère de Corinne ?] De Reixach et la pouliche (elle lui a dérobé une fois à l'entraînement). Conseils d'Iglésia. |96 (135) [Georges imaginant] de Reixach, Corinne et Iglésia avant la course. |97 (137) Corinne donne de l'argent à Iglésia pour jouer. |98 (138) *Idem*. Corinne et Iglésia. [Corinne très animée ; sa robe à la limite de l'in-

décence.] |99 (139) *Idem*. Corinne furieuse que de Reixach monte. Iglésia accompagnant de Reixach au départ [*?*]. |100 (140) De Reixach sur la piste. Iglésia rejoignant Corinne dans la tribune. |101 (141) Iglésia les jumelles sur les yeux. (142) Corinne rageant. Le public des courses. |102 (143) Le public, les joueurs [*i. e. :* les héritiers fortunés côtoyant les parieurs « *aux métiers douteux* » qui rêvent de s'enrichir]. |103 (144) Le public, les tribunes, les nuages, les chevaux se rendant au départ. [Image intemporelle du groupe équestre ; (145) à la jumelle, Iglésia observe de Reixach qui porte la casaque rose symboliquement imposée par Corinne ; il s'interroge encore sur les motivations de de Reixach ; l'évocation du cortège des chevaux sur le champ de course glisse insensiblement vers celle de l'escadron des cavaliers avant l'embuscade.] |104 (146) L'embuscade. La tête de la colonne refluant [comme sous l'effet d'un piston]. Les pièces d'échec. |105 (147) [Les rafales des balles comme des cordes de guitare.] Georges se battant contre sa jument affolée. (148) La selle tourne [*i. e. :* problème de la sangle trop longue ; il tombe.] |106 (149) Se met à courir. L'espèce de silence dans lequel tout cela se passe. |107 Wack arraché de son cheval, double saut périlleux. (151) Georges jeté à terre. |108 Georges reprend conscience, gagne les haies, |109 (152) marche dans la forêt. [Les oiseaux ; le saucisson.] (153) L'étang. Les grenouilles. |110 Les grenouilles. [(154) Avions dans le ciel. Georges aperçoit deux cavaliers sur la route, et reconnaît] de Reixach. |111 (155) De Reixach [s'adresse à Georges puis le dépasse et reprend sa conversation avec le petit sous-lieutenant à propos de l' « *affaire* »]. (156) Iglésia [les rejoint avec deux chevaux de main ; Georges monte sur l'un d'eux]. Reprise de la course. |112 Les chevaux au départ, de Reixach, la pouliche, réflexions d'Iglésia [*rien ne semble correspondre aux trois derniers groupes*]. |113 (157) Les nuages, les chevaux, les tribunes [*i. e. :* imagination de la terre souillée par les tickets déchirés après la course, quand les tribunes sont vides]. Corinne faisant encore des reproches à Iglésia. |114 (158) Le départ. Le commencement de la course [*i. e. :* les chevaux vus de loin]. [(159) Commentaires d'Iglésia sur de Reixach cavalier.] |115 Iglésia, Georges et Blum faisant cuire des galettes dans le camp de prisonniers. [Leur expérience respective de la vie : l'expérience atavique de Blum et l'inexpérience de Georges.] |116 (160) Le camp de prisonniers [*i. e. :* les objets en circulation dans le marché clandestin échangés contre de la nourriture]. |117 (161)

♦ *Pages 163-175 : fin du récit d'Iglésia.*

Iglésia, Georges et Blum [faméliques, vêtus de défroques misérables]. |118 (162) Iglésia, Georges et Blum. Les galettes [et autour d'eux les autres prisonniers comme des loups faméliques et couleur de terre ; (163) une brique est lancée]. |119 Iglésia reprend son récit, la course [(164) franchissement d'un obstacle]. |120 Le premier passage devant les tribune. Corinne. |121 (166) Corinne [toujours fulminante], Iglésia, (167) de Reixach fait une faute. |122 (168) De Reixach revient en tête. Le tournant. |123 (169) Seconde faute de de Reixach sur le gros obstacle. L'arrivée. |124 (170) De Reixach second. Colère et pleurs de Corinne. |125 Corinne et Iglésia (il a joué l'alezane gagnante). (171) Réflexions de Blum. |126 (172) Iglésia [explique pourquoi il a joué ; sarcasmes de Blum ; Iglésia à propos du travail du lendemain]. [Sommaire : l'été, l'automne, puis l'hiver au camp de prisonnier.] Puis Blum et Georges déchargeant le charbon [dans le froid], évoquant [les relations entre Iglésia et Corinne pour apaiser leur peine par « *l'incantatoire magie du langage* »]. |127 (173) Blum : « *Et alors il a aussi voulu la monter, la mater…* » [conjectures sur l'attitude de de Reixach]. |128 (175) Blum et Georges. « *Reichac* ». [Rapprochement fait par Blum entre le mari de Corinne et l'ancêtre : un même cocufiage.] Blum: interprétation flatteuse (de sa mort). [Blum rappelle l'existence de la gravure.] (176) Confusion (Blum-Georges) [*i. e. :* incertitude sur l'interlocuteur de Georges]. |129 Georges : « *l'Histoire* » [*i. e. :* violente dénonciation de l'Histoire comme étant une fable sans rapport avec la réalité]. (177) [Allusion à la sentinelle qui les surveille.] Blum [remettant en question la version de Georges :] « *le caquetage d'une femme soucieuse de protéger la réputation d'un de ses semblables…* ». |130 Blum enlevant une pelletée de charbon. (178) Puis reprenant son interprétation de la gravure : pas la servante mais Virginie [la femme de l'ancêtre]. |131 (179) [Blum rappelle l'existence d'un autre portrait :] portrait de Virginie [tenant un masque]. [(180) Blum poursuit son récit (*régulièrement interrompu par les protestations de Georges jusqu'à la p. 189*) et imagine Virginie renversée sur le dos.] Virginie couchée avec son amant

[*?*]. |132 (181) Le coït. |133 Retour à l'improviste de Reixach [abandonnant ses troupes]. Les fuyards [*i. e. :* soldats en déroute après le départ de leur officier]. (182) Agissements irraisonnés du soldat. Reixach deux fois traître [*i. e. :* d'abord à la noblesse puis à la cause révolutionnaire]. |134 (183) Les illusions [rousseauistes] de Reixach. [Allusion au blason familial ; Blum s'agitant frénétiquement avec sa pelle.] |135 (184) [Blum reprend son récit.] Reixach abandonnant ses troupes, revenant vers sa femme [comme un Arnolphe revenant vers son Agnès]. Galopant pendant cinq nuits. |136 (185) Couvert de poussière [et non de boue, précision de Georges]. Mettant pied à terre dans la cour. |137 Virginie surprise se levant, (186) cachant son amant, (187) allant au devant de Reixach. |138 (188) Les deux pigeons [*i. e. :* la fable]. Reixach comprenant qu'il a été pigeonné. |139 Allant au placard, l'ouvrant. Tué par le palefrenier. (189) La mise en scène [pour faire croire à un suicide]. Nudiste [*i. e. :* Reixach nu]. Rousseau ? [*i. e. :* leurs communes convictions « *naturistes* », jeu de mot]. |140 (190) Maigreur de Blum. Georges imaginant la nuit du suicide, le vieil hôtel.

♦ *Page 190 : le rapprochement avec le suicide du général amène le narrateur à revenir à la débâcle, mêlée à l'évocation de la bataille perdue par l'ancêtre.*

♦ *Pages 175-190 : Georges évoque l'ancêtre de de Reixach et son suicide.*

190 $\frac{il}{je}$

|141 Reixach et ses illusions perdues. Arrachant ses vêtements. Diarrhée morale. [Un autre suicide, en 1940 :] le général [*i. e. :* un petit vieillard aperçu lors d'une revue des troupes en hiver]. |142 (191) Comprenant que sa brigade n'existait plus. Envoyant en vain des estafettes |143 (192) qui ne trouvaient que des décombres, des morts [ou des soldats ivres]. (193) Au même moment Georges et Iglésia dans le café. |144 Georges [ivre] essayant vainement de se lever. [Sa perception brouillée.] (194) La glace. La porte reflétée dedans. |145 (195) [Paroles parvenant confusément à Georges :] « *Le chien est crevé* ». (196) Passage des Allemands. [Georges stupéfait.] Georges parvient à se lever. |146 « *Tiens en voilà d'autres* ». (197) La poursuite burlesque [*i. e. :* Georges imagine les deux armées se poursuivant autour du pâté de maison]. La camionnette du Génie. |147 (198) L'officier du Génie affolé. Les hommes repoussent Georges qui essaye quand même de monter. |148 (199) Iglésia aussi sorti du bistrot. Georges décide de regagner la maison et de se remettre en soldat. [Le soleil de la fin d'après-midi.] (200) Iglésia le suit. |149 À cette même heure suicide du général. Le P.C. [sans doute installé dans une villa bourgeoise] |150 (201) La voiture attendant le général. Les motos. Le suicide. De Reixach [*i. e. :* l'ancêtre] tout nu contemplant ses vêtements. |151 (202) Et Blum : mais sur la gravure… Georges : pas de gravure. [Il n'existe qu'une seule représentation de la campagne livrée en Espagne par l'ancêtre :] peinture de la bataille à la mairie. Les politicards. [Précisions sur la bataille.] |152 (203) [Au camp de prisonnier] Georges et Blum assis au soleil

♦ *Page 203 : retour au camp de prisonniers, et évocation de la rencontre après la guerre avec Corinne.*

203 $\frac{je}{il}$

217 $\frac{je}{il}$

211 $\frac{il}{je}$

contre la baraque. [La vermine les attaque.] Les joueurs. |153 (204) Les joueurs [*i. e. :* les rations de nourriture mises en jeu et perdues par un prisonnier italien]. |154 (205) [Le chef du jeu : un méditerranéen ; un autre personnage :] le roi Juif. |155 (207) *Idem*. Les joueurs [et les spectateurs]. |156 (208) Georges achète deux cigarettes [avec une partie de son « *salaire* »]. |157 (209) Retour à de Reixach [*i. e. :* Georges évoque l'ancêtre au moment de la déroute]. |157bis [Blum : « *Mais tu parles comme un livre !...* »] Georges parlant de ses parents [*i. e. :* l'humanisme de son père]. Lettre de son père. (210) Le bombardement de Leipzig. |158 Georges repensant à ce dernier entretien entre son père et lui dans le kiosque. [(211) Réponse de Georges à la lettre.] |159 (212) [Georges] revenant à Reixach battant en retraite au soir de la bataille. [La fin progressive de toute bataille, les derniers tirs comme une roue de loterie.] [Georges ima-

gine] le vieux général ou le prince Espagnol [commandant l'armée adverse]. |160 (213) Le vieux général espagnol. Les tireurs embusqués [tirant les derniers coups de feu]. [Glissement de l'évocation : de l'ancêtre au capitaine de Reixach.] (214) Le soldat cherchant à monter le cheval de main. |161 De Reixach le force à descendre. (216) Court dialogue Iglésia-Georges [à propos du soldat]. |162 « *Et c'est alors qu'est partie cette rafale de mitraillette* ». Georges retrouve Corinne après la guerre. [(217) Il repense à l'arrivée de la course hippique.] |163 Georges et Corinne. S'observent. (218) Paroles vides. L'après-guerre. [Tout se rétablit après la guerre comme] la surface de l'eau se refermant, [se] « *rassemblant* ». |164 (219) Georges et son père. Georges déclarant qu'il a décidé de s'occuper des terres. |165 (220) Georges conduisant le tracteur. L'ombre. La nature [à nouveau] paisible et perfide. Georges évoquant Blum, Corinne. |166 (221) Corinne comme une reine de carte à jouer. [Georges joue au poker dans un bar.] (222) Georges devant Corinne pensant : « *Je vais la toucher…* » |167 Corinne respirant comme un madrépore. (223) [Dialogue.] Georges avançant la main [comme détachée de lui]. |168 (224) Georges touchant Corinne. [Protestations de Corinne ; (225) l'air autour d'eux comme du verre] |169 Puis [Georges] ne bougeant plus. Couché immobile dans le fossé. (226) Ivre. Le genièvre inassimilable. |170 Il aurait dû vomir comme Iglésia quand dans la maison ils se rhabillaient en soldats. [Georges et Iglésia voient les voitures de l'ennemi ; ils s'enfuient.] (227) [Georges haletant, tapi dans] le fossé. [Il aperçoit] la sentinelle (bottes) |171 [et plus loin] le cheval mort. (228) La mouche [s'échappant de la carcasse progressivement reprise par la terre]. L'immobilité [de Georges]. Les fourmis [*i. e. :* son bras insensible lui aussi repris par la terre]. Transformation de la matière. |172 (229) Pensant à son père et sa mère à la même heure sous le marronnier. |173 Les feuilles de notes. (230) [Georges toujours dans le fossé, pensant à] son père travaillant sous la lampe. Sabine [*i. e. :* son bavardage incessant]. (231) [Réflexion sur le bruit et] le mouvement. |173bis [Georges s'attend à] un coup de feu. La mort. [*Le plan de montage marque ici la coupure entre la deuxième et la troisième partie.*] |174 Alors il serait mort… Les yeux ouverts mais morts regardant toujours le même mur de briques. |175 (232) Les briques, les plantes, (233) le vacarme de la guerre. |176 (234) De nouveau les plantes poussant au pied du mur. La porte du poulailler. |177 (235) La porte, le grillage. Iglésia disant « *Ils vont venir chercher les poules* ». [Georges et Iglésia] reculent en rampant. |178 (236) La nuit tombe. (237) Le chiffon rose, [Georges et Iglésia] reculent en franchissant les haies. Les pillards dans le poulailler. [Exclamations d'Iglésia à propos de l'ennemi.]

241 $\frac{il}{je}$

III

♦ *Le début de la troisième partie marque la plus forte coupure lexicale. Mais dans cette dernière partie, l'entrecroisement très serré des séquences ne permet pas de repérer de coupure lexicale majeure, à une exception près.*

|179 (241) Retour [de Georges et d'Iglésia] à la maison. Tâtonnant dans le noir. Le sommeil. [(242) Georges se souvient d'un récit d'Iglésia :] Iglésia et le vieux vicieux. |180 Iglésia et le vieux. Georges dans son sommeil [*i. e. :* début de l'évocation simultanée de l'épisode du fossé et du coït avec Corinne] léchant Corinne. [(243) Corinne :] « *Mais tu ne m'aimes pas* » |181 (244) Moule humide d'où sortaient… [*i. e. :* récit mythique : la femme matrice du soldat] Le pré de Rance [*i. e. :* Georges prisonnier couché au sol et mangeant l'herbe (souvenir)]. [Comme] s'il était mort. [S'imaginant bouffant] les

263 $\frac{je}{il}$

271 $\frac{il}{je}$

pissenlits par la racine [Georges léchant Corinne.] |182 (245) Essayant de manger l'herbe. Les Arabes mangeant le chien… rosée que je buvais. |183 (246) Les matins glacés. [Les prisonniers sur le pré.] Dormant encastrés l'un dans l'autre. Les bouts des seins [Un escargot.] |184 (247) Couchés, gisant comme pour une ordination. Corinne le met en elle. |185 (248) Le heurtant

[*i. e. :* coït]. [Georges :] Tu ne crois pas que je t'aime ? (249) Le fou qui criait [*i. e. :* un des prisonniers, enfermé dans une porcherie]. Hurlant [pendant la nuit]. Puis brusquement elle cessa. |186 [Georges] reprenant lentement conscience. (250) Le sang, la vie refluant. Les paupières fermées : l'eau coulant. [Basculement : retour à l'épisode de la halte dans la grange.] La pluie [dissolvant la campagne]. [(251) Le soir, Georges rejoint] les paysans [et les soldats attablés]. La veillée. (252) [Georges aperçoit] la vieille. |188 La vieille. Le pays rouillé, pourrissant. La méprise [*i. e. :* comme dans un mauvais rêve : Georges venu chercher une princesse et tombant sur la vieille.] Dialogue avec la vieille. |189 (253) Dialogue avec la vieille [qui a tout deviné à propos de la jeune femme, belle-sœur (*voir p. 272*) du boiteux]. (254) [Georges avec Corinne :] les yeux fermés. Le marron. |190 [Georges] cachant sa figure dans l'aisselle [de Corinne]. Le flanc. Le ventre palpitant. Le paon. (255) L'enterrement du cheval. |191 [Les soldats] attendant le départ. Pluie [*i. e. :* image de la herse d'eau]. (256) Dialogue entre les soldats [à propos de la femme du boiteux]. Blum. Wack. [Ils se chicanent.] |192 (257) [La pluie.] Dialogue. |193 (258) Fin du dialogue. La pluie dissolvante. |194 (259) [Georges s'interrogeant à propos de Corinne : « *qu'avais-je cherché en elle ?* »] Description de Corinne couchée. La jambe. Le pubis. |195 (260) Le sexe. [Dialogue entre Georges et Corinne :] « *Où es-tu ?* ». Ici. Non « *Je suis pour toi comme ce qu'on voit sur les murs des casernes* ». Laisse-moi. Retour aux soldats se disputant. |196 (261) [Les cavaliers] de nouveau sur la route, la nuit. Courte récapitulation du drame paysan [comme s'il n'avait été qu'un rêve]. (262) Après tout peut-être avait-elle raison étais-je toujours en train de discuter avec Blum, [Georges :] « *Ça arrive quelquefois dans les journaux* ». |197 Dialogue [entre Georges et Blum chevauchant] dans la nuit, les rivières. (263) Le glacier [dans lequel Georges se sent pris avec Blum]. |198 Le glacier. Les fantômes. Les miroirs. « *Mais que sais-tu* » [*i. e. :* Blum remet en question le récit de Georges]. (264) Doute sur le suicide de l'ancêtre. Sa femme mangée par les vers. |199 Le médaillon [*i. e. :* le second portrait de l'épouse de l'ancêtre]. [(265) Elle apparaît] épanouie [après la mort de celui-ci]. Maigreur de Blum. |200 (266) [Blum cherche d'autres raisons au suicide de l'ancêtre : une tare physique, ou :] « *Peut-être il (l'ancêtre) avait-il seulement des dettes.* » [Ou peut-être pour le] prestige. Pour que 150 [ans] plus tard un autre se retrouve sur cette route avec le jockey ce domestique qui avait sailli sa femme. [(267) Retour sur la scène de la bière bue dans une cour de ferme ; Blum imagine ensuite de Reixach au moment de sa mort, « *pissant des jets de bière* ».] |201 Blum raclant sa gamelle. (268) [Blum :] « *Mais aucun Blum n'a trouvé le temps de se suicider.* » [Blum évoque sa rue :] la rue des Francs-Bourgeois. |202-203 La rue. |204 (270) La rue [*i. e. :* l'activité incessante des ateliers de confection]. (271) Pas même l'espace pour se suicider. [Georges :] « *N'empêche que ça arrive, dis-je.* » |205 [Georges et Blum] écoutant les éclats de passion détachés de… [*i. e. :* la querelle des paysans]. [Blum :] Mais tu inventes. [Georges :] Non. (272) Le boiteux. La vieille folle [*ordre inversé dans le texte*]. [Georges :] Le général lui aussi s'est suicidé. |206 [De Reixach intervient pour séparer les paysans :] Allons laissez ce fusil. [Georges superpose le boiteux au fusil et l'ancêtre :] Longtemps j'ai cru à un accident de chasse. [Divers souvenirs de Georges, parmi lesquels :] La Belle au Bois dormant. [(273) Fantasmes de Georges à propos de la jeune femme vue la veille dans la grange ; autre souvenir :] le portrait [de la femme de l'ancêtre] avec le petit chien aux poils frisés. [Georges avec Corinne :] les ciseaux graffitis [*i. e. :* graffitis érotiques stéréotypés évoqués par Corinne]. |207 Se retirant d'elle. (274) Gland. [À l'automne, Georges avec les prisonniers arabes qui vont chercher des glands ; il trompe la surveillance de la sentinelle.] (275) L'évasion. Le coït [*i. e. :* récit simultané des deux épisodes ; Georges comme un chien]. |208 (276) Jaillissant. L'inondant. Retombant haletants. La fenêtre. Les étoiles. Le wagon de prisonniers [*i. e. :* souvenir de Georges]. Quelle heure est-il ? Entend Corinne se lever, froissements dans le noir [*i. e. :* Corinne se rhabille.] |209 (277) Scène de rupture. [(278) Corinne frappe Georges et part.] |210 [Georges, après cela, seul dans] la fraîcheur de l'aube. [Il s'interroge : Corinne peut-elle l'aider dans sa quête ?] Comment savoir. [Sa liaison avec elle aussi vaine que] les pattes de mouche de son père. (279) Comment savoir. Peut-être aurait-il fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie le visant. [Retour à l'épisode de la mort de de Reixach.] |211 Quelle heure pouvait-il être ? La route est-ouest. Les ombres. Deux heures de l'après-midi. (280) Le dispositif de la bataille, les vecteurs hameçons [ima-

ginés par Georges sur la carte d'état-major]. |212 Les lieux-dits. (281) Les hameçons. [(282) La débâcle comme « *la disparition de toute idée de tout concept* ».] |213 Les quatre cavaliers. (283) [Sont-ils encore des] soldats ? Sabres [*i. e. :* seul leur équipement réglementaire fait d'eux des soldats]. Mais pas d'ordres. |214 (284) Les cinq chevaux. Description. |215 (285) Les rapports [et les relations spatiales] entre les quatre hommes. Polygone de sustentation mouvant. Georges et le sous-lieutenant. (286) Les deux officiers. De Reixach et Iglésia. |216 Iglésia et Corinne [*i. e. :* interrogation sur l'origine de leur liaison]. (287) Mais comment savoir? |217 Le capitaine et l'ancien jockey. Leurs rapports. (288) Iglésia et Georges. (289) Mais comment savoir ? Deux heures de l'après-midi. [L'heure précédant la parution des] journaux des courses. [Georges aperçoit] l'affiche déchirée sur le mur [annonçant une course hippique dans la région]. Le Nord. (290) La carte d'état-major. |218 Georges voyant pour la dernière fois le cheval. (291) [La rue et le paysage comme] une scène vide. [Le cheval mort.] Le bruit du canon s'éloignant. Noms des villes. |219 Fourmies [*i. e. :* toponyme, évoquant les silhouettes] se glissant le long des murs [*i. e. :* les habitants de la ville sous les obus]. (292) Georges sur le cheval d'un inconnu mort. [Ses affaires restées sur le cheval qu'il a abandonné.] |220 (293) Les étriers trop longs [*erreur ; le texte précise :* trop courts]. (294) Cet idiot de de Reixach toujours obstinément au pas. [Évocation simultanée des deux de Reixach après la bataille.] |221 Rappel de l'ancêtre battant en retraite. [Sa mort.] (295) [Souvenir d'un récit d'Iglésia :] de Reixach impassible, feignant de ne rien voir entre Corinne et Iglésia. |222 S'avançant impassible au-devant de son assassin [ce dernier situé symétriquement à Georges par rapport à de Reixach]. (296) Le piétinement des chevaux, le canon, le temps destructeur.

♦ *Page 286 : seul décrochage notable, au moment où Georges revient à la liaison entre Iglésia et Corinne.*

289 $\frac{il}{je}$

282 $\frac{je}{il}$

Avant texte

Le roman de Claude Simon que nous lisons aujourd'hui a été précédé de deux avant textes[1], c'est-à-dire de deux fragments, en revue. Le premier, « Le cheval », a paru dans *Les Lettres nouvelles* en deux livraisons, dans le n° 57, en février 1958, p. 169-89, et le n° 58, mars 1958, p. 379-93. Le second, « La poursuite », dans la première livraison d'une nouvelle revue fondée par Philippe Sollers et Jean-Édern Hallier (à qui le romancier apporte sa caution, en quelque sorte), *Tel quel*, au printemps 1960, p. 49-60.

L'étude génétique, prenant en considération l'ensemble des états d'un texte, depuis les brouillons, les manuscrits de travail, jusqu'à sa réalisation provisoirement définitive, est l'une des activités les mieux établies de la critique littéraire. Elle a pour objectif de dégager les principes de création chez un auteur donné. Pour cela, les outils informatiques sont désormais d'un précieux secours : ils offrent une représentation, quasiment en trois dimensions, des processus d'élaboration. Le texte de l'édition de référence et celui de la pré-originale (ou des éditions successives) étant numérisé, il est facile de procéder à une comparaison automatique des différents états, bien plus sûre et plus rapide que manuellement. Claude Simon n'ayant pas fourni les manuscrits de *La Route des Flandres*[2], je me contenterai d'analyser les transforma-

[1]. Je donne à ce mot le sens qu'il a, par exemple, dans l'ouvrage classique de Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'avant-texte*, Larousse, 1972.

[2]. À l'exception de celui de la première page du roman. Voir : Lucien DÄLLENBACH, « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres* », dans Bernhild Boie et Daniel Ferrer *ed.*, *Genèse du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1993, p. 105-20.

tions du texte imprimé, telles qu'on peut les observer sur un tableau mettant face à face l'édition de référence (qu'on nommera, par facilité, l'édition originale, sachant qu'elle reproduit, à quelques variantes près, celle de 1960) et l'avant texte.

Pour tout simplifier, je dirai que trois types de transformations apparaissent, du fragment au roman. La première est une transformation par adjonction-suppression ; la seconde effectue des substitutions ; la troisième des inversions ou déplacements[1]. J'examinerai ces trois opérations tour à tour, non sans avoir, auparavant, résumé les données des pré-originales.

I. « LE CHEVAL »

A. Résumé de l'épisode

« Le Cheval » est un récit à la première personne, comportant des dialogues traditionnellement indiqués par des tirets et passage à la ligne. On peut le considérer comme l'embryon, notablement différent, du roman que nous lisons, où il se retrouve, disséminé, entre les pages 29-31, 37-42, 56-64, 116-24 etc., avec de nombreuses interpolations. Le narrateur (le Georges du roman) y relate une chevauchée nocturne sous la pluie, au début de la guerre, dans une région montagneuse. Il développe une sorte de monologue intérieur sur le *Sixième Concerto brandebourgeois* de Bach, associé à un régiment ennemi, au Nazi, à Hitler. Il entrevoit une jeune fille au teint de lait. Son ami Maurice (le futur Blum) est fiévreux. Un cheval est malade. Des paysans se querellent. L'un d'eux, armé d'un fusil, empêche l'adjoint au maire d'entrer. Le lieutenant (le capitaine de Reixach du roman) les sépare. La jeune fille que le narrateur espérait trouver ne reparaît pas. Il entend une voix de vieille à l'intérieur de la maison. Dans ce village, les relations familiales évoquent le temps des Atrides. Il lave son linge à l'abreuvoir. Wack s'est renseigné sur la jeune femme. Son mari est mobilisé. Suit un dialogue avec Maurice sur Jeanne d'Arc et Bernadette de Lourdes. Le cheval a été frappé par un certain Leclerc (Martin dans le roman) parce qu'il lui brisait les reins en trottinant. Le valet de ferme rejoint le groupe de soldats. Wack et Maurice se disputent. Le narrateur observe que Maurice est juif, pour cela détesté de tous. Ils se retrouvent au café. La Loi sur la répression de l'ivresse. Le narrateur demande une chambre pour son ami malade. Discussion avec le patron sur les mœurs du village.

Dans le second fragment, les soldats d'origine paysanne forment groupe autour du cheval agonisant. Maurice et le narrateur parlent du Nazi, ironisent sur le prix d'un juif. Ce dernier essaie de deviner à quoi pensent les paysans. Pour lui, il a perdu la foi depuis longtemps. Tous sont comme des dés dans la main du Seigneur. Le paysan boiteux (celui qui était armé d'un fusil) a convié les soldats à la veillée. La toile cirée jaune, les joueurs de cartes. Au lieu de la jeune femme qu'il espérait revoir, le narrateur se trouve à côté d'une vieille gâteuse, qui injurie le boiteux cocu. Le cheval, mort dans la nuit, est jeté dans une fosse. Discussion sur l'adjoint. La pluie continuelle. Que chanter ? Dispute sur le Dieu des juifs.

B. Règles transformationnelles

Il ne saurait être question de porter un jugement de valeur sur l'épisode publié dans *Les Lettres nouvelles*, tendant à prouver que le roman serait meilleur que le récit de 1958. Le vocabulaire formel que j'emploie ici vise seulement à rationaliser un certain nombre d'opérations scripturales, laissant au lecteur le soin de juger de leurs propriétés respectives.

Adjonctions-suppressions. Ce sont les opérations les plus nombreuses. Exemple :

> J'essayai de chanter. Je me mis à brailler à tue-tête. Mais personne ne continua. Pourtant il me fallait absolument faire quelque chose. Je tâchai alors pour moi tout seul (et en réalité cela n'avait jamais été que pour moi tout seul mais j'avais espéré que les autres m'aideraient) de chanter quelque chose au-dedans de moi. J'essayai de retrouver le début

[1]. Je m'inspire du travail d'Henri BÉHAR sur le collage et la réécriture, consigné dans *Littéruptures*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1988, p. 195 *sqq*.

> du *Sixième brandebourgeois*, cette espèce d'explosion baroque, nasillarde, cette chose caustique où de gras barons allemands à perruques Louis XIV semblent dialoguer, argumenter, tonitruants, aigres, moqueurs, inspirés, à travers une sorte d'architecture mathématique tellement précise que la joie éclate, se développe, se déchaîne selon les lois de cette algèbre mystérieuse qui préside à l'organisation des bourgeons, des conques marines et des cristaux. […] (*Les Lettres nouvelles*, p. 171)

Ce développement, comme bien d'autres (sur Hitler, les tanks allemands, le Dieu de la Bible, etc.) de même que le dialogue, d'une ironie macabre, sur la valeur d'un juif et le cours de la bourse aux morts, ne sont pas repris dans le roman. En revanche, celui-ci procède par expansion, par exemple avec la rêverie érotique sur le sexe féminin, et surtout par entremêlement d'autre époques (la course hippique, la discussion avec le père…).

Substitutions. La substitution d'un élément textuel à un autre est caractéristique du travail de l'écrivain, et de la recherche d'une plus forte cohérence interne. Exemple :

> Et elle, ce fut la première chose que je vis : dans l'éclairage jaunâtre de la lampe de l'étable, à peine éveillée, les yeux, les lèvres, toute sa chair gonflée par cette sorte de tendre tiédeur du sommeil, à peine vêtue, jambes nues, pieds nus dans de simples savates malgré le froid, avec une sorte de châle en tricot qu'elle ramenait sur sa chair laiteuse, le cou laiteux et pur qui sortait de la grossière chemise de nuit. (*Les Lettres nouvelles*, p. 174)

> […] et, d'autre part, cette sorte de tiédeur pour ainsi dire ventrale au sein de laquelle elle se tenait, irréelle et demi-nue, à peine ou mal réveillée, les yeux, les lèvres, toute sa chair gonflée par cette tendre langueur du sommeil, à peine vêtue, jambes nues, pieds nus malgré le froid dans de gros souliers d'homme pas lacés, avec une espèce de châle en tricot violet qu'elle ramenait sur sa chair laiteuse, le cou laiteux et pur qui sortait de la grossière chemise de nuit, […] (37)

Pourquoi la jeune femme donne-t-elle l'impression d'être à la fois plus irréelle et plus ancrée dans la réalité avec ses godillots révélant une présence masculine dans sa chambre, pourquoi la tiédeur du sommeil devient-elle langueur ? Outre des connotations sensuelles, Claude Simon introduit ici, par de menues substitutions, des pilotis qui supporteront d'autres éléments du récit.

Outre l'effacement du dialogue, l'exemple suivant témoigne d'un souci d'atténuation (le juif qualifié de simple soldat, les bouseux de paysans) qui doit plus au contexte de publication qu'aux nécessités romanesques :

> — Voilà, dit-il : à ton avis, qu'est-ce que tu crois qui vaut le plus cher : la peau d'un cheval ou la peau d'un juif ?
> — Il faudrait avoir les cours de la Bourse, dis-je. Ma concierge ne me fait pas suivre la cote.
> — Mais comme ça, à vue de nez ?
> — Tu sais ce que c'est que la Bourse, dis-je. C'est une question de circonstances.
> — Enfin quand même, dit-il. Il y a des trucs qui ne changent pas. Par exemple le veau coûte plus cher que le bœuf, et le bœuf plus cher que le cochon, à moins que ce ne soit le contraire. Mais sur tous les champs de foire on sait ça.
> — Juste, dis-je. Alors j'ai l'impression qu'au foirail le kilo de cheval vaut plus cher que le kilo de juif.
> — C'est ce que je pensais aussi, dit-il.
> — Tu penses bien, dis-je.
> — Rien de tel pour vous apprendre à penser que ces sacrés bouseux, dit-il. Ils pensent au poids.
> — Oui, dis-je. Un kilo de plomb pèse plus lourd qu'un kilo de plumes. C'est bien connu.
> — Tu raisonnes bien.
> — Merci. (*Les Lettres nouvelles*, p. 381)

> Bon À ton avis qu'est-ce qui vaut le plus cher la peau d'un cheval ou la peau d'un soldat Tu sais ce que c'est que la Bourse C'est une question de circonstances Il y a quand même des indices J'ai l'impression qu'en ce moment le kilo de cheval vaut plus cher que le kilo de soldat C'est ce que je pensais aussi Rien de tel pour vous apprendre à penser que ces paysans : ils pensent au poids Juste Un kilo de plomb pèse plus lourd qu'un kilo de plumes c'est bien connu (124)

Déplacements. « Le cheval » est dispersé dans l'ensemble de *La Route des Flandres*, de sorte que la continuité du premier récit en est totalement perturbée. La règle d'interpolation

s'applique à l'ensemble du texte, mais aussi, comme dans l'exemple suivant, à l'intérieur d'une phrase :

[…] puis le sol sonna de nouveau plein sous les sabots des chevaux et la route commença à monter. (*Les Lettres nouvelles*, p. 171)	[…] puis sous les sabots le sol rendit de nouveau un son plein et la route commença à monter. (31)

L'inversion dans l'ordre des mots, les sabots venant en premier, rend mieux compte de la perception du cavalier.

II. « LA POURSUITE »

À première vue, « La poursuite » se présente comme un extrait, en avant-première, au beau printemps de 1960, des pages initiales (9 à 28) du roman publié la même année (achevé d'imprimer le 30 septembre). Bien que la publication en volume ait été alors imminente, on relève un certain nombre de variations, parfois minimes, entre les deux textes. Ici, l'ordinateur fait merveille, notamment pour mettre en évidence les changements de ponctuation. Pour la clarté de l'exposé, et faute de pouvoir publier, en parallèle, les deux versions, je ferai état des trois règles de réécriture, comme dans le cas précédent.

Un texte n'est jamais figé tant que son auteur est vivant, et donc susceptible de le reprendre, l'amender, le corriger. D'une publication à l'autre, l'ordinateur souligne plus d'une centaine de changements qui sont de l'ordre de l'adjonction, de la suppression, de la substitution. Ces termes s'entendent, je le rappelle, en prenant l'édition originale pour base.

Adjonctions. Alors qu'on pourrait croire que Claude Simon est allé effaçant les marques de ponctuation, particulièrement celles qui signalent un changement d'interlocuteurs, le volume contient des guillemets fermants, en conformité avec l'usage typographique qui veut qu'une parenthèse, des guillemets ouvrants soient refermés. Mais l'auteur, qui signe le bon à tirer et donc assume la totalité des transformations textuelles, a-t-il bien corrigé son texte ou fait confiance au prote ? Voici quelques ajouts d'ordre sémantique (on notera, dans le second passage, l'adjonction massive des virgules) :

et de l'autre les rênes des chevaux à l'abreuvoir (*Tel quel*, p. 55)	et de l'autre les rênes des chevaux EN TRAIN DE BOIRE à l'abreuvoir (20)
comme si ce que les gens estimaient le plus précieux c'étaient des chiffons des loques des draps déchirés ou tordus dispersés étirés comme de la charpie sur la face verdoyante de la terre… (*Tel quel*, p. 60)	comme si ce que les gens estimaient le plus précieux c'étaient des chiffons, des loques, des draps déchirés ou tordus, dispersés, étirés, comme DES BANDES, de la charpie, sur la face verdoyante de la terre… (28)

Suppressions. Dans l'énumération des vêtements des jockeys, Claude Simon se reprend et considère qu'ils ne portent qu'une toque, qu'un brassard chacun, ce qui impose le singulier. De même pour quelques virgules et parenthèses. La suppression du complément de lieu dans l'exemple suivant efface une indication topologique trop exclusive :

(combien je ne sais, ni qui ils étaient : SUR LE BORD DE LA ROUTE j'imagine, des blessés, ou cachés dans des maisons ou dans le fossé (*Tel quel*, p. 53)	(combien je ne sais, ni qui ils étaient : j'imagine, des blessés, ou cachés dans des maisons ou dans le fossé, (16)

Une incise renvoyant à une autre langue paraît superflue :

et secret repli de la chair cette… velvet en anglais veut dire velours, (*Tel quel*, p. 51)	et secret repli de chair… (13)

Un néologisme, peut-être abusif, est supprimé :

— D'ÊTRE CAPABLE DE m'intéresser — à ce qui pouvait se passer sur le bord de la route ; des voix donc, CASSANDRESQUES irréelles et geignardes (*Tel quel*, p. 53)	— DE POUVOIR m'intéresser — à ce qui pouvait se passer sur le bord de la route) ; des voix donc, irréelles et geignardes (17)

Substitutions. Des signes diacritiques (lettres capitales, virgules, parenthèses), le participe présent, l'accord des temps témoignent d'une relecture attentive. La modification la plus notable concerne l'effacement de la première personne. Enfin, l'écrivain use de la synonymie : racontait/disait ; un certain nombre/pas mal ; bien exposé/en vue ; sur ce plan/à ce point de vue ; imprimées/peintes ; opulents/lourds ; corps/chair ; à la retraite/en retraite ; tache/traînée… Ces transformations ne sont pas seulement de l'ordre du mieux dire. Elles semblent relever d'un souci d'adéquation à l'effet de lecture recherché.

L'étude de ces avant textes met en évidence un récit initial, dont le roman ne serait qu'une vaste expansion. Davantage, elle révèle que l'écriture n'est jamais figée, évoluant toujours d'un état à l'autre, en vue d'une énonciation impersonnelle, d'un flux continu, directement issu de la mémoire, dont on voit qu'il est fait d'approximations successives, comme un tableau constamment retouché, le lecteur étant invité, par un jeu discret de la ponctuation, à choisir sa respiration.

Auto texte

On peut considérer que l'écriture de *La Route des Flandres* a commencé avec *La Corde raide* (1947) et *Le Vent* (1957) et qu'elle se poursuivra dans *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Géorgiques* (1981) et surtout dans *L'Acacia* (1989), en un mouvement presque infini.

Voici en effet les passages dont on peut trouver trace, derrière les changements de nom des personnage, dans le reste de l'œuvre[1] :

Le retour de l'ancêtre à la maison familiale et son suicide : *RF*, p. 81-3, 183-90 ; *Histoire*, p. 122 ; *L'Acacia*, p. 208, 212-3, 355.

Les deux tantes de Georges (Marie et Arthémis dans *L'Herbe*) : *RF*, p. 160 ; *L'Herbe*, p. 39, 64 ; *L'Acacia*, p. 18.

Les œuvres complètes de Rousseau : *RF*, p. 78 ; *L'Acacia*, p. 379.

Les portraits des ancêtres : *RF*, p. 53-5, 71, 76-7, 265-6 ; *L'Acacia*, p. 343, 347, 355-6.

[1]. La liste qui suit a été établie d'après l'important relevé effectué par Ralph #SARKONAK, « Un drôle d'arbre : *L'Acacia* de Claude Simon », *Romanic Review*, 82(2), mars 1991, p. 229 *sqq*. Le critique est parti du roman de 1989 pour rechercher tous ses avant-textes dans le reste de l'œuvre. Ne figurent donc dans ma liste que les passages présents à la fois dans *L'Acacia* et dans *La Route des Flandres*, et pour cette raison la liste n'est sans doute pas exhaustive. Pour une étude des différences entre les deux romans (qui sont les deux romans les plus proches dans l'œuvre de Claude Simon), voir : Pascal MOUGIN, « La femme, l'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, p. 99-123.

Blum (un soldat juif dans *L'Acacia*) : *RF*, *passim* ; *L'Acacia*, p. 225.
La rue de Blum à Paris (les ghettos juifs de grandes villes européennes dans *L'Acacia*) : *RF*, p. 268-71 ; *L'Acacia*, p. 174, 231.
Iglésia (le jockey au nom italien dans *L'Acacia*) : *RF*, p. 125-7 ; *L'Acacia*, p. 230-1.
chevauchées nocturnes : *RF*, p. 29-32 ; *Les Géorgiques*, p. 90-9 ; *L'Acacia*, p. 238-50.
Le cheval mort sur la route : *RF*, p. 25-6, 99, 227, 291 ; *Les Géorgiques*, p. 52-3 ; *L'Acacia*, p. 42, 298.
Les yeux des chevaux malades : *RF*, p. 63 ; *L'Acacia*, p. 32.
La boue, la dissolution : *RF*, p. 15-6, 55 ; *L'Acacia*, p. 240.
Le capitaine offre à boire aux autres cavaliers : *RF*, p. 20-1 ; *L'Acacia*, p. 299, 366.
L'embuscade : *RF*, p. passim ; *La Bataille de Pharsale*, p. 59-60, 113-4 ; *Les Géorgiques*, p. 47 ; *L'Acacia*, p. 48, 89-91.
La mort de Wack, sa tête en bas : *RF*, p. 84, 110, 149-50, 200 ; *L'Acacia*, p. 90-1.
Après l'embuscade, Georges (le brigadier dans *L'Acacia*) erre dans des bois où il entend un coucou, boit dans un étang : *RF*, p. 150-4 ; *La Bataille de Pharsale*, p. 115 ; *Les Géorgiques*, p. 420-6 ; *L'Acacia*, p. 91-105.
Georges (le brigadier dans *L'Acacia*) retrouve les autres cavaliers : *RF*, p. 154 ; *Les Géorgiques*, p. 51-2 ; *L'Acacia*, p. 103-4.
La chevauchée des soldats avant la mort du capitaine : *RF*, p. 155-6, 214-6, 282-96 ; *La Corde raide*, p. 162-4 ; *Histoire*, p. 100, 189-92 ; *Les Géorgiques*, p. 130 ; *L'Acacia*, p. 283-306.
La mort du capitaine : *RF*, p. 11-3, 73, 84-5, 117, 220, 295-6 ; *La Corde raide*, p. 164 ; *Les Géorgiques*, p. 53 ; *L'Acacia*, p. 304.
Le train des prisonniers : *RF*, p. 92-4 ; *La Corde raide*, p. 147-54 ; *Les Géorgiques*, p. 64 ; *L'Acacia*, p. 231-3, 316-7.
Le camp de prisonniers en Allemagne : *RF*, p. 204-9 ; *La Corde raide*, p. 129-38 ; *Histoire*, p. 61 ; *Les Géorgiques*, p. 209-11 ; *L'Acacia*, p. 34, 344-7, 371-4.
Le juif royal qui observe le Yom Kippour : *RF*, p. 207 ; *L'Acacia*, p. 345.
Chant et musique dans le camp des prisonniers : *RF*, p. 113-4 ; *L'Acacia*, p. 334-7.
Georges (le brigadier) prisonnier mange de l'herbe : *RF*, p. 244-5 ; *L'Acacia*, p. 232.
Georges raconte la mort du capitaine à Corinne (l'ancien brigadier raconte la mort de l'officier à une prostituée dans *L'Acacia*). : *RF*, p. 90-1 ; *L'Acacia*, p. 301, 366-7.

Paratexte

Aujourd'hui, on ne lit pas *La Route des Flandres* dans la collection « Double » aux éditions de Minuit comme elle pouvait l'être en 1960. Outre la patine, effet du temps passé, plusieurs phénomènes concourent à cette modification, notamment la présentation matérielle de l'ouvrage, ce qu'en simplifiant on nomme le « paratexte »[1]. À l'origine, le volume paraît sous la couverture blanche, imprimée en bleu, dessinée par Jérôme Lindon. En sous titre, sur la couverture elle-même (et non seulement sur la page de titre que consultent les professionnels du livre), le mot *roman*, en italiques, laisse entendre qu'on va lire un récit de fiction. Dans un texte de quatrième de couverture, l'auteur, ou l'éditeur — ou le directeur littéraire, mais à l'époque c'est encore l'auteur qui a le dernier mot —, met le lecteur en garde contre de mauvaises habitudes qui l'engageraient à rechercher une relation continue d'événements présentés dans un ordre chronologique. C'est là fournir un protocole nouveau. Charitablement néanmoins, il établit à l'intention du lecteur un résumé, une sorte de scénario parfaitement chronologique, rassurant pour qui ne parviendrait pas à comprendre le principe de composition de Claude Simon. Voici donc ce texte, reproduit intégralement (237 mots), pour fixer les idées. On notera son caractère assertif :

[1]. Pour une étude générale, voir : Gérard GENETTE, *Seuils*, Seuil, 1987.

> __À la différence d'une chronique où les faits sont relatés au fur et à mesure de leur déroulement, l'auteur entreprend moins, dans *La Route des Flandres*, de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité.
> __Georges, mobilisé dans un régiment de dragons, s'est trouvé sous les ordres du capitaine de Reixach, un cousin de sa mère, Sabine. Issu d'une lignée d'ancêtres dont l'un, Conventionnel, fut commissaire aux armées et mourut, après une défaite, dans des circonstances restées obscures, de Reixach a épousé quelques années avant la guerre une très jeune femme, Corinne, qui lui a fait abandonner l'armée pour l'élevage des pur-sang. Après le désastre de mai 1940 au cours duquel leur régiment est anéanti et leur capitaine tué, Georges et son camarade Blum se retrouvent dans un camp de prisonniers en compagnie d'Iglésia, un ancien jockey de Reixach que celui-ci s'était fait affecter comme ordonnance. Là, comme auparavant dans les pluvieux cantonnements d'hiver, ou chevauchant côte à côte pendant les longues étapes de nuit, ils essaient d'oublier leur misérable condition en reconstituant bribes par bribes l'histoire (ou la légende) des de Reixach, de leurs ambitions, de leurs échecs, de leurs jeunes épouses et de leurs domestiques, jockeys et palefreniers… Rentré de captivité, Georges réussit un jour à faire connaissance de Corinne, et, à ce moment, au cours d'une nuit qu'il passe avec elle, surgit brusquement à sa mémoire…

Peu de temps après, la publication en livre de poche dans la collection « 10/18 » — ce qui témoigne d'un certain succès, ou du moins de l'espoir, chez ce nouvel éditeur, d'élargir l'audience de Claude Simon — apporte de nouveaux éléments, propres à orienter le lecteur dans un sens plus précis, plus restreint même. Le mot *roman* n'apparaît plus nulle part. La couverture pelliculée représente un détail (le cheval) du célèbre tableau de Picasso, *Guernica*, (alors déposé au musée d'art moderne de New York). Elle indique, comme un sous-titre : « *suivi de : Un Ordre dans la Débâcle, par Jean Ricardou* » (les majuscules sont d'époque). Ce qui renvoie doublement à une période historique très précise : la défaite des troupes françaises en juin 1940, et ses prémisses avec le bombardement de la capitale historique du pays Basque par les avions d'Hitler le 26 avril 1937. Et ce qui démontre que l'auteur a trouvé son interprète, heureusement éclairé puisqu'il va exposer l'ordre d'un récit portant sur un événement désordonné.

Au dos de la couverture, on apprend que tout ce désordre mémoriel, à lire en quelques heures, se cristallise en une nuit. L'accent est donc mis sur un sujet, l'histoire encore brûlante, et sur le témoignage du narrateur, plus que sur la reconstitution d'une lignée ancestrale. Ici encore, je reproduis le texte intégralement, en 76 mots :

> Un thème : la guerre — la débâcle de 1940, la captivité. Mais ce thème ne vaut que pour une sensibilité particulière qui le saisit, s'en détourne, le retrouve à travers les méandres de son histoire propre. C'est ce tohu-bohu de la mémoire — tout se revit, en fait, dans le souvenir du héros, en quelques heures d'une nuit d'après guerre — que Claude Simon restitue avec ce roman qui a la puissance, l'équilibre, impérieux et secret, du chaos.

Il faut ouvrir le volume pour apprendre, en page de titre, que l'éditeur de ce livre bon marché offre en outre une interview de Claude Simon par Claude Sarraute parue dans *Le Monde* le 8 octobre 1960, établissant un lien avec le prière d'insérer de la première édition (la quatrième de couverture reproduite ci-dessus ???). L'auteur y justifie sa méthode de composition par fragments juxtaposés, comme cela se présente à la mémoire, afin de retrouver « *une architecture purement sensorielle* ». Le thème, la guerre, provoque des harmoniques, l'histoire de l'ancêtre, celle des paysans, superposées, contiguës dans la conscience.

Vigoureusement charpentée, la postface de Ricardou démontre, en trois temps, comment l'écriture révèle une quintuple décomposition (celle de l'ordre militaire, de l'ordre social, de l'ordre mécanique, de l'ordre spatial, de l'ordre temporel), doublée par une série identique de cinq dégradations (de l'ordre cosmique, de l'ordre généalogique, des idées convenues, de la matière verbale, de l'instance narrative). Ce premier temps est suivi d'une recomposition, d'un ordre second, accolé en filigrane au premier : par l'apparition d'un éternel présent, par le jeu des formes entraînant l'érotisation du texte, par l'établissement de « *foyers sémantiques* » am-

bivalents, les mots s'attirant par association sonore. Ainsi libéré du souci d'informer, le langage, en un troisième temps, devient écriture, offrant prise à la lecture littéraire, complexe, multiple.

Un quart de siècle plus tard, les Éditions de Minuit reprennent à leur compte une publication en format de poche. La couverture grise s'orne, sans aucune indication de titre ni de provenance, du portrait de l'ancêtre, bordé de rouge[1]. Sans le savoir, on se rapproche de l'autofiction, puisque Claude Simon reproduit ici un tableau en sa possession, dont l'étrange dégradation, prise pour une blessure, lui a fait croire que le sujet s'était suicidé. De plus en plus bref (67 mots si l'on ne tient pas compte du paragraphe célébrant la reconnaissance planétaire d'un prix Nobel singulièrement inconnu), le texte figurant au dos de l'ouvrage met en avant le capitaine de Reixach ; il invite le lecteur à résoudre l'énigme de sa mort. Discrètement annoncé sur la page de titre, l'essai de Lucien Dällenbach, « Le tissu de mémoire », prend, lui aussi, figure de commentaire autorisé, et de guide de lecture. Effet de la mode, qui agit dans le domaine de la critique littéraire comme ailleurs, après une tentative d'analyse structurale par Jean Ricardou, le lecteur est invité (après avoir lu le livre, je suppose) à s'expliquer pourquoi ce texte plaît. Se référant à l'esthétique de la réception alors conceptualisée par H.- R. Jauss[2], Lucien Dällenbach montre comment un discours désorientant au possible parvient à toucher le lecteur, à provoquer l'émotion esthétique nécessaire à toute appréciation. La complication structurelle traduit en fait ce que Claude Simon nomme une « *architecture sensorielle* ». Contrant la loi de successivité du langage, jouant des interférences du temps remémoré et du temps de la remémoration, multipliant les narrataires, il élabore un texte de nature indécidable (d'où, peut-être, la disparition de l'indication de genre en couverture). Cependant, il ménage le lecteur par différentes opérations de recentrage du récit, par la technique de la quête herméneutique dont le rideau au paon est l'emblème, par l'exploration systématique des possibilités langagières conduisant à l'éviction du sujet pensant. Transformé par sa lecture, le lecteur éprouve une « *jouissance de soi-même dans la jouissance de l'autre* » (la formule est de Jauss). Ce qui rendrait compte de la pérennité de ce livre.

Pérennité, ce qui ne veut pas dire immuabilité. Une nouvelle maquette apporte une couverture plus claire, plus aérée, avec le même portrait agrandi, colorié, ce qui met davantage l'accent sur l'ancêtre mythique. Mais qu'est devenu l'original ?

Le capitaine de Reixach, abattu en mai 1940 par un parachutiste allemand, a-t-il délibérément cherché cette mort ? Un de ses cousins, Georges, simple cavalier dans le même régiment, cherche à découvrir la vérité. Aidé de Blum, prisonnier dans le même camp, il interroge leur compagnon Iglésia qui fut jadis jockey de l'écurie Reixach. Après la guerre, il finit par retrouver Corinne, la jeune veuve du capitaine... [coll. « Double », 1987]

Intertexte

L'élément intertextuel peut présenter plusieurs formes : fragment reproduit à l'identique, thème, simple motif, mais aussi structure syntaxique ou effet de style. Parallèlement, il peut-être plus ou moins visible dans le texte : emprunt placé en épigraphe, citation balisée comme telle dans le texte lui-même, allusion, ou toute autre modalité plus discrète, dont la visibilité dépendra de la compétence du lecteur. J'envisage ici quelques cas.

[1]. Ce portrait avait été publié auparavant dans la revue *Entretiens* en 1972.
[2]. Voir : Hans-Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

I. CITATIONS

Les épigraphes

La Route des Flandres contient trois épigraphes, soit une en tête de chaque partie, ainsi que Simon l'a déjà fait dans *Le Sacre du printemps* (deux parties, deux épigraphes) et le fera dans *La Bataille de Pharsale* (trois parties, trois épigraphes). Neuf autres œuvres de Simon ont une épigraphe générale, tandis que trois en sont privées.

Ces citations sont, dans l'ordre, de Léonard de Vinci, de Martin Luther et de Malcolm de Chazal. Elles correspondent à la pratique générale de Simon : présence de références textuelle, désignation de l'auteur, absence de références au titre et aux pages.

Épigraphe de Léonard de Vinci (7). Placée au début du roman, cette phrase prend nécessairement une valeur programmatique : celle d'un apprentissage et d'un fourvoiement, avec une double temporalité (celle de la croyance et celle de la certitude, nécessairement postérieure), qui est peut-être un indice de la structure narrative du roman. Le thème de l'autobiographie s'y lit en filigrane, avec un « je » du passé différent de l'instance d'énonciation, et qui résume le changement polaire de son point de vue de façon paradoxale. Ce paradoxe, également exploité par d'autres romanciers célèbres (Rousseau ou Proust, par qui Claude Simon se dit influencé), pourrait bien matérialiser les deux extrémités de la route placée en titre. En ce sens, l'épigraphe de la première partie s'impose à la totalité du roman. Cette pensée détachée, hors de tout contexte, provient effectivement des *Carnets de Léonard de Vinci*, longtemps secrets, dont on sait qu'ils étaient d'une écriture spéculaire, lisible seulement par réflexion dans un miroir, déchiffrée en France à partir de 1881. Elle se trouve dans la première section, « Philosophie », de l'édition Gallimard préfacée par Paul Valéry, en 1942[1]. Ce faisant, Claude Simon élève le peintre de la Renaissance à la catégorie des grands écrivains.

Épigraphe de Martin Luther (97). L'expression amusée, voire naïve, est aussi blasphématoire : il est question de « donner à Dieu l'idée », et de lui procurer des conseils (« s'il m'avait demandé mon avis […] »). Luther décrit la sexualité et le processus de reproduction comme une aberration, tout en s'appuyant sur le texte biblique. Le mot *rigolo*, traduit sciemment, dénote un certain amusement qui ne correspond pas tout à fait aux textes majeurs de Luther. Cette citation est tirée des *Propos de table* (*Tischreden*) dont Claude Simon connaissait peut-être l'édition de Paris : Aubier, 1932. La réédition de 1992, chez le même éditeur, propose ce texte au chapitre XXXIII : *Propos de table du Dr Martin Luther, sur l'état de mariage* (p. 287). Il s'agit de paragraphes indépendants et titrés, et celui que cite Simon porte le titre : « Étrangeté de la création »(écrit en capitales, mais ou le C de *création* n'a pas la hauteur du É initial d'*Étrangeté*). Le texte donné par Simon est l'intégralité du paragraphe de Luther, par ailleurs encadré de guillemets, en conformité avec le titre intérieur de l'ouvrage qui précise : « Propos de table […] tels qu'il les a tenus […] en présence de très doctes savants et d'étrangers […] tels qu'ils furent notés en leurs papiers par de dévots théologiens qui les tenaient de sa bouche même […] ».

La version fournie dans la *Route des Flandres* est fidèle, à ces variantes près : « les êtres mâle et femelle », et : « L'homme voilà qu'il donne la femme. » Notons enfin que dans la plupart de ses *Propos de table*, Luther cite des fragments de textes sacrés (dont la référence figure en regard, sans doute ajoutée par les *dévots théologiens*).

Épigraphe de Malcolm de Chazal (239). Le lecteur reconnaît ici l'isotopie érotique déjà présente dans les deux premières parties du roman et identifie les « deux êtres vivants » aux deux amants du temps de la paix revenue, Corinne et le narrateur. Malcolm de Chazal traitant d'une généralité humaine, cette identification abusive, suscitée par la stratégie textuelle de Simon, se justifie néanmoins par la liberté associative du lecteur. Cette citation est empruntée au premier recueil de l'écrivain mauricien, *Sens plastique*[2], adressé à Jean Paulhan, édité par

[1]. *Les Carnets de Léonard de Vinci* [1942], introduction, classement et notes par Edward Maccurdy, traduit de l'anglais et de l'italien par Louise Servicien, préface de Paul Valéry, Gallimard, 1987, coll. « Tel », t. I, p. 68. Cette formule se trouve dans le manuscrit dit *Codice Atlantico*, p. 255 recto a.

[2]. Voir : Malcolm de CHAZAL, *Sens plastique*, avec une préface de Jean Paulhan, Gallimard (1947), coll. « L'imaginaire », 1985, p. 137.

ses soins chez Gallimard en 1947, aussitôt salué par les surréalistes, et singulièrement par André Breton, sensible à la réhabilitation de la volupté considérée comme source de connaissance.

Entre deux parties du roman, Claude Simon propose une élévation du point de vue. Les premiers mots introduisent clairement une assertion à valeur absolue ou philosophique, une *définition*. Mais ni le présent des verbes, ni la généralité des articles définis n'empêchent l'identification lectural avec les éléments de *La Route des Flandres*. Ainsi « l'étreinte » désigne les instants de plaisir entre les deux personnages, tandis que « le temps assassiné » renvoie à la temporalité désordonnée du roman. Opérant de la sorte, la citation acquiert une certaine valeur titulaire, ce qui n'était guère possible avec la citation de Luther.

L'isotopie sexuelle est bien présente dans les premières pages de la troisième partie et l'idée d'étreinte (enlacement, accouplement) est reprise par de fréquentes associations de thèmes et de moments distincts.

Autres emprunts

« *Granpèr ! Granpèr ! / Vouzou blié vo ! tre ! che ! val !* » (113, 114). Outre le thème du cheval, on remarque l'insistance sur la privation du sens — « paroles absurdes » (113) — et l'orthographe qui mime le rythme du chant. Il s'agit d'une chanson célèbre de Charles Trénet (*Vous oubliez votre cheval*, musique d'Arcady, 1936), où il est question d'un jockey qui abuse ses petits-enfants en leur racontant des histoires de loup de mer. Mais il y est aussi question d'un tableau qui s'effrite et de la perte d'une course :

> Mais les p'tits enfants pas dupés
> Montrant un tableau qui s'effrite
> S'écriaient : Grand-père, ce beau pré
> C'est-y la mer ou Maisons-Laffitte
> […] et vous n'avez connu de mal de mer
> Que lorsque vous montiez Prosper
> Dites-nous plutôt […]
> Comment à Paris
> Le Jour du Grand Prix
> Vous vous êtes foutu
> Par terre […]

Cette intertextualité multiple n'est pas lisible dans le roman, où n'apparaît que le thème du cheval. Le refrain fonctionne donc comme un signal, et seuls ceux parmi les lecteurs qui connaissent la chanson ou qui suivent la piste référentielle jouiront pleinement de l'entrelacs de ces deux textes.

« *Certaines pages, comme celle-là, transcrite semble-t-il de l'italien* » (p. 52). Ces mots font partie d'une énumération de textes et de genres contenus par un « épais cahier à couverture bleue » (52) dont le narrateur pouvait « voir les feuillets […] que Sabine lui avait montré un jour » (51). Ils sont suivis d'une longue et ostensible citation (36 lignes) présentant le texte et « la traduction [de certains] mots en marge » gauche (52).

La visibilité intertextuelle est renforcée par la typographie et l'orthographe archaïques (*paraifsent*, *fur*, pour *paraissent* et *sur*, ainsi qu'une ponctuation aléatoire, fort semblable à celle de Simon). La citation contient une note (en italiques) indiquant des mots barrés, ce qui oblige le lecteur à relire la phrase pour en connaître la version définitive, et le texte s'achève sur deux lignes non traduites qui renforcent l'aspect d'un réel fragmentaire.

Il ne s'agit donc pas tant de citer que de montrer l'objet textuel par un collage qui doit renforcer l'effet de réel de ce texte. Le texte décrit une *Estampe* de *femme Centaure* jouant de la *lire* et de la *cimbale*, enlacée par un jeune homme.

L'effet est multiple. Le texte se présente comme le collage d'un objet (effet de réel, de véracité historique du document), procédé utilisé par Simon, avec un autre cahier, dans *L'Herbe* ; on y lit une fusion emblématique de la femme, du cheval et de l'amant (trois des figures essentielles du roman) ; la présence de la musique sous deux formes opposées (gauche et

droite), peut-être symboliques, souligne une opposition manifeste dans le roman : la lyre, symbole de poésie, associée au temps de paix (« le même refrain s'élevant, se répétant, monotone, plaintif, avec ses paroles absurdes, sa cadence sautillante, joyeuse et nostalgique », 113), et la cymbale, percussion qui peut être associée au bruit de la guerre (« la guerre elle-même se ruant avec un fracas semblable — en démesuré — à celui que l'on peut entendre dans les gares, fait d'échos de tampons entrechoqués, de ferraille secouée, insolite, métallique et désastreux » 233-4) ; il faut enfin noter la présence d'un discours esthétique critique : « tout mérite d'être regardé avec une attention particulière ».

II. ALLUSIONS ET RÉFÉRENCES

Bien souvent, l'activité intertextuelle de Simon n'est ni savante ni érudite. Le romancier joue avec les stéréotypes et les clichés, les expressions figées dans la langue courante, qu'elles soient d'origine littéraire ou non. Il procède surtout par amalgame de références. On peut s'interroger sur cette pratique : est-elle le fait d'un auteur qui maîtrise parfaitement sa culture mais qui veut en donner une image troublée ou d'un auteur lui-même confus (ou paresseux) et qui déverse des références incomplètes, falsifiées, en phase de décomposition ou d'amalgame ? On constate que les amalgames intertextuels réalisés dans le roman[1] s'accordent aux thèmes de celui-ci, ainsi qu'avec des procédés comme la dubitation, la répétition et la digression.

Allusions textuelles

Homère. Tel cet exemple de variation sur « l'aurore aux doigts de rose », expression homérique tant de fois reprise que le parcours référentiel est impossible à suivre : « le ciel tout rose de l'aurore » (146) ; « depuis qu'il [le soleil] s'était levé rosissant teintant d'abord doucement le ciel lilas l'aurore aux doigts de pétales » (199). Frantext atteste maints emplois de ce cliché, de Rabelais (1552) à Colletet (1656), Fénélon (1699), Marmontel (1763) et l'abbé Barthélémy (1788). La question est ici de savoir si Simon fait effectivement référence à Homère (textuellement, *rhododactulos*, adjectif qui sert de description définie, ou d'épithète de nature, à l'Aurore), ou s'il s'inscrit dans la pratique du cliché, ce qui semble possible d'après l'emploi du mot *pétale* au lieu du mot *rose*.

Racine. « *les chiens dévorant nettoyant faisant place nette* » (9). Il s'agit d'une allusion à quelques vers d'*Athalie* (v. 499-506), eux-mêmes en référence au texte de la Bible (*II Rois, XI*). Puisque l'allusion est à l'incipit du roman de Claude Simon, le lecteur est conduit à se demander si la pièce ne serait pas à considérer dans son entier.

> En achevant ces mots épouvantables,
> Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;
> Et moi je lui tendais les mains pour l'embrasser ;
> Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
> D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,
> Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux
> Que des chiens dévorants se disputaient entre eux…

Danae. « *femme non pas simplement étendue mais renversée, culbutée, dans le sens précis, mécanique du terme, c'est-à-dire comme si son corps avait effectué une demi-rotation à partir de cette attitude ancestrale dans laquelle elle s'accroupit pour satisfaire ses besoins* […] *présentant maintenant non à la terre mais vers le ciel comme dans l'attente d'une de ces fécondations légendaires, de quelque tintante pluie d'or* » (180). « On aurait tort de ne voir ici qu'une paraphrase de la plaisanterie rabelaisienne sur la rondeur du talon qui faciliterait au corps féminin de passer à la position couchée. »[2] Déjà dans *Le Vent* Simon crée l'adjectif *da-*

[1]. Voir *passim* les amalgames suivants : le philtre de Circé et le coup de baguette magique, Pandore et Athéna, les doigts de pétale de l'aurore homérique…

[2]. M. RIFFATERRE, « Orion aveugle : l'écriture intertextuelle de Claude Simon », *Modern Language Notes*, 103(4), sept. 1988.

naesque (p. 116) pour décrire cette position. Danae, personnage mythologique, est fille d'Acrisios, roi d'Argos, qui la fit enfermer parce qu'on lui avait prédit qu'il serait assassiné par l'enfant de sa fille. Ce qui ne manqua pas d'arriver : Zeus, l'ayant vue séquestrée dans sa tour, conçut une passion pour elle et vint la visiter sous la forme d'une pluie d'or dont naquit Thésée qui, après bien des détourslabyrinthesques, revint venger sa mère en tuant son père. Plusieurs auteurs antiques racontent ce mythe (Hésiode, Ovide, Pindare). Mais ce qui importe peut-être aussi pour Simon est que plusieurs peintres l'ont représenté, chacun figurant à sa façon la « position de réception » d'une Danaé séduite : Le Titien, Van Dyck, Rembrandt.

Chèvre-pied. « *comme sous une chèvre nourricière, la chèvre-pied* » (243) Chèvre-pied : qui a des pieds de chèvre, satyre chèvre-pied. Les Satyres, comme Pan, étaient des hommes-chèvres et vivaient dans les lieux sauvages de la terre. Mais existent aussi les Dryades, nymphes des arbres, aussi nommées Hamadryades lorsque leur destin les liait à celui de leur arbre[1]. Simon emploie aussi le mot « hamadryade » (*Histoire*, p. 340). Ceci constitue une reprise du thème et du mot de Marie de France, qui s'inspirait elle-même de la légende de Tristan et Yseut : « […] nous reconnaissons le *chèvre-pied* ronsardien malgré sa mise au féminin […] un hybride mais en un seul lexème qui sert de modèle à ce symbole justement du bonheur qu'est la transformation du couple en un […] ce qui justifie que la femme sauvage, sauvage parce que nature et parce qu'au paroxysme du désir, soit transformée en faunesse, et que son étreinte soit comme celle d'un lierre enserrant l'arbre phallique, c'est le *chèvrefeuille* de Marie de France. *Ni moi sans vous ni vous sans moi.* »[2] Mais il peut s'agir également d'une allusion à l'arbre de Jessé sortant du ventre de Booz dans le poème de Victor Hugo (*Booz endormi*, 1859, dans *La Légende des siècles*).

Apulée. « *j'étais cet âne de la légende grecque* » (268) ; « *l'âne d'Apulée poussant sans trêve en elle* » (275). Le passage est une quasi-citation d'Apulée (*L'Âne d'or, ou les Métamorphoses*), d'ailleurs textuellement repris dans *La Bataille de Pharsale* :

> […] comment avec de si grosses et si longues pattes pourrais-je chevaucher un corps si délicat comment avec mes durs sabots étreindre des membres si blancs si tendres […] et puis enfin comment une femme même en feu jusqu'au bout des ongles pourrait-elle jamais accueillir un membre aussi énorme […] (*La Bataille de Pharsale*, p. 92-3)

La Saumur. « *ces réflexes et traditions ancestralement conservés comme qui dirait dans la Saumur* » (11). Jean Ricardou signale[3] la présence de ce calembour chez Balzac[4], qui toutefois ne fait pas référence à l'école de cavalerie :

> — Elle est bon teint, disait le drapier.
> — Elle est capable de faire des enfants, dit le marchand de sel : elle est conservée comme dans la saumure, sauf votre respect.
> — Elle est riche, et le gars Cornoiller fait un bon coup, disait un autre voisin.

Allusions à des personnages littéraires

Agnès, Arnolphe, Rossinante, Bucéphale, Othello, Roméo, le Commandeur, Polichinelle, la Belle au bois dormant[5] : presque toutes les allusions faites par Claude Simon à des personnages littéraires ont des fins typologiques. Il ne s'agit pas de référer à un texte précis pour en continuer ou en discuter le contenu, ni de crypter une allusion pour la destiner à un public cultivé, mais toujours d'user de chaque personnage connu en le prenant comme emblème d'un type éponyme. Notons tout de même que, ce faisant, il requiert du lecteur la connaissance d'un répertoire puisqu'il n'indique pas, ou rarement, d'où vient le personnage (auteur et œuvre), ni les traits distinctifs qu'il entend valoriser pour en faire un type. Par contre, il ne tient

[1]. E. HAMILTON, *La Mythologie*, p. 40.
[2]. M. RIFFATERRE, « Orion aveugle : l'écriture intertextuelle de Claude Simon », *ibid*.
[3]. Jean RICARDOU, « La Bataille de la phrase », dans *Pour une Théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, p. 120-121.
[4]. *Eugénie Grandet*, in *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1177.
[5]. Voir les précisions sur ces personnages dans les articles correspondants du glossaire.

pas compte des habituelles frontières entre les genres et peut d'un même mouvement faire référence au récit mythologique, au théâtre classique, à la littérature mondiale (les vingt ou trente œuvres étrangères les plus célèbres, dont celles de Shakespeare ou de Cervantès), ou aux contes populaires.

Allusions à des auteurs

Kipling : « *Où avais-je lu cette histoire dans Kipling je crois ce conte sinon où, de cet animal affligé d'un bec, d'un tarin* » (43). Allusion peu claire, renvoyant peut-être au long nez de l'éléphant, provoqué, selon « The Elephant Child » (*in Just so Stories* de Rudyard Kipling), par la tentative de se dégager de l'emprise d'un crocodile…

Corneille : « *en rapportant ces histoires scandaleuses, ou ridicules, ou infamantes, ou cornéliennes, elle désirait déprécier cette noblesse, ce titre, dont elle n'avait pas hérité, ou au contraire leur donner plus d'éclat encore* » (54). L'utilisation de l'adjectif, en concurrence ici avec d'autres, montre la valeur stéréotypique de l'allusion, comme ce sera le cas dans *Les Géorgiques*, et comme cela l'avait déjà été dans *L'Herbe* avec Racine : « *le même esprit de cornélienne piété filiale* » (*Géorgiques*, p. 174), « *personnages hollywoodiens, cousins de ceux de la tragédie grecque ou racinienne* » (*L'Herbe*, p. 191).

Rousseau. Les allusions au « réformateur genevoix » sont nombreuses : description d'un ex-libris ornant les « *vingt-trois volumes de prose larmoyante, idyllique et fumeuse* » (78) du philosophe, évocation de l'ancêtre « *ingurgitant pêle-mêle les filandreuses et genevoises leçons d'harmonie, de solfège, d'éducation, de niaiserie, d'effusions et de génie, cet incendiaire bavardage de vagabond touche-à-tout, musicien, exhibitionniste et pleurard* » avant de se suicider (79) ; voir encore ces sarcasmes de Blum :

> « Mais n'as-tu pas dit toi-même qu'ils l'avaient trouvé complètement nu ? Comment l'expliquer, alors ? À moins que ce ne fût l'effet de ses convictions naturistes ? De ses émouvantes lectures genevoises ? Est-ce qu'il — je veux dire ce Suisse mélomane, effusionniste et philosophe dont il avait appris par cœur l'œuvre complète — est-ce qu'il n'était pas aussi un petit peu exhibitionniste ? Est-ce que ce n'était pas lui qui avait la douce manie de montrer son derrière aux jeunes f… » (189 ; voir aussi 264)

Cet autre passage résume quant à lui sans le nommer le *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* (1755) :

> Et son père […] parlant de ce comment s'appelait-il philosophe qui a dit que l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général tout d'abord le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide et ensuite, mais seulement après avoir découvert les inconvénients et les dangers du premier, le second c'est-à-dire le commerce qui était un moyen non moins déloyal et brutal mais plus confortable, et qu'au demeurant tous les peuples étaient obligatoirement passés par ces deux phases et avaient chacun à son tour mis l'Europe à feu et à sang avant de se transformer en sociétés anonymes de commis voyageurs comme les Anglais mais que guerre et commerce n'étaient jamais l'un comme l'autre que l'expression de leur rapacité et cette rapacité elle-même la conséquence de l'ancestrale terreur de la faim et de la mort, ce qui faisait que tuer voler piller et vendre n'étaient en réalité qu'une seule et même chose […] (33)

Mais le thème de la similitude entre guerre et commerce est un lieu commun formulé, après Rousseau, aussi bien par Condillac que Benjamin Constant :

> En effet le commerce n'est pas pour l'Europe un échange de travaux, dans lequel toutes les nations trouveroient chacune leur avantage : c'est un état de guerre où elles ne songent qu'à se dépouiller mutuellement.
> (CONDILLAC, *Le Commerce et le Gouvernement*, 1776, p. 258, ch. 29)

> Nous sommes arrivés à l'époque du commerce, époque qui doit nécessairement remplacer celle de la guerre, comme celle de la guerre a dû nécessairement la précéder. […] La

> guerre et le commerce ne sont que deux moyens différents d'arriver au même but : celui de posséder ce que l'on désire. […] C'est l'expérience qui, en lui prouvant que la guerre, c'est-à-dire l'emploi de sa force contre la force d'autrui, est exposée à diverses résistances et à divers échecs, le porte à recourir au commerce, c'est-à-dire à un moyen plus doux et plus sûr d'engager l'intérêt des autres à consentir à ce qui convient à son intérêt.
> (B. CONSTANT, *De l'Esprit de conquête…*, 1813, p. 140, partie I)

Précisons que Rousseau était déjà traité avec dérision dans *Gulliver* (« *un rêve genevois d'éternité idyllique et poupine* », p. 70). Il est néanmoins cité dans *L'Herbe* (p. 233), puis mis en exergue des *Géorgiques* (extrait des *Confessions*), et finalement présent dans *L'Acacia* (p. 64, 379) où il est considéré comme une étape vers la pensée marxiste.

Le thème biblique

Si l'on met à part l'évocation du personnage du roi « venu tout droit de la Bible » (207) et la mention du christ dans un dialogue — « *Le Jésus dit-elle. Le Jésus. Le Christ. Mais c'est un malin.* » (253) — l'occurrence la plus visible du thème biblique est sans doute la citation de Martin Luther en exergue de la deuxième partie (p. 97). Outre deux emplois dans ce texte, le mot *Dieu* est présent quarante fois dans le roman, mais il s'agit toujours d'exclamations (« bon Dieu ! », « Dieu sait où… »). On relève enfin une référence à Josué (voir glossaire), et les deux allusions suivantes.

Une histoire d'os comptés. « *"Mais, comment est-ce déjà ? Une histoire d'os comptés, dénombrés…", pensant : "Ouais. J'y suis : ils ont numéroté mes abattis… En tout cas quelque chose dans ce genre-là."* » (66) ; « *comme les têtes des clous enfoncés dans mes paumes pensant Ils ont compté tous les os* » (247). Voir *Psaumes*, 22, 18. On peut remarquer que cette allusion n'a pas d'autre occurrence dans les œuvres de Simon. Dans la deuxième citation, le thème christique est redondant. La crucifixion est une comparaison avec les seins de Corinne tandis que le dénombrement des os ouvre à nouveau sur l'isotopie guerrière (et quelques amalgames relatifs aux cérémonies).

Sem, Cham, Japhet. « *tous les trois donc, aussi différents par l'âge que par l'origine amenés là pour ainsi dire des quatre points cardinaux ("Il ne nous manque que le nègre, dit Georges. Comment est-ce déjà ? Sem, Cham, Japhet, mais il aurait fallu un quatrième* […]*")* » (159). On assiste là à un télescopage de deux types de légendes ; l'une issue de l'Ancien Testament avec Noé et ses *trois* fils Sem, Cham et Japhet, l'autre de la tradition chrétienne des rois mages. Dans la Genèse l'épisode du déluge — et *La Route des Flandres* est à sa façon le récit d'un autre déluge avec la présence perpétuelle de la pluie : « *on aurait dit que dans l'obscurité la nature les arbres la terre entière était en train de se dissoudre noyée diluée liquéfiée grignotée par ce lent déluge* » (250-1) — met en scène Noé et ses *trois* fils : Sem, Cham et Japhet. On se souvient que Noé, le cultivateur, planta la vigne, but et s'enivra. Cham « vit la nudité de son père » alors que ses deux frères couvrirent le corps d'un manteau et « ne virent pas la nudité de leur père ». D'où la malédiction de Canaan voué à l'esclavage. Il est bien entendu tentant de rapprocher ce récit de celui de l'ancêtre qui s'est tiré une balle dans la tête et a été retrouvé nu… (voir les pages 82-3, 189, 201), ancêtre dont la mort mystérieuse hante l'esprit de Georges comme la saga familiale et peut être considérée comme une sorte de malédiction biblique que doit subir sa descendance. Dans la *Genèse*, 10, 22-31, aucun élément n'assigne explicitement à l'un des trois fils de Noé l'origine de la race noire. En revanche la légende chrétienne des trois rois mages leur confie, depuis le XVe siècle, le soin de représenter une race différente : la blanche pour Melchior, la jaune pour Gaspard et la noire pour Balthazar. Précisons qu'une croyance tardive fait descendre les trois mages des fils de Noé : Balthazar le sémite, Melchior, descendant de Cham, et Gaspard, de la lignée de Japhet (cf. *Psaumes*, 72, 10, et *Matthieu*, 2, 1-17).

Mythologie

On se reportera aux articles suivants du glossaire : Atrides, Déjanire, Diane, Léda, Pandore, Pégase, Vulcain, ainsi qu'aux remarques faites plus haut sur Danaé. Les références mytholo-

giques font office de stéréotypes, parfois jusqu'à la confusion par amalgame : le mythe de Pandore fusionne ainsi avec la légende d'Athena et la légende cadmienne (p. 244). Mentionnons encore l'allusion à la toison d'or, objet du voyage des Argonautes dirigés par Jason (voir les *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes), dans la description d'un pubis blond : « *ce miel, cette toison d'or déjà disparue tandis qu'elle s'assied, pivote, la chemise retroussée découvrant maintenant la coulée des jambes jointes et parallèles* » (186 ; voir aussi 276).

ARPENTAGE LEXICAL

La Route des Flandres, pour l'ordinateur, c'est une suite de codes binaires représentant les signes typographiques de notre système d'écriture. Les différents programmes que j'utilise[1] découpent cette gigantesque séquence de caractères en mots, ou plus exactement en *formes* distinctes, c'est-à-dire en chaînes de lettres bornées par un séparateur (espace, ponctuation,…), qu'ils peuvent compter, classer, et repérer à la demande. On dénombre ainsi 91 745 formes en tout dans le texte, et un lexique de 11 256 formes uniques, ce qui veut dire que chacune est utilisée en moyenne 8,1 fois (en réalité, les fréquences vont de 4 227, la préposition *de*, à 1). L'examen de ce lexique m'a permis de dégager certaines caractéristiques du vocabulaire, que j'expose pour commencer. La suite du chapitre présente, parmi les autres résultats procurés par la machine, ceux qui m'ont paru suggérer les pistes les plus intéressantes : les *spécificités externes* du roman par rapport à la production romanesque contemporaine et par rapport aux autres œuvres de Claude Simon, les *spécificités internes* qui permettent de comparer les deux voix narratives du récit ; les *segments répétés* d'un bout à l'autre du texte ou encore les *rafales* de mots repris dans un contexte étroit. Je termine par une étude des *comparaisons*, que j'ai pu relever de manière automatique dans le texte, et par une approche des *mondes lexicaux* dégagés par une analyse statistique de la ventilation des différentes formes.

Caractères du vocabulaire

Dans l'ensemble, le niveau de langue est « soutenu », mais on relève quelques traces de la langue populaire : par les mots (*cinoche*, *gonzesses*, *gouapes*, *macchab*, *frusques*) et les expressions triviales (*bouffer les pissenlits par la racine*, *plantés de traviole*, *trempés comme une soupe*…) voire particulièrement grossières (*cul bordé de nouilles*, *monter**, *saillie*, *sauter**, *tarauder l'oignon*). S'y ajoute la langue des soldats, spécialement des cavaliers, avec des connotations inévitablement érotiques, si l'on songe au toast célèbre dans cette arme : « à nos femmes, à nos chevaux et à ceux qui les montent ». Mais on est loin du *Feu*, « journal d'une escouade » où Barbusse entendait faire parler les poilus de 1914. Enfin vient un vocabulaire spécifiquement érotique.

Le vocabulaire équestre est particulièrement développé, que ce soit celui des courses auxquelles prennent part le jockey Iglésia et son patron Reixach, ou celui de la cavalerie, arme dans laquelle ils servent tous deux, mais aussi Georges, Wack et Blum.

Races de chevaux : *pur sang*, *demi-sang*, *anglo-arabe*, *tarbo-arabe*, *tarbais*. **Dénomination des chevaux** : *alezane*, *bourrins*, *cagneux*, *carne*, *cheval de main*, *entier*, *étalon*, *gailles*, *haquenée*, *hongre*, *Pégase*, *pouliche*, *Rossinante*, *toquard*. **Couleurs de robe** : *bai*, *bai-brun*, *balzane*, *rouan* ; **Détails** : *buvant dans son blanc*, *liste en tête*. **Allures** : *canter*, *trottiner*, *chassait**. **Harnachement** : *bricoles*, *bridon*, *gourmette*, *chambrière*, *étrivières*, *pommeau*, *sous-gorge*, *pommeau*, *troussequin*. **Pratiques** : *couper l'eau*, *scier la bouche*, *carrière ou manège pour l'entraînement*, *chambrière*. **Armes** : *mousqueton*, *guidon*. **Courses** : *bull-finch*, *casaque*, *lads*, *stalles*, *starter*, *steeple*, (*toquard*), *van*.

[1]. À savoir, principalement : Lexico2, dû à André Salem (Université Paris III), et WordCruncher, produit à la Brigham Young University.

Dans les courses hippiques, il est d'usage de donner aux chevaux un nom, plus ou moins historique, commençant par une lettre affectée à leur année de naissance. D'où « *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* » (22) qui réfèrent à un célèbre peintre narratif italien, Vittore Carpaccio (v. 1460-1526) ; au titre d'un personnage d'Alexandre Dumas, qui est aussi le titre d'une nouvelle de Paul Morand (1937), dédiée à l'équitation ; à une ville d'Ouzbékistan central, Samarkand ; à une mine du Maroc, Zeida ; enfin à une faille japonaise, Chichibu.

Claude Simon joue intentionnellement sur l'ambiguïté de certains termes du vocabulaire équestre : *étalons*, *faire reluire*, *grimper*, *monter* ; pour aboutir au mixte : *alezane-femme*, à rapprocher de *Centaure* et de *homme-cheval*. Mais il ne se prive pas des mots désignant les parties sexuelles et le coït : *con*, *gland*, *priapique*, etc.

Sur un tout autre plan, son nuancier de couleurs, sans créer de néologismes à proprement parler, atteint une grande précision par l'accolement de deux mots : *bleu-noir*, *gris-beige*, *gris-noir*, *gris-vert*, comme pour mieux remplir « *l'espace-profondeur* » (82).

Par delà ces considérations lexicales, il convient de réserver un sort particulier à quelques pages, très spécifiques, dont les vocables ne donneront pas lieu à une notice dans le glossaire-concordance. Ainsi du document reproduit page 52-3, description d'une estampe, dans une traduction de l'italien en français du XVIIIe siècle. Outre que cela reviendrait à éditer autant de fois le contexte qu'il y a de termes différant du français contemporain, seule la graphie peut surprendre. La dernière phrase, non traduite « *nottapoi l'attenenza che hanno i centauri con Bacco equilimente, et con Venere…* » (53) se comprend ainsi : « remarquer les liens qu'ont les centaures avec Bacchus sur le plan équestre et avec Vénus… ».

S'agissant de fournir des noms à consonance arabe, Claude Simon choisit des noms « *gutturaux et râpeux* » (245), auxquels il surajoute des lettres gutturales. *Abderhamane* calque le nom d'un chef de guerre arabe, Abd al-Rahman, gouverneur d'Andalousie, tué par Charles Martel à Poitiers ; *Ahrmed ben Abdahalla* (Ahmed fils d'Abdahalla) est composé d'*Abd*, mot arabe signifiant « serviteur », placé devant certains noms propres, et du nom de Dieu. *Abd Allah* est donc « serviteur de Dieu » ; enfin *Bouhabda*, où *Bou* est la forme dialectale d'*abou* ou d'*abu* : « fils de ».

De la même façon, les noms de lieux (280-1), dans cette province du nord de la France où se déroulèrent les combats de juin 1940, ne sont pas exactement ceux qui figurent sur la carte d'état-major[1], mais ils ont une forme et une consonance expressives, produisant un effet de réel. Comme les « noms de pays » chez Proust, ils expriment la francité.

Adjectifs en *-esque*

Les adjectifs en *-esque* forment une catégorie à part, et simonienne si l'on compare le taux d'emploi à celui que l'on peut constater chez d'autres écrivains : « *jockeys* […] *simiesques* » (21) ; « *formes donquichottesques* » (23) ; « *chose fourmillesque* » (35) ; « *truc postiche carnavalesque* » (43) ; « *burlesque, agressif et voluptueux travestissement* » (45) ; « *idée* […] *pittoresque* » (53) ; « *babelesque criaillerie* » (56) ; « *trois ombres grotesques et irréelles* » (162) ; « *burlesque défroque* » (172) ; « *personnage guignolesque* » (172) ; « *minables et grotesques silhouettes* » (173) ; « *au pittoresque de la mise en scène* » (175) ; « *la joyeuse, gamine et boy-scoutesque allégresse des premiers chrétiens* » (176) ; « *figures de carnaval vénitien à la fois grotesques et terrifiantes* » (179) ; « *pitoyable et grotesque défroque* » (190) ; « *poursuites parodiques et burlesques* » (197) ; « *grotesques capotes de soldats polonais ou tchèques* » (203) ; « *ombre d'abord distendue, étirée,* […] *s'aplatissant, puis croissant, s'allongeant de nouveau, démesurée, gigantesque à la fin* » (220) ; « *gigantesque vacarme* » (233) ; « *une horrible et goyesque vieille* » (252) ; « *un de ces distingués et pittoresques épisodes* » (268) ; « *parcourant grotesquement* » (85).

[1]. Voir l'extrait accompagnant l'article d'Anthony PUGH, « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des sciences humaines*, 1990-4, p. 44. On y voit « L'écrevisse », « Les 4 vents », que Claude Simon retient, mais aussi « Les Champs Élysées », ce qui aurait fait trop littéraire dans un roman !

L'adjectif *boy-scoutesque*[1], déjà employé par Simon (*Le Vent*, p. 149), est un néologisme de Simon. Le romancier utilise par ailleurs douze fois *boy-scout*, principalement dans *Le Sacre du printemps*, et toujours sur un mode critique : « *quelque chose dans le genre des boy-scouts vous savez, un de ces garçons écœurants de bonne volonté* » (p. 187) ; « *peut-être l'explication du boy-scout c'est qu'il n'est en réalité ni altruiste, ni bon, ni généreux, mais hypocritement, démesurément ambitieux* » (p. 264). Cela constitue un discours critique de l'idéologie introduite par le général Baden-Powell en 1910, lorsqu'il fonda les Boy-scouts et les Girl-guides. Un tel discours est doublement intertextuel : à l'intérieur des œuvres de Simon (ce que l'on peut appeler autotextualité) d'une part, et d'autre part en référence aux nombreux propos que Simon enfant, adolescent puis adulte a pu connaître pour ou contre ce mouvement. Reste à élaborer les relations sémantiques entre ce discours, les autre critiques idéologiques présentes dans le texte et le désastre vécu par le narrateur et par l'auteur de *La Route des Flandres*…

L'ensemble des œuvres de Simon contient 35 formes différentes, dont 10 néologismes, tandis que la base de données Frantext en atteste 145. Des prélèvements effectués sur différents auteurs ont montré que rares sont ceux qui emploient plus de 20 formes, de même qu'il n'en existe presque aucun en ayant forgé plus de 5 (les Goncourt). La fin du XIXe siècle semble être un moment privilégié de création d'adjectifs en *-esque*, sans doute à cause du développement des journaux sous la IIIe République (après 1870), puis de la liberté de la presse (1881). Ce genre d'adjectif participe alors de la mode de la caricature.

Le procédé, à l'origine descriptif (de l'italien *-esco* : *à la manière de*, importé en France à la Renaissance) et employé pour des comparaisons picturales, prend par la suite une forte valeur satirique en faisant référence à des contemporains, artistes, hommes politiques ou institutions. La culture artistique que Simon a reçue, ainsi que l'actualité de ses années de formation (1915-1930) sont sans doute à l'origine de cette idiosynchrasie lexicale.

Mais ce n'est pas seulement un tic de langage. Dans *La Route des Flandres* comme dans la plupart de ses œuvres, Claude Simon en fait un moyen ostensible de revitalisation de mots qui ont perdu leur valeur analogique d'origine, par le procédé de l'antéposition simple — « *babelesque criaillerie* » (56) —, du triplement antéposé — « *burlesque, agressif et voluptueux travestissement* » (45) —, auquel s'ajoute parfois la néologie polémique : « *la joyeuse, gamine et boy-scoutesque allégresse des premiers chrétiens* » (176).

Suites d'adjectifs

Voici quelques exemples caractéristiques : « *elle parcourait, éternelle, tremblotante et imperturbable, la ronde et éblouissante surface du monde* » (33), « *cette impalpable, nostalgique et tenace exhalaison du temps lui-même* » (40), « *la glace inaltérable, virginale et froide* » (40), « *le même visage* […] *encore plus réduit, ratatiné et misérable* » (88), « *ce même air impénétrable, patient et neutre* » (130), « *la jeune chair impétueuse, impolluée, impolluable* » (139) ; « *ce masque de cuir et d'os inchangé, impénétrable, triste, taciturne, et passif, et morne et servile…* » (49) ; « *un amas inextricable, grisâtre, poussiéreux et meurtrier* » (105) ; « *guindée, apprêtée, corsetée, baleinée et parée de durs et froids bijoux* » (265) ; « *l'acte en soi, physique, dénudé, débarrassé de son aspect passionnel* » (180) ; « [*la pluie*] *murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant* » (121) ; « *visages durcis, impitoyables, frustrés, rongés, corrodés par la passion* » (143-4). Que les adjectifs soient trois ou plus, antéposés on non, ils forment une construction souvent inhabituelle. Venant avec emphase devant le substantif, ou en incise parataxique, ils créent le plus souvent un *incident de lecture* en interrompant sa fluidité. Leur association sémantique tient parfois du coq-à-l'âne ou du *grand écart*, comme si l'auteur effectuait une sélection au sein d'une grande amplitude descriptive. Mais il peut au contraire pratiquer l'isolexisme, en soulignant une racine par le jeu de ses variations.

[1]. Ce néologisme anglo-italien est plus polémique que descriptif de la part de Simon. Il critique la vision simpliste et chevaleresque du corps des Boy-scout, fondé en 1910 par le général anglais Baden-Powell. Sur ces adjectifs en *-esque*, voir Patrick REBOLLAR, « Simonesque, sur quelques adjectifs dans l'œuvre de Claude Simon », dans *Le Texte, un objet d'études interdisciplinaires*, Paris, Presses de l'Université Paris VIII, 1994.

Spécificités

I. LE VOCABULAIRE DE *LA ROUTE DES FLANDRES* ET LA PRODUCTION ROMANESQUE CONTEMPORAINE

Pour caractériser le vocabulaire d'une œuvre, on ne peut procéder que de manière différentielle, en la comparant avec un corpus plus vaste qui servira de toile de fond. Il faut bien se rendre compte qu'il n'existe pas de référence absolue en matière de langue, qu'il est impossible de dire si un mot est rare ou fréquent sans se référer à un corpus précis. J'ai donc comparé *La Route des Flandres* à un ensemble de cinquante romans parus entre 1950 et 1970 disponibles dans la base Frantext. Le Nouveau Roman y est assez peu représenté. Mais ce *corpus* permet de caractériser le vocabulaire de *La Route des Flandres* par rapport à ce que lisait le grand public dans cette période, et donc d'approcher les critères de réception selon lesquels le roman fut jugé et apprécié, quelque chose comme *un horizon d'attente lexicale.* Il ne faudra pas perdre de vue, pour pouvoir utiliser les résultats de cette étude, que tous les calculs seront relatifs à ces données de départ. Certaines des particularités lexicales imputées à Claude Simon sont peut-être, en réalité, caractéristiques de l'écriture du Nouveau Roman. Mais je ne dispose pas, pour le vérifier, d'un corpus numérisé représentatif de ce mouvement.

Le procédé utilisé ici sera celui du calcul des spécificités, qui consiste à calculer la probabilité pour qu'un terme ait, dans une partie d'un corpus, la fréquence constatée. On pourra ainsi dire non seulement s'il est anormalement abondant (*spécificité positive*) ou rare (*spécificité négative*), mais aussi dans quelle proportion. Je ne garderai ici que les probabilités inférieures à 1 sur 1 000, assez fortes pour être significatives.

Spécificités positives

En dehors des noms des principaux personnages (Blum, Georges, Iglésia), la liste des spécificités positives permet tout d'abord de repérer les grands thèmes du roman (les termes sont classés par ordre décroissant de spécificité) :
Équitation : *cheval*(*aux*), *haie*, *bottes*, *sabots*, *pattes*, *course*(*s*), *culotte*. **Animaux** : *bête*(*s*), *mouches*, *plumes*, *animal*, *queue*, *poisson*, *lait*, *oiseau*, *chasse*. **Corps** : *chair*, *buste*, *membres*, *tête*(*s*), *ventre*, *cuisse*(*s*), *dos*, *sang*, *visage*(*s*), *sein*(*s*), *bouche*, *jambe*(*s*), *corps*, *cou*, *lèvres*, *reins*, *bras*, *blessure*, *maigre*, *os*, *nue*, *peau*, *muscles*. **Vêtement** : *robes* (*terme ambigu* : *pelage du cheval ou vêtement*), *masque*, *culotte*, *drap*, *vêtements*, *manches*, *soie*, *chemise*. **Mort** : *mort*(*s*), *cadavre.* **Guerre** : *fusil*, *soldat*(*s*), *guerre*, *régiment*, *canon*, *officier*(*s*), *arme*(*s*), *bataille*, *revolver*, *ordres*, *balle*, *armée*. **Violence** : *furieux*, *violence*, *coups*, *fureur*. **Couleurs et lumière** : *vert*, *noir*(*e*) — ces deux spécificités sont expliquées par la répétition de la séquence « *le mur vert-noir des marronniers* » (21-2) —, *ombre*(*s*), *jaune*, *marron*, *crépuscule*, *rose*, *ténèbres*, *gris*(*e*)(*es*), *sombre*, *pénombre*, *obscurité*, *obscure*, *couleur*, *rouge*. **Sons** : *bruit*, *écoutant*, *rumeur*, *silencieuse*. **Chaleur et froid** : *glacé*(*e*), *brûlant*, *glace*, *tiède.* **Mouvement** : *immobiles*, *lentement*, *vitesse*, *courant*, *avancer*, *courir*, *mouvement*, *bouger*, *glisser*. **Matières** : *matière*, *charbon*, *cuir*, *fer*, *liquide*, *acier*, *métal*, *bois*, *papier*. **Paysage** : *fossé*, *pré*(*s*), *villes*, *campagne*, *champ*, *chemin*, *nuage*, *bois*, *route*, *talus*. **Nature** : *herbe*, *pluie*, *terre*, *boue*, *poussière*, *feuilles*, *vase.* **Bâtiments** : *brique*(*s*), *mur*, *placard.*

Malgré la subjectivité inhérente à ce type de classement, on voit se dégager les grandes tendances thématiques du roman, dans leur coloration particulière. Rappelons d'ailleurs que la lecture de ce tableau doit être différentielle : n'apparaissent ici que les thèmes qui différencient le roman de Claude Simon de la production contemporaine. Plus encore, il ne s'agit pas ici à proprement parler de *thèmes* mais de *formes* (certaines sont d'ailleurs polysémiques), dont seul le regroupement sous un hypéronyme peut évoquer un thème. Il faudrait recourir aux contextes pour préciser leur configuration et leur usage : on trouvera dans les fiches thématiques (p. 87 *sqq.*) un traitement plus substantiel de ces thèmes.

Mais au-delà des particularités thématiques, ce sont les caractéristiques stylistiques qui ressortent du calcul des spécificités :

Parenthèses. Claude Simon en fait un emploi surabondant (c'est la forme graphique la plus spécifique de *La Route des Flandres*) et parfois typographiquement déroutant. Une parenthèse peut ainsi être emboîtée dans une autre : 16-7, 18, 24-5, 40, 47, 88-9, 103, 122-4, 127, 156-7, 166, 184, 190, 212-3, 216, 217, 230, 232, 254-9, 264-5, 283, 284, 287 (2 occurrences), 288. Cet enchâssement peut aussi être multiple, quand on trouve plusieurs parenthèses dans une autre : deux (69, 81, 81-2, 159, 160-1, 176, 218, 221-2, 228, 261), trois (79-80, 161-2, 172-3, 210-1, 250-4), quatre (55-6), et même huit (132-3). Le sommet du genre est atteint dans la parenthèse des pages 203-9 (évocation des joueurs de cartes), qui est construite selon ce modèle : (-(-)-(-)-(-(-)-(-)-(-)-(-)-)-(-)-(-(-)-(-)-)-(-)-(-)-(-(-)-(-)-)-(-)-(-)-(-(-)-)-). Ce type d'emboîtement à plusieurs degrés est même si complexe que certaines parenthèses ne sont pas refermées (on peut cependant les borner à la fin du paragraphe) : (-(-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)- (27-8), (-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)- (77-9), (-(-)-(-)(-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)) (111-4), (-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)-(-)- (127-31). On peut trouver un paragraphe entier entre parenthèses (121). La parenthèse sert parfois à introduire un complément optionnel (par exemple, « *pas plus qu'il n'avait pris garde au (ni peut-être même senti le) poing* », 126), elle est fréquemment terminée par deux points (autre ponctuation spécifique de *La Route des Flandres*), ce qui la prolonge, renoue une narration qu'elle interrompait (40, 91, 114, 121, 124, 127, 133, 135, 173, 178, 209, 211, 253, 266). Il faut ajouter que les tirets, qui n'étaient pas pris en compte dans mon relevé, viennent encore compliquer ce jeu de parenthésage, voisin de l'usage qu'en avait fait auparavant le père (involontaire) du Nouveau Roman, Raymond Roussel, dans les *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1932).

Les conjonctions : *ou*, *et*. Tout à fait caractéristiques du style simonien, ces deux conjonctions de coordination indiquent deux tendances majeures de sa représentation du monde : l'indécision et l'accumulation. Quelques segments répétés permettent de mieux comprendre le fonctionnement et la valeur du *ou* : *ou encore* (11 occurrences), *ou plutôt* (142), *ou même* (6), *ou peut-être* (28) ; du *et* : *et Georges* (92), *et Blum* (82), *et Iglésia* (29), *et lui* (72), *et elle* (62), *et moi* (51), *et à la fin* (17), *et à un moment* (12), *et alors* (39), *et au bout d'un moment* (10). On peut ajouter les adverbes *puis* et *alors*, qui ont aussi la fonction de concaténer les séquences narratives dans le roman et la conjonction *mais*, elle aussi spécifique.

Participes présents. Les formes les plus caractéristiques sont, par ordre décroissant de spécificité : *disant, pensant, regardant, tenant, criant, essayant, laissant, faisant, tournant, allant, cherchant, glissant, montant, semblant, descendant, parlant, sentant, étant, écoutant, venant, courant, revenant, tirant.* Le participe présent permet d'exprimer la simultanéité des actions, leur durée, et de maintenir leur indépendance par rapport au temps de l'énonciation.

Comparaison et modalisation (voir ci-dessous p. 63 *sqq*. pour une analyse plus détaillée). La spécificité des formes *comme, sorte(s), espèce, semblait, semblable, semblant* est indicative de la grande abondance des comparaisons ; phénomène très voisin, les modalisations d'incertitude, d'approximation ou d'imprécision sont elles aussi surreprésentées : *ou plutôt, doute* (*sans doute* : 164 occurrences)*, quelque* (*quelque chose comme* : 36 ; *en quelque sorte* : 26), *pour ainsi dire* (60), *peut-être* (186)*, je suppose* (14), *apparemment, probablement, environ.* Signalons aussi la spécificité des formes *chose* et *matière*, employées pour désigner ce qui n'est pas autrement identifiable.

Simultanéité. Les conjonctions temporelles *tandis que* (99 occurrences), *en même temps* (34), *au moment* (10), *à ce moment* (18), *au* (*dans le*) *même moment* (6), *alors que* (22), *en même temps* (34), qui indiquent la simultanéité de deux actions, sont parmi les plus caractéristiques du roman. On peut y ajouter l'adverbe *maintenant.*

Négations (voir ci-dessous p. 65 *sqq.* pour une analyse plus détaillée). L'ambiance de déréliction du roman est aussi portée par un grand nombre de négations, plus fréquentes ici qu'ailleurs, et en premier lieu la préposition *sans* et l'adverbe *non* (*non pas*, 84 occurrences, *non plus*, 41). On peut aussi relever, même si leur spécificité est moins forte, les formes *peu, moins, plus*, ainsi que *seulement* et *simplement* et *rien*. En revanche, il est intéressant de constater que les adverbes *ne* et *pas*, marques habituelles de la négation, ne sont pas spécifiques de *La Route des Flandres*.

Subordonnants. Les conjonctions temporelles ont déjà été évoquées. La phrase complexe de Claude Simon est aussi caractérisée par les formes *qu*(*e*), *laquelle, lequel, duquel, parce qu*(*e*), *puisqu*(*e*), *quoiqu*(*e*), *lesquelles, dont, lesquels.* Le pronom relatif composé, on le voit, est souvent mis à contribution, ainsi que les relations causales et concessives.

Démonstratifs. L'écriture simonienne est riche en démonstratifs (*cette*, *ce*, *cet*, *celle*, *cela*), dont la fréquence tient à son aspect volontiers descriptif.

Réfléchis. Il faut noter également la fréquence remarquable du pronom réfléchi (*se, s'*), renforcée par les séquences *elle-même* (22) et *lui-même* (51).

Conjonctions et subordonnants logiques. La fréquence d'un certain nombre de formes propres au style argumentatif (*donc*, *parce que, puisque, car*) caractérise un récit qui recherche l'explication, mais souvent de manière vaine ou insatisfaisante. Attention : *donc* est la conjonction qui signale que l'énonciateur reprend un récit laissé en plan plusieurs pages auparavant.

Spécificités négatives

Le calcul des spécificités produit un autre type de résultats, plus insolites, en indiquant les formes relativement rares dans notre texte. Il pointe ainsi sur les évitements du texte, sur des déficits qui, pour n'être que statistiques, n'en sont pas moins significatifs des choix de l'auteur.

Il est ainsi possible d'établir, en creux, une liste des thèmes romanesques qui ne sont pas abordés par *La Route des Flandres*, qui se définit aussi bien par ses silences dans les domaines suivants :

Vie sociale : *monsieur*, *Mme*, *France*, *libre*, *liberté*, *politique*, *vacances*, *voyage*, *boches*, *mademoiselle*, *bonjour*, *pardon*, *bureau*, *madame*, *maître*, *jeu*, *dame*, *visite*, *merci*, *chef*. **Âges de la vie** : *vie*, *garçon*, *homme*(*s*), *jeune*, *vieux*, *jeunesse*. **Famille** : *père*[1], *mère*, *maman*, *enfant*(*s*), *fils*, *fille*, *sœur*. **Affectivité** : *sourire*, *sourit*, *cœur*, *aime*, *heureux*, *ami*(*s*), *amour*, *joie*, *larmes*, *aimait*, *peur*, *drôle*, *rire*, *angoisse*, *malheur*, *gentil*, *chérie*, *aimer*, *bonheur*, *amitié*. **Chronologie** : *aujourd'hui*, *heure*(*s*), *soir*, *jours*, *hier*, *déjeuner*, *dîner*, *mois*, *avenir*, *nuit*, *passé*, *demain*, *repas*, *semaines*, *année*, *secondes*. **Milieu urbain** : *rue*, *Paris*, *ville*, *journal*, *barbier*, *police*, *francs*, *voiture*, *boulevard*, *rues*, *gare*, *téléphone*, *école*, *église*. **La maison** : *lit*, *chambre*, *salle*, *pièce*, *terrasse*, *cuisine*, *escalier*, *appartement*. **Cadre maritime** : *mer*, *côte*, *plage*, *île*. **Nature** : *vent*, *lune*. **Taille** : *grand*(*e*), *petite*. **Corps** : *cheveux*, *oreille*. **Sensations** : *impression*, *étrange*, *souvenirs*, *mémoire*, *chaud*, *chaleur*. **Valeurs** : *vérité*, *beau* (*belle*), *vrai*(*e*), *joli*, *beauté*. **Religion** : *saint*, *foi*, *église*. **Vie artistique** : *écrire*, *livre*, *art*. **Divers** : *monde*, *sérieux*, *regard*, *silence*, *aventure*, *chat*, *santé*, *confiance*.

Certaines catégories, on l'aura remarqué, sont les mêmes que dans le tableau des spécificités positives donné plus haut. C'est l'occasion de vérifier que la vision du romancier est sélective (pas ou peu de *vent* ni de *lune* dans le paysage, disparition des *cheveux* et des *oreilles* dans les visages, peut-être à cause du casque). On trouve aussi dans la liste tout ce qui manque à ces soldats perdus dans la campagne et la débâcle, sans pour autant que le narrateur éprouve le besoin de le signaler ou de le rappeler. Il est frappant de constater que, parallèlement, l'auteur évite de désigner son activité : *écrire, livre, art, souvenirs, mémoire* sont des mots rares dans le roman.

Comme je l'ai fait plus haut pour les spécificités positives, je voudrais aussi tracer rapidement les grandes lignes d'une *typologie négative* du style simonien :

Point-virgule. Il n'y en a que 37 dans *La Route des Flandres*, ce qui constitue une sous-fréquence remarquable. Cette ponctuation est mal adaptée au rythme de la phrase simonienne, davantage soucieuse d'étirement que de segmentation.

Passés composés. La rareté des formes *ai*, *a*, *suis, sont, ont,* souvent auxiliaires, souligne celle du passé composé dans le texte. Le passé est donc évoqué essentiellement à l'aide de l'imparfait et du passé simple. Le passé composé, établissant un lien entre passé et présent, n'a pas sa place dans un récit qui se défie du temps vectorisé et de l'organisation chronologique explore et sanctionne leur profonde disjonction. Les rares passés composés sont d'ailleurs situés dans les dialogues.

[1]. Il est à noter que le mot (21 occurrences) est presque toujours sous la forme « son père » et, une seule fois, « mon père » (209).

Énonciation. Le pronom le plus rare dans *La Route des Flandres* est le *vous*, banni de ces conversations entre compagnons d'armes ou amants. Mais notons aussi la relative rareté des pronoms *tu, toi, te* (*t'*). Presque aussi rares, les possessifs et pronoms compléments de la première personne (*mon, me* (*m'*), *ma* et, à un moindre degré, *nous* et *mes*) marquent la caractéristique énonciative d'un texte majoritairement à la troisième personne (sauf à l'endroit des dialogues). Mais, simultanément, on relève la forte spécificité négative du pronom indéfini *on.* Par ailleurs, les formes *je*, *il* ou *elle* ne sont ni plus ni moins utilisées que dans les autres romans. En ce qui concerne les déictiques, on note la rareté du démonstratif *ça* (alors que les démonstratifs sont spécifiques de l'écriture du roman), de *voici* et *voilà*, et la rareté de l'adverbe *ici* (*cf.* la fréquence élevée de *maintenant*).

Interjections. Les formes *eh*, *ah* sont très rares dans le texte, même si le point d'exclamation y est aussi fréquent qu'ailleurs.

Tendances diverses. La liste des spécificités négatives montre aussi que le style de Claude Simon répugne à un certain nombre de tournures : *dit, demanda, fit, reprit* (les dialogues sont plutôt introduits, quand ils le sont, par le nom du personnage suivi de deux points), *il faut*, *y* (aussi rare que *ici*), *très, beaucoup* (refus du superlatif absolu), *enfin, jamais.*

Nullax. De même qu'un *hapax* est un mot utilisé une seule fois dans un texte, un *nullax* est un mot qui n'y est jamais utilisé. Le nullax est évidemment relatif à un corpus de référence comme celui que j'utilise ici ; on ne peut parler de nullax que si la forme absente du texte présente en même temps une forte spécificité négative, autrement dit, c'est un mot introuvable alors qu'on pourrait s'attendre à le rencontrer. Dans *La Route des Flandres*, une forme comme *demanda* est un nullax dans la mesure où elle est à la fois absente de notre texte et très fréquente dans les autres romans[1]. Certains mots sont ainsi (consciemment ?) bannis par l'auteur[2] : *vérité, amis, France, libre, maman, situation, liberté, angoisse, aventure.* Il est à noter que dans cette évocation d'un épisode de la guerre franco-allemande, les mot *France* et *Allemagne* n'apparaissent jamais, ni le mot *A*(*a*)*llemand(s),* ni même le mot *boche*, courant dans les autres romans (on ne relève guère que 5 occurrences de *Frisé*(*s*) pour désigner l'ennemi : 172, 216). L'adjectif *allemande* n'apparaît qu'une seule fois (177).

II. *LA ROUTE DES FLANDRES* PAR RAPPORT AUX AUTRES ROMANS DE CLAUDE SIMON

De même que l'on peut comparer le vocabulaire de *La Route des Flandres* à celui des romans contemporains, on peut aussi le confronter à celui de l'ensemble de l'œuvre romanesque de Claude Simon. Selon les mêmes procédures, j'ai ainsi calculé les spécificités de notre texte par rapport à un corpus composé des romans suivants : *Le Tricheur, La Corde raide, Gulliver, Le Sacre du Printemps, Le Vent, L'Herbe, Le Palace, Histoire, La Bataille de Pharsale, Les Corps conducteurs, Triptyque, Leçon de choses, Les Géorgiques* et *L'Acacia.* Ce traitement nous permettra de vérifier si les caractéristiques du vocabulaire de *La Route des Flandres* tiennent au style de Claude Simon en général ou plus particulièrement à ce roman.

Les termes les plus spécifiques sont bien sûr les noms des principaux personnages, Georges, Wack, Reixach, Blum et Iglésia L'ordre n'est pas le même que dans le calcul précédent car certains noms réapparaissent dans l'œuvre de Simon : Georges (l'oncle Georges dans *Le Sacre du Printemps*, le mari de la narratrice de *L'Herbe*), Reixach (la tante de Reixach dans *Histoire*, p. 12, dans le même roman, l'évocation du personnage de *La Route des Flandres*, p. 76, 100, 111, 341, 395, de ses ancêtres, p. 122, 190, de Catherine de Reixach, p. 239, retour sur le capitaine de cavalerie dans *Triptyque*, p. 57, dans *Leçon de choses*, p. 123), Blum (cité comme nom typiquement juif, dans *L'Acacia*, p. 229).

Sur le plan thématique, on retrouve la dominance des termes d'équitation et le vocabulaire militaire. En revanche, certaines formes notées comme spécifiques par rapport à la production romanesque contemporaine n'apparaissent plus ici, parce qu'elles tiennent à l'écriture de Claude Simon : (*de*) *nouveau*, *se*, *laquelle*, *dessus*, *autre*, *légèrement*, *intérieur*, *probablement*,

[1]. Spécificité négative de l'ordre de E-11.
[2]. Spécificités inférieures à E-2.

position, *buste*, *environ*, *entendre*, *immobile(s)*, *têtes*, *ombres*, *duquel*, *montant*, *dessous*, *lentement*, *paisible*, *jaune*, *marron* sont les plus caractéristiques[1]. Les parenthèses, les deux points et les guillemets, qui apparaissaient comme spécifiques, ne le sont plus au regard de l'ensemble de l'œuvre simonienne. Des termes comme *ou, et, disant, sorte, comme, de, cheval, plutôt, pensant, chevaux, doute, quelque, même, maintenant, tandis* ont des spécificités bien moindres, ce qui indique qu'elles sont attribuables aux choix stylistiques et thématiques de Claude Simon plutôt qu'aux particularités de ce roman. À l'opposé, les formes *monter, payé, terre, tirer, mort, au, couleur, salaud, puisque, regardai, connaissance, délicat, bête, compte, crier, naturelle, bâton, placard, cet, car* et *plus* sont tout aussi surprenantes par rapport aux autres romans de Claude Simon que par rapport à ceux de ses contemporains. Ce sont donc là les formes les plus spécifiques de *La Route des Flandres*.

On note même quelques inversions de spécificités. C'est-à-dire que des formes en spécificité positive par rapport aux romans contemporains deviennent négatives par rapport aux œuvres de Simon (*leurs, dans*), ce qui veut dire que Claude Simon les utilise encore bien plus ailleurs, alors que d'autres, qui paraissent rares par rapport à la production romanesque contemporaine, sont pourtant beaucoup plus présentes dans *La Route des Flandres* que dans le reste de l'œuvre de Claude Simon : *me, mes, notre, tu, guère, avais, étais, moi, nous*.

Puisque j'en suis à la comparaison de *La Route des Flandres* avec les autres romans de Claude Simon, je peux indiquer que ceux qui lui ressemblent le plus, au regard de la fréquence des cent premières formes[2], sont *Le Vent* et *Palace*, celui qui en est le plus éloigné est *Le Tricheur*.

III. SPÉCIFICITÉS INTERNES : VARIATIONS D'UN NARRATEUR À L'AUTRE

La Route des Flandres est un roman à deux voix principales : celle de Georges et celle d'un narrateur externe qui partage son savoir et qui enchaîne apparemment sans rupture stylistique autre que le changement de personne. Certes, chaque voix a sa spécialisation fictionnelle, dans la mesure où, comme je l'ai fait apparaître sur le synopsis présenté plus haut (voir p. 23 *sqq.*), certains épisodes ne sont évoqués que par l'une d'elles. Mais les deux voix peuvent se relayer à l'intérieur de la même évocation, et au fil du roman la succession des alternances a pour effet qu'on cesse d'y prêter attention. Ce caractère interchangeable de Georges et du narrateur extérieur, renforcée par la présence chez l'un comme chez l'autre de marques d'oralité et de littérarité, et par l'incertitude des destinataires et des situations énonciatives, font de l'énonciation du roman une voix « intermédiaire », pour reprendre l'adjectif employé par Merleau-Ponty[3].

On peut toutefois se demander si cette dualité de la voix narrative ne renvoie pas à telle ou telle spécialisation autre que fictionnelle du « Je » et du « il », plus discrète que les changements de personnes mais plus profonde.

L'examen des spécificités lexicales de chaque voix peut apporter quelques éléments de réponse. Pour permettre à la machine de calculer ces spécificité, j'ai codé le texte un peu comme je l'aurais fait pour une pièce de théâtre, en insérant un repère spécifique à chaque changement de voix. Le programme[4] peut ainsi regrouper les énoncés du texte en fonction de leur énonciateur et les comparer. J'ai, en fait, distingué non pas deux mais trois cas de figure. D'une part les énoncés à mettre au compte du narrateur externe, parlant de Georges à la troisième personne (par commodité, je désignerai désormais cette voix en parlant du « Il ») ; ils représentent 49 % de l'ensemble du roman (pourcentage calculé d'après le nombre de formes) ; d'autre part les énoncés grammaticalement ou sémantiquement imputables à Georges, autrement dit presque tous les énoncés à la première personne ; quantitativement, cela représente 32 % de l'ensemble ; enfin, j'ai mis à part les énoncés dont l'énonciateur reste ambigu, qui sont peu nombreux donc statistiquement insignifiants, ainsi que les énoncés courts interprétables comme des répliques de dialogues et dont les énonciateurs sont des personnages

[1]. Classées par ordre de spécificité par rapport aux romans contemporains, exposants supérieurs à 7.
[2]. Calcul de la corrélation des fréquences des cent formes les plus fréquentes.
[3]. Voir : « Cinq notes sur Claude Simon » [1961], *Entretiens*, 31, 1972, p. 43.
[4]. En l'occurrence Piste (dû à Pierre Muller).

du roman, y compris Georges ; cette « voix » hétéroclite, résiduelle dans la perspective adoptée ici, correspond à 19 % des formes du roman.

À première vue, les résultats confortent l'analyse habituelle selon laquelle l'alternance des deux narrateurs n'a d'autre raison d'être que leur brouillage respectif et la production d'une voix intermédiaire. Il y a bien des différences entre les ensembles lexicaux respectifs du « Je » et du « Il », mais la plupart des formes spécifiques de l'un ou de l'autre peuvent s'expliquer par la spécialisation fictionnelle : si *marronniers*, *vert-noir* et *toque* sont donnés comme spécifiques du « Je », c'est qu'un épisode précis, le début de la course hippique, est pris en charge par la voix de Georges et que les pages 21 à 22 ont lourdement pesé dans les calculs. Rien là d'une découverte par rapport à ce qui apparaît à la lecture ou sur mon synopsis.

Mais à y regarder de plus près, d'autres formes mettent sur la piste d'une réelle singularité, fonctionnelle cette fois, du narrateur externe.

Spécificités de la voix de Georges (le « Je »)

Il est normal de trouver parmi les formes spécifiques du « Je » les marqueurs de la première personne — qui renvoient tous à Georges dans la mesure où les énoncés de dialogue imputables à d'autres énonciateurs ont été regroupés séparément : *je*, *me*, *nous*, *j'*, *vis*, *mon*, *pouvais*, *mes*, *m'*, *moi*, *nos*, *ma*, *étions*, *étais*, *avais*, *notre*, *regardai*, *essayai*, *avions*, *fis*, *entendis*, *rappelle*. Il s'agit d'un artefact, conséquence directe, et donc sans signification en soi, de la procédure adoptée.

D'autres mots spécifiques renvoient plus précisément à tel ou tel épisode de la fiction. On reconnaît, outre le vocabulaire déjà mentionné de l'épisode de la course de chevaux (21-2), quelques mots relatifs à la querelle des paysans à l'automne et à l'évocation du rideau, ainsi qu'à d'autres passages signalés comme relevant de la première personne dans le synopsis : *talus*, *chemin*, *rideau*, *soleil*, *sous-lieutenant*, *auto*, *canard*, *chiens*, *coucous*, *estafettes*, *feuilles*, *fourneau*, *manteau*, *officiers*, *oiseau*, *paysans*, *pré*, *rênes*, *sabre*, *selle*, *toit*, *villa*.

Il est plus difficile d'interpréter les autres formes, que je donne ici pour information, dans la mesure où elles ne constituent guère de catégories sémantiques bien reconnaissables : *devait*, *puis*, *sur*, *arrière*, *direction*, *bord*, *imbécile*, *affaire*, *rouges*, *couverte*, *marron*, *petite*, *mort*, *tranquillement*, *tremblant*, *lever*, *passer*, *ombres*, *profil*, *tête*.

Spécificités positives du narrateur externe (le « Il »)

Troisième personne et noms de personnages. S'il n'est pas surprenant que des marqueurs de la troisième personne apparaissent en tête de liste des spécificités de cette voix — dans la mesure ou plusieurs d'entre eux renvoient à Georges, à commencer par son nom —, il faut toutefois noter la présence, à côté de *Georges*, des autres noms de personnages : en particulier *Corinne*, *Sabine*, *Iglésia*, ainsi que la forme *homme*, le plus souvent employée dans des périphrases désignatives : « *le vieil homme* » (35), « *le petit homme noiraud* » (58), etc. Autrement dit, c'est la voix extérieure qui préfère identifier les personnages par leur étiquette traditionnelle.

Marqueurs temporels. La spécificité forte de *maintenant* et celle de *à présent* peuvent surprendre *a priori* dans la mesure où l'on attendrait davantage ces déictiques dans le voisinage de pronoms personnels eux aussi déictiques comme le « je ». Cela s'explique par la singularité du *maintenant* simonien, qui, toujours employé dans un contexte au passé, est le fait du narrateur externe exhibant ses fonctions de régie du récit et en même temps faisant comme s'il était contemporain de la fiction qu'il énonce. Cette attitude paradoxale, mixte de distance et d'immédiateté, renvoie à la dualité intrinsèque de cette voix extradiégétique, à la fois hors de la fiction (le narrateur n'est pas un personnage) et en son centre même (par le point de vue essentiellement en focalisation interne). Une autre spécificité forte invite à penser que la fonction de régie narrative est dévolue en priorité au narrateur externe, celle de l'adverbe *Puis* écrit avec une capitale. Le détail a son importance car *puis* non capitalisé est relevé comme spécifique de la voix du « Je ». C'est que les deux formes ne sont pas équivalentes : *puis* coordonne le plus souvent des participes apposés au même sujet — « *la queue du paon se ba-*

lançant une ou deux fois, puis s'immobilisant » (58) — et marque ainsi une disjonction temporelle minimale renvoyant à l'écoulement du temps perçu par le personnage focal. Inversement, *Puis* est un disjoncteur fort, qu'on rencontre généralement entre deux séquences typographiquement séparées par un alinéa : « *presque aussitôt ils distinguèrent les premières maisons, un peu plus noires encore que le ciel. / Puis ils furent dans la grange* » (36). Il marque une ellipse narrative, la surprise rétrospective d'un écoulement temporel non perçu sur le moment, une syncope signalée et jugulée par la fonction de régie.

D'autres marqueurs temporels suggèrent qu'une perception du temps plus large et donc plus conceptualisée incombe au « il » : *cessant*, *dernier*, *dernière*. De même, la spécificité de *quoique* et de *car*, tout comme celle de *possible*, semble indiquer que la ratiocination relève plus volontiers de cette voix.

Modalisation. Dans le même ordre d'idées, plusieurs marqueurs de l'approximation ou de l'indistinction ainsi que des termes génériques sont très spécifiques de cette voix externe : *sorte* (*une sorte de*, *en quelque sorte*), *semblait*, *semblaient*, *quelque* (essentiellement *quelque chose*), *matière*, *simple*, *presque*, *c'est-à-dire*, *imperceptible*, *pénombre*, *crépuscule*, *fantômes*, *rumeur*, *foule*, *masse*. De même, le « il » prend souvent en charge les pensées de Georges, comme en témoigne la spécificité de *pensant*.

Divers. Il est plus difficile, en revanche, d'interpréter la spécificité (parfois très forte) des mots outils suivants, dont certains ont beaucoup d'emplois différents : *plus*, *de*, *d'*, *une*, *qui*, *par*, *et*, *du*, *dont*, *à*, *entre*. Autres formes dont la spécificité est remarquable, mais qui n'appellent pas de commentaire particulier : *immobiles*, *vieilles*, *patiente*, *retombant*, *debout*, *contentant*, *laissait*, *lourde*, *couleur*, *mètres*, *surface*. On relève enfin les substantifs suivants, référant plus directement à des contenus de fiction : *voix*, *poitrine*, *papier*, *Granpèr*, *vêtements*, *pain*, *morceau*, *manger*, *cuir*.

Segments répétés

Le repérage des segments répétés[1], c'est-à-dire des suites de formes se répétant à l'identique dans le texte, est une source de renseignements utiles quand il s'agit d'étudier la prose de Claude Simon. La répétition (paligraphie) est en effet un des procédés favoris de cette écriture cyclique, obsessionnelle, rythmée par le retour périodique d'images et d'expressions.

Images obsessionnelles

Certaines segments répétés renvoient aux images dont la récurrence organise le roman en cycles. **Complaisance de Reixach** : « *de même que, d'après ce que disait Iglésia, IL AVAIT TOUJOURS FAIT SEMBLANT DE NE S'APERCEVOIR DE RIEN* » (15), cf : « *Iglésia lui-même disait qu'IL AVAIT TOUJOURS FAIT SEMBLANT DE NE S'APERCEVOIR DE RIEN* » (295). **Le cheval mort** : « *le cheval OU PLUTÔT CE QUI AVAIT ÉTÉ UN CHEVAL était presque entièrement recouvert* » (26), cf : « *un cheval, OU PLUTÔT CE QUI AVAIT ÉTÉ UN CHEVAL* » (99) ; « *un vague tas de membres, de corne, de cuir ET DE POILS COLLÉS* » (25), cf. : « *s'étalant sur ou plutôt hors de la croûte de boue ET DE POILS COLLÉS* » (26) ; « *hors de LA CROÛTE DE BOUE et de poils collés* » (26), cf. : « *soutenant tant bien que mal comme une tente LA CROÛTE DE BOUE écaillée qui lui servait d'enveloppe* » (228). **Le pourrissement des morts** : « *les morts, les tas énigmatiques et immobiles de loin en loin, EN TRAIN DE COMMENCER À POURRIR lentement sous le soleil* » (104), cf. : « *EN TRAIN DE COMMENCER À POURRIR au soleil me demandant quand est-ce qu'il se mettrait à puer* » (110). **Le suicide de l'ancêtre** : « *Georges n'avait pu s'empêcher de CHERCHER INSTINCTIVEMENT AU MUR OU AU PLAFOND la trace de l'énorme balle de plomb* » (55), cf. : « *Georges avait passé combien de soirées à CHERCHER INSTINCTIVEMENT AU MUR OU AU PLAFOND* […] *la trace de la balle dans le plâtre* » (83). **Le portrait de l'ancêtre** : « *la*

[1]. C'est le logiciel Lexico2 (dû à André Salem) qui s'est chargé de cette lourde tâche.

préparation brun-rouge DE LA TOILE MISE À NU PAR *une longue craquelure* » (55), cf. : « *la préparation rougeâtre* DE LA TOILE MISE À NU PAR *la peinture écaillée* » (70) ; « *ce portrait* QUE PENDANT TOUTE SON ENFANCE IL AVAIT *contemplé avec une sorte de malaise* » (53), cf. : « *tout aussi immobile, solennel et raide dans son cadre terni, tel* QUE PENDANT TOUTE SON ENFANCE IL AVAIT *pu le voir* » (69). **L'angle de la maison où s'est peut-être dissimulé un parachutiste** : « *et Georges regardant* LE COIN DE LA MAISON DE BRIQUE » (104), cf. : « *sans quitter un seul instant des yeux* LE COIN DE LA MAISON DE BRIQUE *là-bas* » (236). **La course** : « *les chevaux de nouveau* CACHÉS JUSQU'AU VENTRE PAR LES HAIES DE BORDURE » (145), cf. : « *les chevaux* CACHÉS JUSQU'AU VENTRE PAR LES HAIES DE BORDURE » (158). **La respiration de Corinne pendant l'amour** : « *elle aussi malgré son lourd parfum, sa voix,* RESPIRANT DE PLUS EN PLUS VITE MAINTENANT » (224), cf. : « RESPIRANT DE PLUS EN PLUS VITE MAINTENANT *le souffle coupé chaque fois que je retombais* » (248).

Tournures comparatives

Les comparaisons, si fréquentes sous la plume de Claude Simon, génèrent quelques segments répétés. **Expressions comparatives** : « À LA FAÇON DE CES PERSONNAGES *assis sur un manège* » (33), cf. : « À LA FAÇON DE CES PERSONNAGES *de neige* » (227) ; « *quatre baraques en planches* À PEU PRÈS SEMBLABLES À DES *cabines de bains* » (126), cf. : « *nous ici* À PEU PRÈS SEMBLABLES À DES *macchabées* » (174) ; « *être jockey c'est aussi* UN PEU QUELQUE CHOSE COMME *paysan* » (42), cf. : « *comme s'il eût été* UN PEU QUELQUE CHOSE COMME *un fantôme* » (223). **Comparants** : « *pas plus épais qu'*UNE FEUILLE DE PAPIER À CIGARETTE » (224), cf. : « *l'épaisseur* D'UNE FEUILLE DE PAPIER À CIGARETTE » (229) ; « *quelque chose dans le genre de* CE QU'ON VOIT DESSINÉ SUR LES MURS *des cabines téléphoniques* » (90), cf. : « *comme* CE QU'ON VOIT DESSINÉ SUR LES MURS *avait-elle dit* » (273) ; « *comme lorsqu'on prend* UN OISEAU DANS LA MAIN » (224), cf. : « *c'était comme du duvet de légères plumes d'oiseau* UN OISEAU DANS LA MAIN » (259). **Métaphores** : « *tournant vers elle* SES GROS YEUX DE POISSON » (157), cf. : « *pas besoin de se retourner pour voir* SES GROS YEUX DE POISSON » (236) ; « *comme s'il s'efforçait de disparaître* ENTRE LES LÈVRES DU FOSSÉ » (230), cf. : « *un fœtus ratatiné rapetissé couché* ENTRE LES LÈVRES DU FOSSÉ » (243).

Détails récurrents

Des objets, des notations se retrouvent parfois à plusieurs reprises, nous invitant à leur accorder plus d'importance, traçant des parallèles secrets entre des séquences fort éloignées : ♦ « *et* TENANT À LA MAIN UN PARAPLUIE » (58), cf. : « *les femmes vêtues de sombre et chapeautées certaines* TENANT À LA MAIN UN PARAPLUIE *noir* » (86) ; ♦ « *le métayer finissant* DE FAUCHER LA GRANDE PRAIRIE » (32), cf. : « *le métayer achevait* DE FAUCHER LA GRANDE PRAIRIE » (211) ; ♦ « *cette espèce de pollution géante et fœtale* DE PETITS BOUTS DE PAPIER *rageusement déchirés* » (157), cf. : « *son maigre trésor* DE PETITS BOUTS DE PAPIER » (208) ; ♦ « *ses mains non pas souillées mais pour ainsi dire incrustées* DE TERRE ET DE CAMBOUIS » (220), cf. : « *ses mains indécrassables, imprégnées* DE TERRE ET DE CAMBOUIS *mêlés* » (221) ; ♦ « *le martèlement monotone et multiple* DES SABOTS SUR LA ROUTE » (28), cf. : « *le multiple piétinement* DES SABOTS SUR LA ROUTE » (261) ; ♦ « *retenant encore* DANS LA PÉNOMBRE DU KIOSQUE *la lumière du crépuscule d'été* » (32), cf. : « DANS LA PÉNOMBRE DU KIOSQUE *où ils s'étaient tenus tous les deux ce dernier soir* » (210), cf. : « DANS LA PÉNOMBRE DU KIOSQUE *crépusculaire* » (229) ; ♦ « *les* REGARDANT DE CE MÊME ŒIL *sec, glacé, effrayant* » (201), cf. : « *le* REGARDANT DE CE MÊME ŒIL *exténué, incrédule* » (226) ; ♦ « *le dos contre* LA PAROI DE PLANCHES *de leur baraque* » (203), cf. : « *il se laissa glisser, appuyé du dos de* LA PAROI DE PLANCHES » (208) ; ♦ « LA QUEUE DU PAON *se balançant une ou deux fois, puis s'immobilisant* » (58), cf. : « LA QUEUE DU PAON *oscillait encore faiblement* » (273) ; ♦ « SE DÉTACHANT SUR LE VERT *inimitable des opulents marronniers* » (21), cf. : « SE DÉTACHANT SUR LE VERT *pomme de l'herbe* » (221) ; ♦ « *quelque chose non pas lancé* À UNE FORMIDABLE VITESSE *mais qui serait la vitesse elle-même* » (156), cf. : « *coureurs motocyclistes continuant à foncer, toujours penchés sur leurs guidons,* À UNE FORMIDABLE VITESSE » (193), cf. : « *se décomposant ainsi* […] À UNE FORMIDABLE VITESSE » (193).

Expressions du doute et de l'impuissance

On retrouve à plusieurs reprises, dans la liste des segments répétés, des tournures qui renvoient à la constatation désabusée de l'impuissance de l'homme, à son scepticisme devant la guerre, la vie, le souvenir, l'écriture même : ♦ « *errer imbécile désœuvré et sans but À LA SURFACE DE LA TERRE* » (271), cf. : « *et nos ombres nous déplaçant À LA SURFACE DE LA TERRE* » (280) ; ♦ « *que je ne me rappelle pas avoir vu ce chemin À MOINS QUE CE NE fût lui* » (73), cf. : « *à moins que ce ne soit nous qui nous y trouvions par erreur puisque sa destination première est bien de transporter des animaux, À MOINS QUE CE NE soit pas du tout une erreur* » (94), cf. : « *À MOINS QUE CE NE soit dans l'abreuvoir d'une écurie* » (126), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût toujours Blum* » (176), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût l'effet de ses convictions naturistes ?* » (189), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût pas une feuille de papier à cigarette* » (229), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût son propre souffle, à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval* » (229), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût un caprice de son esprit* » (286), cf. : « *À MOINS QUE CE NE fût tout bêtement son amour des chevaux* » (294) ; ♦ « *GEORGES SE RENDANT COMPTE ALORS QU'ils ont presque oublié le cheval* » (122), cf. : « *GEORGES SE RENDANT COMPTE ALORS QU'il est toujours en train de contempler le même centimètre et demi de mégot* » (127) ; ♦ « *J'ESSAYAI DE LUI EXPLIQUER MAIS IL était toujours agité fébrile* » (197), cf. : « *de nouveau J'ESSAYAI DE LUI EXPLIQUER MAIS IL n'écoutait pas* » (198) ; ♦ « *essayer d'expliquer tout ça EN CHUCHOTANT DANS LE NOIR* » (89), cf. : « *il était en train d'expliquer EN CHUCHOTANT DANS LE NOIR* » (95).

Dialogues

La langue orale, les répliques de ces dialogues indécis sont aussi faites d'expressions répétées, que l'on retrouve dans la bouche des uns ou des autres : ♦ « *Oh dis-je ÇA VA ÇA VA ÇA VA* » (20), cf. : « *et Georges : "Oh ÇA VA ÇA VA ÇA VA ÇA VA…"* » (119) ; ♦ « *Comme une vache quoi FAUT TE FAIRE UN DESSIN* » (122), cf. : « *Oui le monter quoi Comme un cheval FAUT TE FAIRE UN DESSIN ?* » (242) ; ♦ « *mais peut-être voulait-il seulement TIRER SON COUP LUI AUSSI comme tout le monde* » (116), cf. : « *Après tout il a bien le droit de TIRER SON COUP LUI AUSSI* » (261) ; ♦ « *J'ai peut-être pas autant d'instruction que toi mais TU ME FAIS PAS PEUR TU SAIS* » (64), cf. : « *TU ME FAIS PAS PEUR TU SAIS* » (116).

Rafales

J'appelle *rafale* un type de répétitions particulièrement remarquables à la lecture et caractéristiques de l'écriture de Claude Simon : il s'agit des reprises d'un même mot[1] à l'intérieur d'un contexte étroit, de l'ordre de quelques lignes tout au plus, que l'ordinateur me permet de relever facilement. Je présente ici un aperçu représentatif des quelque sept cents passages concernés.

I. SYNTAXE

Répétitions syntagmatiques

La répétition peut s'intégrer dans différentes constructions syntaxiques. La formule la moins remarquable, stylistiquement, est celle où les occurrences répétées — deux, trois ou plus — sont en relation de dépendance grammaticale ou remplissent des fonctions différentes dans la phrase. C'est du reste le cas dans beaucoup de tournures lexicalisées ou usuelles (*face à face*, *mot pour mot*, etc.). Mais la construction de ce genre de polyptote peut prendre plus d'ampleur : « *à quoi mon regard se cramponnait pour ainsi dire comme un ivrogne se cramponne à un réverbère* » (195) ; « *échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles* »

[1]. J'envisage ici uniquement les répétitions des mots pleins, et non les répétitions de mots outils tels que prépositions (*de*, *à*, etc.), articles, ou verbes auxiliaires.

(41) ; « *ce costume qui était comme une négation de costume* » (265) ; « *du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret* » (255) ; « *Georges se demandant sans exactement se le demander* » (25) ; « *si on ne fait pas au moins semblant de faire semblant de l'aider* » (177) ; « *savoir si le moment était venu (c'est-à-dire où il était convenu qu'il convenait) de manger ou de dormir* » (71) ; « *ce furieux et obscur déchaînement de violence au sein de la violence* » (117).

Répétitions paradigmatiques

À l'inverse, la ou les formes répétées peuvent conserver la même fonction grammaticale d'une occurrence à l'autre : elles se retrouvent sur le même plan dans des groupes successifs qui sont parfois coordonnés, mais plus fréquemment juxtaposés. La répétition, relevant alors de l'insistance accumulative, s'exhibe davantage. C'est l'anaphore rhétorique : « *J'ai compris cela, j'ai compris que tout ce qu'il cherchait espérait depuis un moment c'était de se faire descendre* » (13) ; « *mais comment savoir, comment savoir ?* » (279, 285) ; « *car il n'en avait pas besoin, il n'avait pas besoin de se servir de ses yeux pour cela* » (219) ; « *au-devant de lui, au-devant de sa mort* » (279) ; « *avec un sentiment de permanent dégoût, de permanente impuissance et de permanente décomposition* » (203).

La question du « remarquage » : emphase et effet de sourdine

Le langage courant n'aime pas la répétition, qui sonne vite comme une maladresse. Quand répétition il y a, l'énoncé prend soin le plus souvent de l'accompagner d'un mot qui la « remarque » et en quelque sorte la dédouane : *aussi*, *encore*, ou toute formule équivalente. Le cas se présente dans *La Route des Flandres* : « *les ronds symboliques en bas symboliquement aussi entourés de traits* » (273) ; « *tenant à la main un parapluie noir ou leur sac noir aussi* » (86) ; « *répétant Cocu ! et encore Cocu !* » (253) ; « *sans autre existence réelle que celle attribuée à eux par un esprit lui non plus sans existence réelle pour représenter des choses imaginées par lui et peut-être aussi dépourvues d'existence* » (230).

Inversement, la reprise du mot, surtout dans les cas de répétitions paradigmatiques, peut être assumée comme telle. Elle détermine alors, la ponctuation aidant, un effet de rythme. On peut ici encore parler de « remarquage », mais cette fois par la prosodie : « *quelque chose* […] *de tellement étonnant, de tellement…* » (70) ; « *mains* […] *semblables à du bois fendillé, à de l'écorce, semblables à des outils usés* » (125) ; « *ses vêtements roides et pesants de pluie, ses bottes roides* » (37) ; « *comme une suppliante et bouffonne invocation, un ironique et bouffon reproche* » (113). Ce type de répétition présente un certain caractère d'emphase.

Mais l'écriture de Claude Simon se caractérise souvent par l'absence de « remarquage », à savoir que le texte *fait comme s'il ne reprenait pas un mot déjà employé* : ni adverbe énonçant l'itération, ni virgule pour souligner le rythme de l'anaphore. Il se produit de ce fait une sorte d'effet de sourdine et d'oubli du texte par lui-même, qui, paradoxalement, confère plus de poids à chaque occurrence répétée : la répétition est d'autant plus remarquable pour le lecteur, qui doit lui-même l'actualiser, qu'elle n'aura pas été soulignée — « remarquée » — par le texte : « *avec sa petite tête ridée de jockey ses étincelantes petites bottes de jockey* » (272) ; « *le soleil déchiqueté passait entre les feuilles dessinait mon ombre déchiquetée* » (153) ; « *mais savoir s'ils avaient pris le patelin comment savoir comment savoir* » (291) ; « *et moi Oh pauvre con pauvre con pauvre con* » (116) ; « *comme si les arbres invisibles, la vallée invisible, les collines invisibles, l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu, s'en allait en morceaux, en eau, en rien* » (121).

Asyndète, écholalie, aphasie

À deux reprises dans le roman, le phénomène est porté à la limite, déterminant un accident syntaxique : « *derniers vestiges de l'été des jours à jamais abolis qu'on ne retrouve ne retrouve jamais qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi* » (259) ; « *sa gorge étouffée gémissant maintenant régulièrement à chaque élan de mes reins combien l'avaient combien d'hommes emmanchée* » (275).

II. RÉPÉTITIONS DES MOTS ET RÉPÉTITIONS DES CHOSES

Une autre manière d'approcher la répétition consiste à poser la question suivante : a-t-on affaire à plusieurs signifiants pour un référent unique ou au contraire la répétition des mots marque-t-elle la répétition des choses ? On peut parler dans le premier cas de répétition énonciative (elle n'existerait pas sans son énonciation), dans l'autre de répétition référentielle (elle existe déjà dans le référent ou le pseudo-référent de la fiction). Les répétitions énonciatives sont de deux sortes : émotives ou métalinguistiques, pour reprendre les catégories de Jakobson.

Répétitions « émotives »

La répétition marque souvent la présence du sujet de l'énonciation, comme en témoigne son abondance dans tous les énoncés de dialogue : « *vous entendez non je ne veux pas je ne veux pas les voir je veux seulement que vous me le disiez* » (171) ; « *disant Espèce de sale salaud et moi Quoi ? et elle Espèce de salaud Espèce de salaud* » (277) ; « *Allez-vous-en Foutez le camp foutez le camp d'ici !* » (88).

Elle manifeste, employée dans le monologue intérieur ou en narration focalisée, différentes dispositions psychologiques, comme la colère ou la protestation : « *je suppose qu'il n'aurait pas pris le trot pour tout l'or du monde, qu'il n'aurait pas donné un coup d'éperon pas donné sa place pour un boulet de canon* » (15) ; « *je pensai bon Dieu bon Dieu bon Dieu bon Dieu* » (155) ; « *pauvre Wack pauvre crétin pauvre type* » (111). Elle exprime aussi le paroxysme érotique : « *je pouvais toucher presser palper ses seins son ventre soyeux à peine voilé à peine couverte qu'elle était par cette chemise* » (273) ; « *mes mains ma langue pouvant la toucher la connaître m'assurer, mes mains aveugles rassurées la touchant* » (242) ; « *la buvant par là tout entière la faisant entrer en moi tout entière* » (246) ; « *fébrile tâtonnant à la recherche de sa chair de l'entrée de l'ouverture de sa chair* » (247).

Dans la plupart des cas, l'absence de remarquage tend à neutraliser la modalité subjective.

Répétitions métalinguistiques

La répétition peut aussi mettre en évidence l'organisation du discours plus que l'intensité du sentiment. Elle revêt alors un caractère métalinguistique, à savoir que le terme est repris pour recevoir un commentaire, une précision ou un infléchissement de sens : « *les lettres qu'il dictait pour sa mère (pas ses femmes : sa mère)* » (207) ; « *toujours droit et raide sur sa selle aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défiler* » (16) ; « *à peu près pareil à une pince de homard (nez, menton, peau cartonneuse) si toutefois une pince de homard avait des yeux* » (125) ; « *son contraire ou plutôt sa négation ou plutôt sa corruption la corruption même de l'idée de femme* » (251). Voir encore cette remarque à propos de la robe de Corinne

> […] plus indécente qu'une chemise de nuit (ou plutôt qui sur toute autre femme eût été indécente mais qui, sur elle, était quelque chose d'au-delà de l'indécence, c'est-à-dire supprimant, privant de sens toute idée de décence ou d'indécence) […] (138)

Nombreuses sont les répétitions de *je veux dire* (111, 218) et de *c'est-à-dire* (41, 94, 99, 134, 150, 174, 205, 222, 265, 294, 295) et de *certain* (139, 288), dont ce passage indique clairement le fonctionnement :

> […] c'est-à-dire coupable (lui, le noble de naissance et dont la guerre — c'est-à-dire, en une certaine façon, l'oubli de soi, c'est-à-dire une certaine désinvolture, ou futilité, c'est-à-dire, en une certaine façon, le vide intérieur — était la spécialité) […] (182)

Comme en témoignent à elles seules les fréquentes rafales de *peut-être* (13, 78, 99, 100, 138, 161, 170, 187, 241, 242, 262, 262, 266, 267), le ressassement marque également l'incertitude à travers la revue interminable des possibles : « *contre le panneau de fer — à moins qu'il n'y eût pas de panneau de fer* » (93) ; « *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* »

(229) ; « *parlant distraitement avec (ou écoutant distraitement, ou n'écoutant pas) un de ces personnages* » (23).

Pratique voisine, l'autocorrection, la retouche : « *non pas tant par amour que par force si l'on préfère par la force de l'amour ou si l'on préfère forcé par l'amour* » (12) ; « *se contentant sans doute à présent ou du moins essayant de se contenter de* […] » (230) ; « *Georges continuant encore la phrase qu'il avait commencée ou plutôt entendant sa voix la continuer* » (38) ; « *cette invisible cage qu'ils édifiaient ou plutôt qui s'édifiait d'elle-même* » (207) ; « *chargées de vagues bagages (et même pas des bagages : des choses* […]*)* » (16) ; « *quelque chose non pas lancé à une formidable vitesse mais qui serait la vitesse elle-même* » (156).

Les énoncé de discours, dans *La Route des Flandres*, recourent souvent à l'insistance de la répétition qui d'un côté renforce la détermination subjective de la voix, mais de l'autre neutralise celle-ci, l'objective en quelque sorte, par son côté mécanique exhibé. Insistance sérieuse et autodérision font ainsi bon ménage, surtout quand le procédé est porté à la limite : « *le savoir-faire de l'artiste (c'est-à-dire son savoir-vivre, c'est-à-dire son savoir-flatter)* » (184) ; « *j'avais l'habitude je veux dire j'habitais l'attitude je veux dire j'habitudais* » (293).

La répétition énonciative est caractéristique d'une écriture qui tout à la fois se défie des mots, les met sans cesse à l'épreuve de la référence mais aussi parie sur les vertus productives de leur ressassement et se relance d'elle-même. L'effet de subjectivisation du discours débouche ainsi sur son contraire : une dépersonnalisation de la voix, qui s'abandonne à l'itération mécanique, aux automatismes du langage et aux jeux de mot. De ce fait, la forme répétée est parfois un mot carrefour, un pivot essentiel du récit :

> […] la différence étant que je boufferais les pissenlits par la racine bouffant là où elle pisse suant nos corps emperlés exhalant cette âcre et forte odeur de racine, de mandragore, j'avais lu que les naufragés les ermites se nourrissaient de racines de glands […] (244)

> […] découvrant son corps immense et ténébreux, comme sous une chèvre nourricière, la chèvre-pied (il disait qu'ils faisaient ça aussi bien avec leurs chèvres qu'avec leurs femmes ou leurs sœurs) […] (243)

> […] [le capitaine] n'ayant pas même l'idée de mettre son cheval au trot n'entendant même pas ceux qui lui criaient de ne pas continuer ne pensant peut-être même pas à la femme de son frère chevauchée ou plutôt à la femme chevauchée par son frère d'armes ou plutôt son frère en chevalerie puisqu'il le considérait en cela comme son égal, ou si l'on préfère le contraire puisque c'était elle qui écartait les cuisses chevauchait, tous deux chevauchant (ou plutôt qui avaient été chevauchés par) la même houri la même haletante hoquetante haquenée, avançant donc dans le paisible et éblouissant après-midi […] (279)

> […] épouser une jeune fille d'environ la moitié de son âge dont un caprice l'avait amené à monter une écurie de courses et engager un jockey dont le caprice de la jeune femme ou plutôt un caprice de la chair de la jeune femme… À moins que ce ne fût un caprice de son esprit […] (286)

Répétitions référentielles

Ce type de répétition constitue une sorte de mimétisme par rapport au référent, les mots pouvant être répétés autant de fois que les choses ou les événements : « *des jours et des jours* » (99 ; cf. 129) ; « *le rectangle de soleil sur le plancher disparaissant puis reparaissant puis disparaissant de nouveau* » (195 ; cf. 88). Le participe *pensant*, tout comme les verbes d'action, se retrouve fréquemment dans ce genre de tour :

> […] déglutissant, pensant entre deux assourdissantes ruées de l'air : C'est d'avoir trop couru, pensant : Mais c'est peut-être tout cet alcool ? pensant qu'il aurait dû essayer de vomir comme tout à l'heure Iglésia dans le champ, pensant : Mais vomir quoi ? (225 ; cf. 99, 110, 225, 278)

> Je la heurtai le cri heurtant sa gorge étranglé elle parvint pourtant à dire : Non Je dis de nouveau Tu ne crois pas que je t'aime, la heurtant de nouveau mes reins mon ventre la heurtant la frappant de nouveau […] (248 ; cf. *frapper*, 277)

On remarquera aussi, dans les énoncés de ce genre, l'importance des mots relatifs à la parole : « *Et son père parlant toujours, comme pour lui-même, parlant de ce comment s'appelait-il* […] » (33) ; « *Je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots* » (34).

Le terme repris peut aussi être un adjectif, relevant l'itération d'une même qualité sensible ou d'une même propriété : « *nous glissant de nouveau haletants et furtifs de haie en haie guettant haletants avant de franchir les prés les endroits découverts* » (290) ; « *parieurs aux métiers douteux, aux cols douteux, aux visages douteux* » (144) ; « *l'eau était visqueuse avait un goût visqueux d'anguille* » (154) ; « *une de ces robes mi-partie rouge et verte aux lourds et rituels ornements, aux rituels et symboliques attributs* » (222 ; cf. *traditionnel*, 12) ; « *se tenant là, raide dans ses vêtements raides* » (105) ; « *ses yeux grands ouverts la bouche grande ouverte* » (83).

Voir aussi les répétitions de : *opulent* (23), *dur* (277), *cristallin* (228), *tremblant* (118) ; sans parler des adjectifs de couleurs : *gris* (284), *noir* (90, 256), *rouge* (269), *bleuâtre* (61), etc. En répétant le signe comme se répète la chose elle-même, l'écriture imite les modes de représentations analogiques : on pense bien sûr au modèle pictural. Le meilleur exemple se trouve dans ce passage fameux dont ne voici qu'un court extrait :

> […] leurs casaques multicolores se suivant dans les pastilles de soleil, comme ceci : Jaune, bretelles et toques bleues — le fond vert-noir des marronniers — Noire, croix de Saint-André bleue et toque blanche — le mur vert-noir des marronniers — Damier bleu et rose toque bleue — le mur vert-noir des marronniers — […] (21-2)

III. DOMINANTES ET RÉVERSIBILITÉS SÉMANTIQUES

Parmi les mots répétés, il est possible d'effectuer quelques regroupements sémantiques et de dégager des dominantes. On peut ainsi opposer les marqueurs du nombre, de la répétition et de la durée, attendus dans les rafales pour les raisons de mimétisme signalées plus haut, aux marqueurs inverses de la « ténuité ».

Nombre, répétition et durée

« *poussiéreux cercueil des fantômes reflétés de milliers d'amants, de milliers de corps nus* » (40 ; cf. 114, 115, 167) ; « *nous étions comme une bête apocalyptique à plusieurs têtes plusieurs membres* » (276) ; « *il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi* » (9 ; cf. 226, 235, 248, 253) ; « *jaillissant sans fin nous inondant l'un l'autre comme s'il n'y avait pas de fin comme s'il ne devait plus jamais y avoir de fin* » (250) ; « *leurs identiques cavaliers exténués aux identiques bustes voûtés* » (146 ; cf. 165, 221) ; « *le type recommençant à geindre, recommençant sa litanie* » (215).

> […] comme on passe de l'autre côté d'un miroir où (de cet autre côté) les choses continuaient peut-être à se dérouler symétriquement c'est-à-dire que là-haut elle continuerait à croître toujours indifférente et verte comme dit-on les cheveux continuent à pousser sur les crânes des morts […] (244)

« Ténuité »

La fréquence de la répétition de l'adjectif *petit* est tout à fait remarquable : « *un petit juif souffreteux — ou l'ombre d'un petit juif, et qui n'allait bientôt plus être qu'un cadavre — un de plus — de petit juif* » (176) ; « *sa petite tête ridée de jockey ses étincelantes petites bottes de jockey* » (272 ; cf. 89, 153, 188, 191, 253).

On relève d'autres mots signifiant l'absence, le manque, la caducité, tout un vocabulaire de la « déception » cher à Claude Simon : « *la dérisoire tenue de guerrier, la dérisoire capote*

jaune » (206) ; « *au-dessus de nous les invisibles cordes de guitares pincées tissant l'invisible chaîne d'air froissé* » (147 ; cf. 28) ; « *Les deux voix sans visage* […] *sans plus de réalité que leur propre son, disant des choses sans plus de réalité qu'une suite de sons* » (263) ; « *légèrement scandalisée, mais légèrement admirative et réprobative* » (133 ; cf. 14) ; « *le moindre recoin le moindre trou* » (291 ; cf. 206) ; « *les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales (et des défunts chevaliers, des défunts cochers de fiacre et des défunts Alexandres)* » (228 ; cf. 125).

Il faut ajouter à cette liste les répétitions de *mort* ou du verbe *mourir* (19, 59, 88, 123, 263), ou encore du verbe *cesser* (18, 28, 189).

L'inversion de signification

Le trait le plus caractéristique des rafales dans *La Route des Flandres* réside sans doute dans le fait que l'itération d'un mot porteur de la notion d'intensité, quelle qu'elle soit, tend à neutraliser celle-ci. C'est le cas à propos de la vaine agitation d'un villageois s'adressant aux cavaliers somnambuliques : « *le visage du type* […] *furieux ses yeux furieux et affolés sa bouche furieuse* » (197). Ou encore du vain retentissement des mots que le père de Georges s'acharne à « *ordonner élégamment les uns après les autres, insignifiants, sonores et creux, dans d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes* » (219).

Au contraire, la répétition d'un marqueur de la ténuité ou de la neutralité tend à investir le motif concerné d'un intense pouvoir de fascination. Terminons par ces quelques passages évocateurs :

> […] c'est-à-dire une simple robe, c'est-à-dire une simple chemise, et à demi transparente […] (265)

> […] la façade de la maison comme morte, toute la maison comme morte […] (59)

> […] les lèvres remuant à peine, les mains remuant à peine […] (207)

> […] son œil froid, mort, se posant un instant sur le visage de celui qui venait de parler, parfaitement inexpressif, parfaitement froid […] (205)

> […] la campagne semblait encore plus morte abandonnée effrayante par sa paisible et familière immobilité cachant la mort aussi paisible aussi familière et aussi peu sensationnelle que les bois les arbres les prés fleuris […] (88)

> […] les lents nuages semblables à ces orgueilleuses armadas apparemment posées immobiles sur la mer et qui paraissent se déplacer comme par bonds à une vitesse fantastique, l'œil lassé de leur apparente immobilité les abandonnant, les retrouvant un moment plus tard, toujours apparemment immobiles […] (156)

> […] la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse où s'ordonne la paisible opulence des branches, du ciel, des nuages paisibles et lents […] (219)

Aspects de la « déception »

Au bout de *La Route des Flandres* prolifère la question « Mais comment savoir ? » (279, 280, 284, 285, 286, 289). Cela constitue l'une des expressions les plus évidentes du problème de la connaissance que rencontre le narrateur — lui-même problématique — du roman et qui l'expose répétitivement à l'expérience de la déception. Celle-ci, fondamentale, se manifeste dans les critiques du *voir* et de la notion de *réel*, toujours *décevant*, qui parcourent le roman, et contribuent à élaborer une interrogation du monde.

L'examen d'un certain nombre de mots ou de tournures du roman dont j'ai signalé plus haut, pour certains du moins, la spécificité (voir p. 50 *sqq.*) — *pouvoir voir*, *ne que*, *rien*, *rien que*, *même pas*, *non pas*, *vide*, *irréel*, *fantômatique*, *silence* — me permettra de mettre en évidence cette dominante de l'écriture de *La Route des Flandres*.

I. VOIR ET POUVOIR

La question « Mais comment savoir ? » importe au narrateur de *La Route des Flandres* dans la mesure où le récit se veut, semble-t-il, un travail de *représentation*, à tous les sens du terme. Au point de départ de cette opération se trouve le *voir*, mode d'appropriation privilégié du monde qui entoure les héros simoniens, comme en témoignent les multiples occurrences du verbe. Or, ce *voir* fait l'objet d'une critique.

A. Pouvoir voir

La modalisation de *voir* par le verbe *pouvoir*, à la forme affirmative ou négative, plutôt que d'évoquer en français, lorsqu'elle se répète avec cette constance, quelque médiocre exercice de version, signifie déjà que « voir » *ne va pas de soi* ; chez Simon, l'occurrence de *voir* dans le texte ne correspond pas nécessairement à la mise en œuvre du sens de la vue dans la fiction.

B. L'« objet » du voir

Certes, le voir peut s'exercer sur un objet actuel : « *la hanche luisant phosphorescente dans l'obscurité il pouvait la voir luire aussi dans la glace* » (90 ; voir aussi 123, 217) ; mais aussi sur un objet virtuel, c'est-à-dire seulement imaginé : « *Et cette fois Georges put les voir, exactement comme si lui-même avait été là* […] » (135 ; voir aussi 145, 210, 219, 229), ou encore inexistant ; le voir s'exerce alors sur ce qui le laisse inopérant et ne débouche sur aucune connaissance : « […] *ses gros yeux fixés sur le vide, droit devant lui, emplis de cette même expression, à la fois étonnée, grave et admirative* […] » (163 ; voir aussi 31, 133, 261).

C. Voir et savoir

L'exercice du voir, chez Simon, n'implique pas plus la présence positive d'une réalité qu'il ne garantit le bénéfice d'un savoir. Le voir n'offre du monde qu'une appréhension fragmentaire, incomplète, et par conséquent faussée :

> […] l'œil immobile et attentif de son assassin patient l'index sur la détente voyant pour ainsi dire l'envers de ce que je pouvais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et l'autre le regardant s'avancer nous possédions la totalité de l'énigme […] (295)

> […] il lui aurait fallu une glace à plusieurs faces, alors il aurait pu se voir lui-même, sa silhouette grandissant jusqu'à ce que le tireur distingue peu à peu les galons, les boutons de sa tunique les traits mêmes de son visage, […] (296)

De sorte que pouvoir voir n'est pas savoir :

> […] sur la droite à présent, vers l'ouest, on pouvait voir un haut clocher gris à bulbes au-dessus de la campagne mais savoir s'ils avaient pris le patelin comment savoir comment savoir […] (291)

Pour autant, ne pas pouvoir voir n'est pas ne pas savoir :

> […] et de l'autre côté des vitres sales la paroi de bois goudronné d'une autre baraque semblable, et derrière — ils ne pouvaient pas les voir mais ils savaient qu'elles étaient là — la répétition monotone de la même baraque posée tous les dix mètres environ sur la plaine […] (112)

Sans refuser ni assurer systématiquement une prise sur le monde, le voir *produit* de la sorte son objet, propre, singulier, paradoxal. Chez Claude Simon, on peut « voir » sans « voir » nécessairement *quelque chose* !

II. LA DÉCEPTION DU « RÉEL »

Le « pouvoir voir », qui a surtout pour effet de remettre en question le monde, participe à la déception à laquelle sa réalité donne lieu. Le terme de *déception* renvoie ici à tous les sens du verbe *décevoir* : sens classique et moderne de « tromper », mais aussi le sens étymologique de « faire tomber (un animal) dans un piège ». Tous ces sens sont présents, à des degrés divers, dans *La Route des Flandres*.

La déception que cause le réel dans la représentation simonienne se manifeste sur le plan lexical aussi bien par des mots ou locutions outils que par des mots pleins.

A. Les locutions adverbiales de négation

Celles-ci, restrictives ou non, sont employées avec une fréquence remarquable.

Ne… que. Par son omniprésence, la locution *ne … que* minimise et discrédite la part de réel du récit ; le lecteur pourrait conclure comme le fait le narrateur « *qu'il n'y avait peut-être de réel dans tout ceci que de vagues racontars* » (287).

Elle souligne, conformément à sa fonction traditionnelle, l'insignifiance d'une réalité ainsi dévalorisée : « *le droit, la loi, ne sont jamais que la consécration, la sacralisation d'un état de force* » (143) ; « *Georges essayant machinalement, aspirant deux ou trois fois sans que rien d'autre ne se produise qu'un écœurant bruit de clapet* » (118). Elle signifie aussi, plus particulièrement, l'imperfection du voir qui ne conduit pas à une connaissance du monde (27, 84), mais au contraire qui semble la contredire :

> […] pensant (racontant plus tard qu'il avait pensé) : « Espèce de vieille salope ! Vieille garce ! », et en relevant les yeux ne découvrant que le visage d'ange, la transparente auréole des cheveux blonds, la jeune chair impétueuse, impolluée […] (139)

Rien que. Équivalente de la précédente, la locution « rien que » et ses variantes en constituent la version proprement simonienne :

> […] soldats et cavaliers, rien qu'un peu de pâte pressée du pouce, l'innombrable engeance sortie tout armée et casquée selon la légende et se multipliant grouillant […] (40)

> […] dépensant sans compter avec une prodigalité, un faste barbare, pour ce qui ne serait un jour plus rien que des bouts de ferraille tordus et rouillés et quelques loques trop grandes flottant sur des squelettes (morts ou vivants) […] (66 ; voir aussi 47, 77, 113, 205)

Même pas. Cette locution remplit des fonctions semblables à celles des deux précédentes, mais en procédant à une dramatisation à propos de l'insignifiance d'une réalité, de l'impuissance du voir, ou de l'impossibilité de savoir : « *puis elle bougea et je ne la vis plus c'est-à-dire que je ne la vis même pas bouger, simplement elle ne fut plus là sauf le petit nuage de vase qu'elle avait soulevé* » (154 ; voir aussi 35, 264).

Non pas. À son tour, cette locution négative dévalorise la réalité :

> […] simplement des détritus, quelque chose comme une vaste décharge publique répandue sur des kilomètres, et exhalant non pas la traditionnelle et héroïque odeur de charnier, de cadavre en décomposition, mais seulement d'ordures, simplement puant […] (192)

Elle marque aussi une attente déjouée par le réel :

> […] (simplement les toques des jockeys montant et descendant) jusqu'à ce que soudain le premier cheval non pas franchît mais crevât la haie, c'est-à-dire que brusquement il fut là, les deux pattes de devant projetées devant lui, raides, jointes ou plutôt l'une d'elles […] (164 ; voir aussi 67, 171)

Et elle indique une réinterprétation des apparences :

> […] ce qui ne l'empêchait pas de se tenir toujours aussi droit et raide que s'il avait été en train de défiler à la revue du quatorze juillet et non pas en pleine retraite ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit […] (16)

B. Le champ lexical de la déception

Les locutions adverbiales de négation frappent de suspicion un réel qui déçoit les personnages simoniens, et perd, à leurs yeux, sa « réalité ». Il leur paraît alors fantomatique et peuplé d'apparitions :

> […] puis je la vis : non pas elle, cette blancheur, cette espèce de suave et tiède apparition entrevue le matin dans le clair-obscur de l'écurie, mais pour ainsi dire son contraire ou plutôt sa négation ou plutôt sa corruption la corruption même […] (251 ; voir aussi 29, 36, 114, 165)

Aussi le réel se trouve-t-il affecté d'« irréalité », non seulement lorsqu'il est perçu comme fantomatique :

> […] le nez de carnaval et l'extrémité des doigts émergeaient seuls : trois fantômes, trois ombres grotesques et irréelles, avec leurs visages décharnés, leurs yeux brûlant de faim, leurs crânes ras, leurs vêtements dérisoires, penchés au-dessus d'un maigre feu clandestin […] (162)

mais également lorsqu'il s'affirme dans sa matérialité :

> […] le voyant : c'est-à-dire (comme tout ce qui jalonnait le bord de la route : les camions, les voitures, les valises, les cadavres) quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois-quarts recouverts de boue […] (25)

et particulièrement dans sa réalité charnelle :

> […] elle (Corinne) se tenait, irréelle, incroyable elle aussi malgré son lourd parfum, sa voix, respirant de plus en plus vite maintenant, sa poitrine, ses seins s'élevant et s'abaissant comme ces gorges d'oiseaux, palpitant […] (224)

> […] cette sorte de tiédeur pour ainsi dire ventrale au sein de laquelle elle se tenait, irréelle et demi-nue, à peine ou mal réveillée, les yeux, les lèvres, toute sa chair gonflée par cette tendre langueur du sommeil […] (37)

Irréel et fantomatique, le monde déçoit :

> […] tout cela n'avait existé que dans notre esprit : un rêve une illusion alors qu'en réalité nous n'avions peut-être jamais arrêté de chevaucher chevauchant toujours dans cette nuit ruisselante et sans fin […] (261)

C. L'expression du vide

Bien que ce ne soit pas son seul effet, la déception révèle ainsi la vacuité et la vanité du monde que dominent des qualités négatives. Celles-ci semblent, dans un premier temps, *vider* le monde de sa substance, en rendre vaines toute perception et toute intelligence. Dans le monde de *La Route des Flandres*, en guerre ou non, règne paradoxalement le silence :

> […] l'interminable rue déserte tournant lentement entre les façades de brique aux fenêtres cassées et vides dans le silence éblouissant majestueusement ponctué par le lent duel des deux canons solitaires se répondant […] (68)

Ce silence ne contrarie pas, cependant, la représentation menaçante de la réalité ; il en distingue tel élément :

> […] il se recroquevilla essayant d'enfouir sa tête sous son manteau, je pouvais les voir, voir leurs ombres noires allant et venant silencieusement dans l'allée centrale engoncés dans leurs lourdes capotes avec leurs colliers métalliques de chien luisant parfois sous […] (249)

qui, ainsi objectivé, mis à nu, devient méconnaissable ; le silence « digère » aussi la réalité :

> […] comme si le pays tout entier enfermé dans une sorte de torpeur de charme noyé sous la nappe silencieuse de la pluie se rouillait se dépiautait rongé pourrissant peu à peu dans cette odeur d'humus de feuilles mortes accumulées […] (252)

Dans les deux cas, en le faisant apparaître trop crûment, ou en le faisant disparaître, le silence détruit la familiarité du réel.

Le silence met le monde en morceaux, et signale une critique de l'« entendre » analogue à celle marquée par le voir. Le silence, en effet, peut « s'entendre » :

> __(ils ne peuvent pas voir la pluie, l'entendre seulement, la deviner murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant de toutes parts au-dessus d'eux, sur eux […] (121)

Une série d'oxymores en problématise l'opposition avec les sons ou les bruits : « *grossissant, franchissant l'obstacle suivant, puis ce fut là : l'espèce de tonnerre silencieux, la sourde trépidation* » (164).

Si le silence dans le récit indique le peu de sûreté de la représentation, l'omniprésence du pronom indéfini *rien* ajoute à la déception. Sa présence dans des expressions figées — « *faisant attention de ne pas aspirer la vase qui se soulevait pour un rien* » (154) ; « *Ces types de la campagne quand même ils n'ont l'air de rien et puis tout à coup* » (258) ; « *il ne voulait rien entendre* » (272) — prolonge et soutient son emploi dans des contextes plus significatifs qui confirment que dans ce monde que le narrateur s'efforce de représenter il n'y a peut-être rien à comprendre, rien à savoir, parce qu'il n'y a rien à voir, ni rien à entendre : « *la voix pathétique et bouffonnante de Blum disant : "Mais qu'en sais-tu ? Tu ne sais rien.* […]*"* » (263). Si bien que le monde tout entier semble (s')échapper, disparaître et n'avoir plus aucun sens — seule chose qu'on puisse savoir !

> […] je savais parfaitement que c'était impossible qu'il n'y avait pas d'autre issue et qu'à la fin nous serions pris : tout cela ne menait à rien pourtant nous avons essayé j'ai essayé continué jusqu'au bout […] (72)

Les personnages vivent dans un monde obscur (voir la fiche « Couleurs », p. 87). Le noir, omniprésent, gagne les couleurs les plus vives, à tel point qu'il se matérialise.

Il n'est pas surprenant que le noir soit associé au vide, qui avec la même valeur funèbre investit les yeux :

> […] maintenant peut-être avions-nous appris ce que savait ce cheval en train de mourir son œil allongé velouté pensif doux et vide dans lequel je pouvais pourtant voir se refléter nos minuscules silhouettes, cet œil du portrait ensanglanté lui aussi allongé énigmatique et doux que j'interrogeais […] (271)

C'est pourquoi le monde frappe par sa vacuité. Tout y est vide : des caisses de limonade (20), un fauteuil (35), une armoire (40), des chambres (59), des fenêtres (68), des écuries (105), une bouteille (106), des bidons (113), etc., mais aussi le corps — outre les yeux, le ventre (128) et le visage (216) —, le langage : « *incertaine durée sporadiquement trouée par la répétition nostalgique, pimpante et obstinée de la même rengaine, des mêmes mots vides de sens, sautillants, mélancoliques* » (114). Si bien que le sens déserte le monde : le général ne s'est peut-être pas suicidé parce qu'il était déshonoré mais pour « *autre chose probablement : une sorte de vide de trou. Sans fond. Absolu. Où plus rien n'avait de sens, de raison d'être* » (201). Plus exactement, le monde est représenté *se vidant*, qu'il s'agisse de choses, d'animaux, ou d'hommes :

> […] il ne subsistait plus (comme les carapaces de ces bêtes vidées de leur chair ou ces objets rongés de l'intérieur par les termites) qu'une fragile et mince enveloppe de boue séchée […] (100)

> […] quelque chose à l'intérieur de lui-même achevant de se désagréger, secoué par une sorte de terrifiante diarrhée qui le vidait sauvagement de son contenu comme de son sang même, et non pas morale, comme disait Blum, mais pour ainsi dire mentale […] (190)

Il est par conséquent moins vide que vidé — « *quelque chose comme la scène vide d'un théâtre comme si une équipe de nettoyage était passée* » (291) — parce que rempli de la réalité dépeuplée de la guerre ou de la nature :

> […] ils […] furent de nouveau dehors, flottant dans cette espèce de vastitude, de vacuité, de vide cotonneux, entourés de tous côtés par le bruit ou plutôt la rumeur pour ainsi dire tranquille de la bataille […] (109)

> […] le canon sporadique frappant dans les vergers déserts avec un bruit sourd monumental et creux comme une porte en train de battre agitée par le vent dans une maison vide, le paysage tout entier inhabité vide sous le ciel immobile, le monde arrêté figé s'effritant […] (296)

La représentation simonienne du monde suggère la vanité de celui-ci : il est absurde, les choses sont illusoires, et Simon retrouve pour les désigner l'image baroque de la bulle :

> […] il ne subsistait plus […] qu'une fragile et mince enveloppe de boue séchée, pas plus épaisse qu'une couche de peinture ni plus ni moins vide ni plus ni moins inconsistante que ces bulles venant crever à la surface de la vase avec un bruit malpropre […] (100)

Le monde ainsi représenté n'est que déception. Reste que la disparition des illusions peut laisser apparaître une vérité. Aussi cette déception amorce-t-elle une interrogation du monde.

III. L'INTERROGATION DU MONDE

La représentation négative du monde de *La Route des Flandres* ne constitue qu'un aspect d'un mouvement critique dont la conclusion à l'étude du « (pouvoir) voir » donnait le principe, et qui produit du monde l'« irreprésentable ». Car chaque terme ou expression dont on vient de voir le rôle dans la déception du monde contribue à cette production originale.

A. Les locutions adverbiales de négation

Elles ne comportent pas un sens seulement négatif ou restrictif. S'opposant à l'évidence, aux apparences, le *non pas* corrige des erreurs d'interprétation — « *Jusqu'à ce que je me rendisse compte que c'était non pas des chevaux mais la pluie sur le toit de la grange* (40) — rejette une réalité attendue, convenue, stéréotypée :

> […] « Tu es toujours décidé à cette idiotie, tu vas réellement la monter ? » et de Reixach : « Oui », la sueur (non pas la peur, l'appréhension : simplement l'atmosphère suffocante, lourde, de l'étouffant après-midi de juin, orageux […] (136 ; voir aussi 216)

Le *non pas* démythifie :

> […] je me demande quelle odeur quelle haleine avait alors la mort si comme aujourd'hui elle sentait non pas la poudre et la gloire comme dans les poésies mais ces écœurants nauséeux relents de soufre et d'huile brûlée […] (294)

… suscitant une réalité insaisissable et essentielle :

> […] et non pas une grange à présent, non pas la lourde et poussiéreuse senteur du foin desséché, de l'été aboli, mais cette impalpable, nostalgique exhalaison du temps lui-même […] (40)

… qui naît d'une « mythification vive », originale, féconde :

> […] mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel […] (282)

… par laquelle, entre autres, se manifeste une autre façon d'être au monde : « *je me rendis compte (non pas voyant car j'étais trop occupé à la surveiller, mais sentant, devinant)* » (148).

De la même manière, *rien que* et *même pas* signifient certes la pauvre importance d'une réalité, mais également l'exclusion de tout ce qui ne se rapporte pas à l'objet qu'elles *distinguent*. Elles ont alors l'effet inverse de celui examiné plus haut, comme dans ce cas où elles se renforcent l'une l'autre :

> […] ils mettent pied à terre, et lui jetant les rênes au jockey, donnant un ordre bref, ou même pas, pas d'ordres, même pas un bruit de voix, rien que son pas, le tintement des éperons, tandis qu'il gagne rapidement le perron […] (185)

Le caractère excessif de cette valorisation (au sein d'une représentation généralement décevante) engage paradoxalement le lecteur à reporter son attention sur ce qui est alors exclu parce que la locution implique qu'il aurait pu ou dû y avoir autre chose, pouvant même donner de la présence à ce qui n'est pas nommé :

> […] « Comme ces statues, pensa-t-il. Mais peut-être n'est-elle rien d'autre, ne faut-il rien lui demander de plus que ce que l'on demande à du marbre, à la pierre, au bronze : seulement de se laisser regarder […] (216)

Ces locutions *produisent* une présence possible, laissant d'ailleurs entendre une formule clef des deux romans suivants de Claude Simon : « Mais quoi encore ? ». Notons que *rien*, de signification à la fois négative et positive en français, favorise cette double écoute du lecteur.

Les mêmes remarques s'apliquent au *ne ... que*. S'il signifie la *réduction* du monde à un fantasme, *dans le même temps*, *et en sens inverse*, il opère une *totalisation* du monde en un mouvement exemplaire de cette *production* simonienne : « *ce même ruissellement obstiné multiple omniprésent qui se mélangeait semblait ne faire qu'un avec l'apocalyptique le multiple piétinement des sabots sur la route* » (261).

B. Plénitude du vide

L'omniprésence du vide (à travers toutes ses expressions) ne doit donc pas faire conclure au néant du monde simonien. De la même façon que pour les locutions précédentes, l'obsession du vide *fait* question, conférant à ses représentations ambiguïté, équivoque, ambivalence.

Ainsi le silence ne se définit pas simplement comme une *absence* de sons ; il n'y a pas qu'un seul silence, le silence : « *et, pendant un moment, la sensation d'un silence différent aussi, d'une obscurité différente* » (30). Le silence se matérialise :

> […] ou plutôt se taisant c'est-à-dire échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles c'est-à-dire une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours […] (41)

Il devient quelque chose qui le rend silencieux, qui, de lui, extrait un silence encourageant à écouter ce qui est tu ; il se transforme ainsi en une interrogation susceptible de produire ce qui *autrement* échappe :

> […] 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 […] (28)

Comme ce silence rien moins que silencieux, « rien » n'est pas « rien » :

> […] la tache claire de sa chemise seule visible dans l'ombre dense sous les arbres glissant, rattachée à rien, fantomatique, s'éloignant, disparaissant au coin de la grange, le bruit du moteur cessant peu après, le silence refluant alors […] (34)

Davantage, il est ce qui soutient, supporte, *engendre* le récit. Le rien a une valeur originelle : « *lui qui disait que j'inventais brodais sur rien* » (279).

Il en va de même du vide :

> […] comment appelle-t-on cela mascaret je crois toutes les rivières se mettant à couler en sens inverse remontant vers leurs sources, comme si nous avions un instant été vidés tout entiers comme si notre vie tout entière s'était précipitée avec un bruit de cataracte vers et hors de nos ventres […] (250)

Le rien et le vide rejoignent ainsi le noir dans *La Route des Flandres*, où tout est particulièrement noir : la terre (42), l'eau (29), l'air (190), les végétaux (173), les choses (294), l'indéterminé (67), les animaux (125), les hommes (59). Les nuances se font dans le noir (36, 262) sans altérer la monotonie du monde représenté, ni engendrer non plus quelque homogénéité ; noirs, les objets se mêlent, s'interpénètrent, sans se fondre les uns dans les autres, donnant l'image du chaos. Ce chaos a pour emblême le mélange des éléments liquide et solide en boue noire, dans laquelle s'ouvre et se fraie *La Route des Flandres* :

> […] il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loup mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette […] (9)

> […] nous étions montés jusqu'à ce café sur la place du village c'est-à-dire le rectangle de boue noire autour de l'abreuvoir piétinée par les chevaux et par les bestiaux qui tenait lieu de place […] (116)

Le noir, matière originelle — et non seulement vide funèbre —, constitue l'une des manifestations de la dimension mythique du roman.

C. Le monde interrogé

Celle-ci s'affirme là où le récit associe les quelques termes retenus ici ; surtout, elle contribue à interroger le monde. Les matières échangent leurs qualités, en particulier l'eau (la pluie) et le noir (de la nuit ou non) : « *tous les deux titubant un instant comme deux ivrognes, puis se remettant en marche dans le noir glacé, ruisselant, de plus en plus noir à mesure qu'ils s'éloignent de la place* » (119). Cet échange, pas toujours aussi intime, résulte d'une circulation générale entre des qualités différentes du vide au noir (par la mort) :

> […] le noir domaine où galopent infatigablement les chevaux morts, l'immense et noir troupeau des vieilles carnes lancées dans une charge aveugle, luttant de vitesse pour se dépasser, projetant en avant leurs crânes aux orbites vides dans un tonnerre d'ossements et de sabots heurtés : quelque fantomatique cavalcade de rosses exsangues et défuntes […] (125)

Le noir, entre autres, s'associe ainsi, logiquement, au fantôme, entité se tenant entre monde des vivants et des morts, comme les soldats eux-mêmes, « *oubliés, ou repoussés, ou refusés, ou vomis, à la fois par la mort et par la vie* » (114). Mais surtout, ce passage d'un corps à l'autre, où chacun se fait l'intermédiaire de l'autre, dégage, exhibe paradoxalement l'entre-deux qui les sépare et les lie à la fois ; mis par la syntaxe sur le même plan, ils perdent tout caractère *positif* pour ne plus participer qu'à une approximation de cette réalité *au second degré*, innommable, *interdite*, qu'ils décrivent en tournant autour d'elle :

> […] les choses se déroulant paradoxalement dans une sorte de silence de vide c'est-à-dire que le bruit des balles et des explosions […] une fois accepté admis et pour ainsi dire oublié se neutralisant en quelque sorte on n'entendait absolument rien […] (149)

> […] l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu, s'en allait en morceaux, en eau, en rien, en noir glacé et liquide […] (121)

Le récit donne corps à l'immatériel, à l'insensible, à l'imperceptible *en même temps* qu'il « désubstantifie » la réalité la plus évidemment élémentaire et pleine. Ce n'est pas la moindre originalité du lexique simonien que de marquer cette opération critique, fondamentalement « décevante », mais par laquelle s'accomplit l'œuvre poético-ontologique du roman.

Les comparaisons

Dans *La Route des Flandres*, la comparaison est une figure à la fois remarquable du fait de son omniprésence et difficile à circonscrire en raison de sa proximité avec d'autres tours eux aussi très répandus comme la métaphore ou la modalisation d'incertitude et d'approximation.

La liste des opérateurs de comparaison possibles montre à elle seule l'importance quantitative et le flou de la figure (sans parler des phénomènes de cumul d'opérateurs et des comparaisons en cascades) : *comme* (753 occurrences, dont 162 *comme si*), *sembler* (145), *espèce de* (68), *sorte de* (61), *pour ainsi dire* (59), *semblable à* (40), *ressembler à* (35), *de même que* (30), *en quelque sorte* (25), *(avoir) l'air de* (23), *on aurait dit / aurait-on dit* (21), *plus / moins / autant / aussi… que* (17), *couleur de* (11), *en forme de* (8), *à la façon de* (8), *faire penser à* (5), *pareil à* (4), *paraître* (4), *ni plus ni moins que* (3), *à la manière de* (2), *évoquer* (1), *A est à B ce que C est à D* (1), *avoir / produire l'impression de* (1), *tel* (1), *de la grosseur de* (1), *jouer / tenir le rôle de* (1), *de l'épaisseur de* (1), *du genre de* (1), *rappeler* (1), *dans le style de* (1). Il conviendrait d'ajouter à cette liste la préposition *de* qui, dans plusieurs cas, détermine un changement d'isotopie : « *tête de rapace* » (205), « *yeux morts de reptiles* » (206), etc. À noter enfin, l'absence de : *ainsi que*, *identique à*, *différent de*, *avoir / produire la sensation de*, *faire / produire l'effet de*, *à l'image de*, *de la taille de*.

Le tour est au cœur de l'écriture de Claude Simon, et permet d'en comprendre certains enjeux. Voici quelques critères permettant des dégager à la fois des oppositions et des traits constants à l'intérieur de l'immense matériau recueilli.

I. RAPPROCHEMENTS INTERNES ET COMPARAISONS EXTRADIÉGÉTIQUES

Le statut fictionnel du comparant

La comparaison peut rapprocher un élément du monde fictionnel (le comparé, par définition) soit d'un élément puisé au fonds encyclopédique censément commun à l'énonciateur et au lecteur, élément sans existence assignée, soit au contraire d'un autre élément actualisé dans le monde fictionnel. Ce critère permet d'opposer un énoncé du genre « sa peau était blanche comme du lait » à « *blanche comme le lait qu'elle venait de tirer* » (39). Le comparant est extradiégétique dans le premier cas (cas le plus fréquent), intradiégétique dans le second. Le passage suivant mêle les deux types : « *l'aube chargée d'eau ou plutôt imbibée imprégnée comme une étoffe comme nos vêtements* » (41).

Voici une comparaison intradiégétique : « *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* » (29). La pluie (comparé) et la nuit (comparant) sont deux motifs constitutifs de la fiction et sont en relation de contiguïté référentielle. Ils existent autant l'un que l'autre dans le monde que l'on raconte. La comparaison intradiégétique peut aussi rapprocher deux moments de la fiction : « *Comme l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile déjà, cent cinquante ans plus tôt* » (69) ; « *semblable à ces moules dans lesquels enfant il avait appris à estamper soldats et cavaliers, rien qu'un peu de pâte pressée du pouce* » (39-40) ; « [*un air de*] *réprobation scandalisée comme quand il a vu la façon dont Blum avait sellé ce cheval* » (43). En ce sens, une association d'idée du narrateur peut être considérée comme une comparaison : « *de sorte que ça me rappelait quand je courais le 1500* » (149).

Des expressions telles que « comme d'habitude », « comme toujours » sont des rapprochement intradiégétiques en ce qu'elles comparent elles aussi plusieurs moments différents du monde fictionnel, mais de manière globalisée.

Quelques aspects de la comparaison extradiégétique

Dans l'exemple suivant : « *leurs silhouettes déformées comme des parenthèses* » (63), les parenthèses en question ne sont pas des objets du monde raconté. La comparaison marque une échappée temporaire hors de la fiction, et le comparant vient du savoir mobilisé par l'énonciateur, c'est-à-dire d'un code en vigueur dans le monde où l'on raconte. Beaucoup d'images relèvent d'ailleurs de l'encyclopédie savante : arts, histoire, ethnographie (46, 56, 60, 66, 117, 129, 156, 199, 206, 209, 228, 243, 247, 252, 266, 275, 276, 287), ou plus particulièrement de la mythologie (29, 36, 56, 150, 199, 206, 228, 275).

À quelques reprises, le comparant consiste même en une question posée par l'énonciateur qui cherche dans sa culture : « *tel ces anciens je ne sais quoi Assyriens non ?* » (117). L'ana-

coluthe peut être très forte, la question intervenant à l'endroit même d'un substantif attendu, et portant justement sur ce dernier. Plutôt que le nom, donc, la question du nom : « *un instrument (pour ainsi dire phallique ou priapique comme ce comment s'appelle que les épouses japonaises attachent à leur talon pour, s'asseyant dessus dans une position incommode particulière* […]*)* » (287).

Il arrive que la comparaison extradiégétique n'opère pas de changement d'isotopie du comparé au comparant. L'image se contente alors de préciser le comparé en l'alignant sur tous les autres éléments de la classe à laquelle il appartient, montrant la non-spécificité du comparé comme occurrence par rapport à son type : « *une de ces glaces rectangulaires comme celles que l'on peut voir ou plutôt dans lesquelles on peut se voir chez le coiffeur* » (194) ; « [*Iglésia*] *pariant jouant et même plutôt affranchi comme le sont souvent les jockeys* » (42) ; « [*Georges et Blum parlant*] *comme parlent les soldats c'est-à-dire* […] » (62). Le particulier, dans *La Route des Flandres*, rejoint souvent le général de cette manière.

Autre cas de figure, le comparant peut se présenter sous la forme d'une véritable proposition avec un sujet défini et des prédicats descriptifs ou fonctionnels, et même constituer un micro-récit à lui seul : c'est que la comparaison ne se contente pas d'emprunter un motif préconstruit à l'encyclopédie, mais le précise, le décrit, le met en mouvement ou le retouche. Elle peut aussi construire un motif inédit.

Considérons ces exemples : « *comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral* » (26) ; « *comme ces nains difformes que l'on habillait autrefois aux couleurs des reines et des princesses, de teintes précieuses et tendres* » (46) ; « *comme quand on se cogne la tête la première dans un réverbère qu'on n'avait pas vu perdu dans ses pensées* » (84). Ici le comparant énonce une propriété nécessaire ou définitoire de son sujet. L'image renvoie donc à un objet de savoir ou d'expérience censément partagé par le lecteur, et le précise. On pourrait placer dans le voisinage de l'opérateur une incise apostrophant ce dernier sur le mode du « vous savez, … ». Du reste, l'emploi fréquent après le comme du démonstratif pluriel n'a pas d'autre sens.

Le comparant peut aussi être pourvu d'un prédicat additionnel ou d'un prédicat qui le modifie : « *semblable à une tache d'encre qui se serait déplacée rapidement sur la route sans laisser de traces* » (101) ; « *comme un cheval dont on aurait rogné les membres à mi-longueur* » (141) ; « *comme une balle cristalline animée au bout d'un élastique d'un mouvement de va-et-vient* » (24). L'image renvoie à un motif connu (eau croupie, tache d'encre, cheval, balle) mais engagé dans un parcours narratif particulier ou retouché par son prédicat. Elle fait appel à l'imagination, construit une figure particulière ou originale qu'on pourrait introduire par un verbe du type « imaginez… ».

Enfin, les comparants peuvent être des constructions imaginaires à part entière, des créations à caractère métaphorique : « *comme l'épiderme même des ambitions, des rêves, des vanités, des futiles et impérissables passions* » (52). Dans les cas les plus développés, l'opérateur de comparaison débouche sur un micro-récit, véritable construction fantasmagorique :

> […] cette formidable patiente et dangereuse rumeur de milliers de chevaux allant par les routes, semblable au grignotement que produiraient des milliers d'insectes rongeant le monde […] (29)

> [les cavaliers] 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... (30)

II. MOTIVATION, IDENTIFICATION, MODALISATION

La sur-motivation

Une comparaison, syntaxiquement, peut se présenter selon trois schémas principaux, soit comme l'expansion d'un groupe nominal : « *le visage de Blum comme un masque gris* » (38) ;

soit comme le complément d'un adjectif : « *une large tache rouge clair et grumeleuse, brillante comme un vernis* » (26) ; soit enfin comme un prolongement du groupe verbal : « *nos poumons cherchant l'air comme des poissons sur le sec* » (19), « *je pouvais les sentir les deviner grouillant rampant lentement les uns sur les autres comme des reptiles* » (19).

Classiquement[1], on regroupe ces catégories en deux types distincts, en opposant les comparaisons sur le nom d'une part aux comparaisons sur l'adjectif ou le verbe d'autre part, c'est-à-dire sur le prédicat du nom ou *motif*, le motif étant la propriété commune au comparé et au comparant, et ce dernier étant choisi comme étant un représentant particulièrement remarquable, présupposé et reconnu tel — un *parangon* disent les linguistes — de la propriété en question. On parle de comparaison non motivée dans le premier cas, dans l'autre de comparaison motivée.

Selon ce schéma, la plupart des comparaisons de *La Route des Flandres* sont des comparaisons motivées, les prédicats verbaux ou adjectivaux étant généralement très nombreux avant l'opérateur. Certains opérateurs du reste constituent à eux seuls des motivations de la comparaison, quoiqu'à un moindre degré ; c'est le cas des locutions du type *en forme de*, *couleur de*, etc. Pourtant, l'une des principales caractéristiques de la comparaison dans *La Route des Flandres* est d'échapper très largement à cette opposition. Pour des raisons syntaxiques d'abord : à l'exception des quelques cas cités plus haut, on peine à trouver dans le texte des constructions aussi nettes. Dans la plupart des cas, c'est l'ensemble du sujet et de ses prédicats, verbes ou adjectifs (ou les deux : participes présents), qui forment le comparé, et non l'un ou l'autre groupe pris isolément : « *les pattes des bêtes allant et venant rapidement, comme des compas s'ouvrant et se refermant* » (158) ; « *cette nappe de lumière jaunâtre de la lampe qui semblait couler sur elle à partir de son bras levé comme une phosphorescente couche de peinture* » (37). On relève d'ailleurs quelques cas de comparaison à comparés transphrastiques, c'est-à-dire correspondant à une cellule narrative antérieure à l'opérateur ; ce genre de comparé global précède surtout le *comme si* — voir le passage qui s'achève ainsi : « *comme si toute cette interminable chevauchée nocturne n'avait eu d'autre raison, d'autre but que la découverte à la fin de cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit* » (39).

De l'analogie à l'identité

Motivée ou non, la comparaison simonienne est puissamment identifiante, et la présence d'un prédicat ne l'empêche pas d'être une identification globale, bien au contraire. À preuve, la présence après l'opérateur de prédicats qui redoublent ceux du comparé pour mieux solidariser comparé et comparant :

> […] les vieilles tenues déjà portées, usées à l'exercice par des générations de recrues, passées chaque année au désinfectant et juste bonnes, sans doute, pour le maniement d'armes, SEMBLABLES À ces déguisements râpés, loués ou achetés à crédit chez un fripier et que l'on distribue pour les répétitions aux figurants en même temps que les épées de fer-blanc et les pistolets à amorces […] (65-6)

> […] après que tout avait pris fin, c'est-à-dire s'était refermé, cicatrisé, ou plutôt (pas cicatrisé, car aucune trace de ce qui s'était passé n'était déjà plus visible) rajusté, recollé, et si parfaitement qu'on ne pouvait plus discerner la moindre faille, COMME la surface de l'eau se referme sur un caillou, le paysage reflété un moment brisé, fracassé, dissocié en une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés de ciel et d'arbres (c'est-à-dire non plus le ciel, les arbres, mais des flaques brouillées de bleu, de vert, de noir), se reformant, le bleu, le vert, le noir se regroupant, se coagulant pour ainsi dire, s'ordonnant, ondulant encore un peu comme de dangereux serpents, puis s'immobilisant, et plus rien alors que la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse où s'ordonne la paisible opu-

[1]. Voir en particulier : Danielle BOUVEROT, « Comparaison et métaphore », *Le Français Moderne*, 2-3-4, avril-juillet-octobre 1969, p. 132-147, 224-238 et 301-316 ; Gérard #GENETTE, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 21-40 ; Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1973.

> lence des branches, du ciel, des nuages paisibles et lents, plus rien maintenant que cette surface laquée et impénétrable […] (218-9)

Ainsi, la comparaison simonienne a beau se présenter comme une comparaison motivée, elle ne vise pas à mettre en relief telle particularité du comparé ; au contraire, son fonctionnement est synthétique : elle construit l'objet fictionnel en fusionnant les deux termes rapprochés.

Pour ce qui concerne les comparaisons non motivées, dans la plupart des cas le comparant est assez développé, ce qui permet à l'image d'énoncer des propriétés jusque là non déductibles : « *le visage de Blum comme un masque gris* […]*, comme une feuille de papier déchiré avec deux trous pour les yeux* » (38). Une fonction essentielle de la comparaison est ainsi de prolonger la description du comparé, c'est-à-dire d'énoncer une propriété de ce dernier qui n'aurait pas pu s'actualiser autrement. Le comparant dit autre chose, ne se contente pas d'illustrer une propriété qu'il aurait en commun avec le comparé. L'analogie est le principe même de la construction fictionnelle, et non pas son ornement, son luxe accessoire.

Ce phénomène tend à estomper l'opposition marquée par le *comme* entre le littéral (le comparé) et le figuratif (le comparant). D'autres particularités de la comparaison dans *La Route des Flandres* vont dans le même sens. Comparé et comparant peuvent par exemple se trouver en position de sujets du même prédicat. Difficile, dans le passage suivant, de savoir sur quoi portent les participes : « [*l'ombre des pattes des chevaux*] *comme une tache d'encre aux multiples bavures se dénouant et se renouant, glissant sans laisser de traces sur les décombres* » (25). Les deux derniers participes ont indifféremment pour sujet le substantif comparé (« *les ombres* ») ou le comparant (« *une tache d'encre* »). Une telle construction pose le problème de l'extension du comparant (ou se termine-t-il ?) et menace la disjonction ontologique entre l'ordre littéral et l'ordre figuratif. Autrement dit, le comparant a tendance à prendre le relais du comparé dans le récit et à exister à la place de celui-ci.

Autre brouillage possible : quand l'énoncé enchaîne les comparaisons en rafales sans qu'on puisse déterminer si elles sont sur le même plan, apposées à un comparé originel, ou dépendantes les unes des autres, le comparant faisant à son tour l'objet de comparaisons.

Enfin, le comparant peut se substituer au comparé et prendre corps dans le monde fictionnel :

> […] 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 […] (30)

L'indicatif à la fin de l'image (« *ils étaient pris* » là où l'on attendrait davantage « ils auraient été pris ») marque l'avènement à l'existence du comparant. Ainsi fonctionne la fantasmagorie. Le procédé, textuel par définition, est une des caractéristiques de l'écriture de Claude Simon. La ressemblance des essences menace la distinction des êtres.

Si bien que le paradoxe de la comparaison pourrait bien être de revendiquer sa vérité littérale. Le texte cherche d'ailleurs fréquemment à établir l'exacte validité du rapprochement par une protestation explicite : *exactement comme* (24, 58, 89, 107, 109, etc.), *ni plus ni moins que* (71, 100, 266). Mais la meilleure illustration du phénomène est apportée par les cas de comparaison dont le comparé est métaphorique : « *l'air noir et dur sur les visages comme du métal* » (30). La comparaison sert ici à donner une assise littérale à un énoncé qui paraît au départ enfreindre des lois de sélection : « *l'air noir et dur* » n'est pas une simple « manière de parler » mais bien l'expression d'une sensation réelle. Ces comparaisons ont pour effet d'affirmer la vérité d'une métaphore, c'est-à-dire que tout à la fois elles accomplissent la métaphore et lui refusent sa métaphoricité.

À elle seule, l'importance quantitative des comparaisons est révélatrice de l'ontologie simonienne, marquée par la réversibilité des ordres naturels, la fusion des champs perceptifs, l'hybridation en tout genre, le recyclage sans fin des éléments, et plus généralement une labilité systématique des essences.

Comparaison et modalisation

Si j'ai retenu pour cette étude des comparaisons certains tours qui pourraient passer pour de simples modalisateurs (*sembler*, *paraître*, *une sorte de*, etc.) c'est qu'ils peuvent déterminer, de la même manière que *comme* ou *semblable à*, une disjonction d'isotopie et un passage à l'image. La proximité de la comparaison et de la modalisation caractérise l'écriture de Claude Simon.

Certes, la différence entre comparaison et modalisation peut être franche. Rien à voir, par exemple, entre : « *l'urine serpentait sur le chemin* […] *comme une sorte de dragon* » (87) où l'opérateur structure véritablement le syntagme comparatif, et : « *cette casaque rose qui semblait laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle* » (22), où *comme* a une valeur de modalisation quasi explétive et pourrait être supprimé sans que la syntaxe de l'énoncé en soit affectée. En revanche, la comparaison voisine avec la modalisation quand le comparé est un indéfini (« quelque chose ») :

> Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumeux) et tiède […] (36)

À plus forte raison, la comparaison rejoint tout à fait la modalisation quand le comparé est absent : « *il vit la valise éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe* » (28) ; « *Georges perçut parfaitement* […] *comme une sorte de craquement, comme le bruit imperceptible de quelque organe secret* » (220). La modalisation d'incertitude, d'approximation ou d'analogie (*comme une sorte de*) peut donc être décrite comme une comparaison sans comparé énonçable de manière littérale. Si, comme on l'a vu, le comparant accomplit l'évocation du comparé, il peut aussi prendre cette évocation entièrement à sa charge. Le comparé perd alors toute existence lexicale tandis que le *comme* prend grammaticalement une valeur adverbiale et non plus conjonctive. Ce genre d'énoncé relevant de la modalisation d'approximation ou d'incertitude peut ainsi être considéré comme un cas limite de comparaison où tous les prédicats ont été aspirés en avant du *comme*. On a finalement affaire à une métaphore modalisée : « *j'éloignai le miroir, mon ou plutôt ce visage de méduse basculant s'envolant comme aspiré par le fond ombreux marron de la grange* » (41) ; « *je pouvais sentir sur mon visage comme de la paraffine, se craquelant aux rides, opaque, m'isolant, faite de fatigue de sommeil de sueur et de poussière* » (44).

Ailleurs, la nature de *comme* reste extrêmement ambiguë. En voici un exemple :

> […] le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux piétinant leurs ombres ne marchant pas exactement à la même cadence de sorte que c'était comme un crépitement alternant se rattrapant se superposant se confondant par moments […] (296)

L'opérateur, ici, pourra aussi bien permuter avec *pareil à* et avec *pour ainsi dire*. Autrement dit le passage peut s'analyser de deux manières différentes, soit comme une comparaison proprement dite énonçant une ressemblance entre deux éléments, soit comme une modalisation prudente de l'énonciation. Cette ambiguïté est constitutive du *comme* simonien : elle fait du syntagme qu'elle introduit l'énoncé d'un état de fait de la fiction, à caractère référentiel (fonctionnement comparatif proprement dit : l'énonciateur constate que A ressemble à B), en même temps qu'une opération métalinguistique de l'énonciation, celle-ci prenant acte de ses propres imperfections ou signifiant qu'elle tente de dire ce qui n'a pas d'équivalent littéral.

La complémentarité de ces deux fonctions est plus sensible encore dans les cas d'opérateurs cumulés : « *le temps* […] *comme une espèce de boue, de vase, stagnante* » (114). Voici quelques exemples de séquences complexes où le cumul des opérateurs atteint son plus haut degré : « *de sorte qu'elle faisait penser* […] *à quelque chose comme un de ces sucres d'orge* » (46) ; « *comme s'il eût été un peu quelque chose comme un fantôme* » (223) ; « *comme si le feu qui les avait cuites avait pour ainsi dire solidifié quelque chose comme* […] *de la viande* » (232). Le tour manifeste à la fois l'insistance du monde, qui semble imposer d'autres mots

que les mots attendus, et le réajustage permanent de l'énoncé sur lui-même, à la recherche de mots qui, là encore, ne soient pas une simple manière de parler.

En définitive, la comparaison dans *La Route des Flandres* produit un curieux effet. Parce qu'elle rapproche du connu, du déjà vu, du catégoriel, elle rend plus familier l'objet décrit, le fait mieux « voir » au lecteur, mimant ainsi la démarche perceptive. Mais en rapprochant le comparé d'une « autre chose », elle refuse de se satisfaire de la nomenclature littérale, ou fait comme si cette dernière n'existait pas ; ce faisant, elle suggère que l'objet est indicible, et qu'il est toujours l'autre du langage, l'autre des représentations immédiatement disponibles, étrange et inquiétant. La comparaison a donc ceci d'équivoque qu'elle « familiarise » et « défamiliarise » tout à la fois son objet.

III. LA COMPARAISON HYPOTHÉTIQUE

Le *comme si* ne se laisse pas facilement appréhender. L'examen des contextes permet néanmoins de dégager, à défaut de catégories cloisonnées, différentes tendances.

Sans disjonction d'isotopie

Remarquons tout d'abord que le tour ne détermine pas systématiquement une disjonction d'isotopie entre comparé et comparant. On opposera sur ce premier critère un énoncé comme celui-ci : « *puis il se tut comme s'il regrettait d'avoir parlé* » (61) à cette autre comparaison, à propos de soldats sur les vieux films d'actualités, qui « *gesticulaient d'une façon saccadée comme s'ils avaient été mus non par leurs cerveaux de soudards brutaux ou idiots mais par quelque inexorable mécanisme* » (66) — où se manifeste une opposition du type animé / inanimé ou encore homme / automate.

En l'absence de disjonction d'isotopie, le *comme si* renvoie à une prudence du narrateur qui, s'il cherche à interpréter les événements de la fiction, se refuse à les expliquer péremptoirement et reste critique à l'égard de la psychologie ou de tout discours causal habituel : « *toujours occupé absorbé (comme s'il était incapable de rester sans rien faire) dans une de ces minutieuses et lentes besognes* » (42) ; « *comme s'il s'efforçait de me comprendre* » (44) ; « *comme si elle cherchait à y lire* [dans le visage de Georges]*, à deviner…* » (90). Tous ces énoncés envisagent des explications plausibles, mais ils montrent aussi que l'enjeu est moins de savoir pourquoi tel personnage adopte telle attitude mais de « faire voir » l'attitude en question. On pourrait gloser la dernière citation de la manière suivante : « pour vous figurer l'expression du regard de Corinne à cet instant du récit, imaginez-la en train de chercher à deviner quelque chose sur le visage de Georges ». L'aspect logique (causal) du *comme si* cède le pas à son aspect analogique (descriptif).

Si, autre cas de figure, l'hypothèse formulée est implicitement fausse, la valeur causale disparaît alors entièrement derrière la valeur analogique : « *lui simplement appuyé au mur comme s'il avait eu peur de tomber* » (38) ; « *comme si le vainqueur facétieux avait encore voulu s'amuser à leurs dépens, les enfoncer plus avant dans leur condition de vaincus, d'épaves, de rebuts* » (161).

Avec disjonction d'isotopie

Quand le *comme si* opère véritablement une disjonction d'isotopie, les deux valeurs, analogique et logique, sont encore plus perceptibles. Voici un exemple qui sollicite à plein la valeur analogique : « *le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert — comme si on l'avait trempé dans un bol de café au lait, puis retiré — d'une boue liquide* » (26) ; tandis que dans cet autre l'image hypothétique marque davantage une tentative d'explication du monde décrit : « *comme si j'étais là dans cette cuisine de paysans victime de quelque enchantement* » (252).

Mais en réalité, toute la particularité du *comme si* dans *La Route des Flandres* réside dans la fréquente superposition des deux valeurs jusqu'à l'indiscernable. L'image met ainsi en place ce qu'on pourrait appeler une causalité analogique, à savoir une explication du réel perçu, de ses moteurs, de sa signification et de ses finalités, entièrement déduite des apparences sensib-

les, sans égard pour la recevabilité rationnelle de l'hypothèse, et vidant la réalité de ses déterminismes habituels : « *comme si celle-ci* [la terre] *avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle* » (26) ; « [Wack] *tout à coup soulevé de sa selle comme si un crochet une main invisible l'avait attrapé par le col de son manteau et s'élevant lentement* » (150).

IV. LE CHAMP DU COMPARANT

Principales disjonctions d'isotopies

Voici les principales disjonctions d'isotopie opérées par la comparaison dans *La Route des Flandres* : les rapprochements de l'homme à l'animal prévalent (53 occurrences relevées) ; viennent ensuite les comparaisons entre des personnages de la fiction et d'autres personnages (30 occ.) — exemple : « *les quelques cris fusant de la foule* […] *aussi faibles que des bégaiements inarticulés de petits enfants* » (165) —, puis les rapprochements entre un personnage et la représentation d'un personnage (image, film, spectacle, automate, etc. ; 25 occ.), et entre un personnage (ou telle partie de son corps) et un objet (22 occ.). Un personnage de la fiction peut aussi être rapproché d'un modèle emprunté à la culture savante (histoire, arts, etc. : 12 occ.). Autres disjonctions fréquentes : un personnage vivant semblable à un mort (12 occ.), la guerre comme la vie quotidienne (10 occ.), la guerre comme une représentation picturale (ou autre) de la guerre (10 occ.), le corps humain comme un végétal (9 occ.), un personnage réel comme un fantôme ou une apparition (9 occ.), le corps comme de la pierre ou un autre minéral (9 occ.), les signes arbitraires (paroles, mots, messages, etc.) comme un élément organique (9 occ.) — exemple : « *ces feuillets aux coins retournés, raturés* […] *devenus comme une partie de lui-même, un organe supplémentaire* » (230). On trouvera ci-dessous un index plus précis des comparaisons, classées par comparés.

Dominantes thématiques du comparant

Simulacres. Cet inventaire partiel attire l'attention sur un type particulier d'objets très présents dans le champ figuratif, à savoir, au sens plastique du mot cette fois, les images : tableaux, statues, mannequins, représentations filmiques ou théâtrales se multiplient après le *comme*. On relève en tout 35 occurrences de cette forme d'analogie où tel objet réel et particulier fait penser à une représentation figurative d'un objet équivalent (12, 15, 16, 20, 29, 33, 36, 37, 45, 56, 65, 66, 68, 73, 74, 76, 85, 129, 141, 142, 149, 150, 158, 171, 186, 197, 212, 213, 216, 224, 260, 263, 291, 293). Du comparé au comparant, nulle autre disjonction d'isotopie, bien souvent, que l'opposition du réel et du simulacre. Une singularité de l'image simonienne tient ainsi au fait que l'image, stylistiquement parlant, est une image, matériellement parlant.

De ce fait, on voit se manifester deux tendances opposées. Une tendance à l'irréalisation d'une part, à l'évolution vers l'imperceptibilité, puisque tout devient image, apparition, présence fantomatique (28, 29, 36, 37, 39, 101, 107, 114, 125, 154, 164, 173, 194, 199, 220, 223, 224, 225, 233, 235, 263). D'autre part une tendance à la « concrétion » : ce qui est impalpable prend corps, l'air durcit — « *comme si non pas entre eux maintenant mais autour d'eux, les enserrant, l'air avait partout cette fallacieuse consistance du verre* » (225) — le monde vivant se minéralise (24, 26, 38, 56, 67, 73, 74, 142, 178, 216, 221, 225, 244) ou se « métalise » (12, 30, 31, 68, 78, 137, 145, 154, 155, 232, 234, 245, 246, 257) ; mais là encore, il s'agit bien souvent d'un passage à une forme d'image plastique : le *comme si* opère ou raconte la conversion du monde en sa représentation figée.

Les causes autres. Deux autres mouvements opposés se manifestent, surtout à l'endroit du *comme si* introducteur de causalités parallèles : intentionalisation et désintentionalisation. Par intentionalisation, entendons la manifestation d'une volonté transcendante (33, 56, 65, 66, 150), d'une force mythique, d'un automatisme programmé (39, 183, 222), d'une finalité ou d'un sens autre (66, 76, 70, 83, 222, 244, 255, 259). Il y a au contraire désintentionalisation quand les événements semblent se produire sous l'effet du hasard, comme par jeux (12, 73, 146, 149, 158, 212, 226, 244), par magie (13, 35, 49, 74, 76, 141, 193, 252), de manière in-

sensée, ou encore sous l'effet d'un déchaînement naturel (16, 29, 30, 31, 74, 271) ; dans tous les cas, *comme si* vide la réalité de ses ressorts et déterminismes reçus, il mécanise le vivant (31, 65, 85, 109, 141, 146, 158, 161, 220), ou anime l'inanimé (26, 41, 59, 76, 78, 99, 254, 256).

Le primordial. Enfin, la comparaison marque fréquemment une réduction à l'élémentaire ou au « primordial » sous toute ses formes, qu'il s'agisse de l'organicité (12, 16, 28, 31, 35, 36, 49, 52, 65, 91, 100, 113, 114, 142, 145, 157, 162, 172, 179, 182, 190, 220, 228, 230, 232, 243, 244, 292, 293) — jusqu'au putride, au déchet, à la souillure (12, 16, 17, 25, 29, 38, 41, 65, 76, 78, 114, 136, 157, 162, 181, 185, 190, 192, 201, 252, 294) —, ou encore du recul temporel vers les temps archaïques (60, 188, 230, 260).

Mondes lexicaux

À partir de calculs relatifs à la ventilation des mots dans un texte et tenant compte du voisinage de chaque occurrence, l'ordinateur peut montrer l'existence, au sein du texte traité, de « mondes lexicaux », à savoir d'ensembles de mots ayant tendance à s'attirer. Tel est l'objectif du logiciel Alceste, auquel j'ai soumis *La Route des Flandres*[1]. Sans entrer dans le détail technique[2], on peut résumer la procédure d'Alceste de la manière suivante : le logiciel considère le texte comme un ensemble d'énoncés et compare ces énoncés les uns aux autres, sans tenir compte de leur ordre de succession mais en fonction des seules similitudes lexicales. Il regroupe ainsi en quelques « classes », généralement trois ou quatre, des énoncés qui peuvent provenir de différents endroits du texte, mais qui présentent un certain « air de famille » du fait de leur vocabulaire constitutif. À l'issue du traitement, le logiciel fournit à l'utilisateur, pour chaque classe constituée, la liste de ses énoncés les plus représentatifs et la liste de son vocabulaire caractéristique. Les « mondes » ainsi définis ne sont pas des ensembles cloisonnés, mais plutôt des foyers de spécificité par rapport auxquels on peut situer chaque mot et chaque énoncé du texte, à l'aide d'un indice d'association à la classe.

Alceste peut donc rapprocher des énoncés indépendamment de leur ordre de succession dans le texte, le seul critère étant leur contenu lexical. Or dans *La Route des Flandres*, comme on le sait, les fragments d'épisodes s'enchevêtrent, reviennent et se superposent ; le texte n'est pas articulé selon le déroulement de la fiction, mais, *grosso modo*, « parle de tout partout ». Les classes établies par Alceste renvoient pour une part à ce type d'unités. L'évocation de la course de chevaux par exemple présente un vocabulaire caractéristique et on ne s'étonnera pas de la cooccurrence fréquente de mots tels que *cheval*, *galop* et *cravache* ; si bien que beaucoup d'énoncés renvoyant à cet épisode ont été regroupés dans la même classe sur la base d'isotopies référentielles, les cooccurrences des mêmes mots dans plusieurs énoncés traduisant dans ce cas une relation de proximité au niveau des choses. Mais on constatera également que les calculs mettent en évidence des principes d'organisation plus profonds, et que l'attirance statistiquement remarquable entre les éléments d'un monde lexical renvoie à des relations sémantiques plus riches, construites dans et par le langage.

Le programme attire l'attention, à propos de *La Route des Flandres*, sur quatre classes distinctes. Je tente pour chacune d'elles de dégager les différentes isotopies qui la composent,

[1]. Analyse Lexicale par Contexte Établie à partir d'une Segmentation du Texte en Énoncés. Le programme, conçu par Max Reinert (Université de Toulouse-Le Mirail), est commercialisé par la société Image. Plusieurs applications du logiciel à des textes littéraires ont été réalisées par son auteur ; voir : Max REINERT, « Alceste, une méthodologie d'analyse des données textuelles et une application : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Bulletin de méthodologie sociologique*, 26, 1990, p. 24-54, et « La méthodologie Alceste d'analyse des données textuelles ; application à l'analyse des poésies d'A. Rimbaud », dans Georges MAURAND, *Poésie et modernité*, CALS, 1991, p. 303-325. Les résultats présentés ici à propos de *La Route des Flandres* reprennent partiellement l'article de Pascal MOUGIN, « Mondes lexicaux et univers sémantiques. Le logiciel Alceste au service de l'étude de l'imaginaire simonien », *Literary and Linguistic Computing*, 10(1), 1995, p. 59-68.

[2]. Sur ce point, voir : Max REINERT, *Notice du logiciel Alceste*. Voir aussi, du même auteur, « Un logiciel d'analyse lexicale [Alceste] », *Cahiers de l'analyse des données*, n° 4, 1986, p. 471-484.

d'expliquer, à l'aide des contextes, les raisons de leurs cooccurrences, pour finalement dégager l'unité de l'ensemble. La dernière classe, qui m'a semblé la plus intéressante, fait l'objet de remarques plus développées.

CLASSE A : LE DIALOGUE ET L'ACTION

Cette première classe rassemble des énoncés provenant des dialogues ou de leur périphérie immédiate, d'où d'ailleurs une très forte unité tonale imposée par le niveau de langue familier ou argotique. En parcourant la liste de ces énoncés, on s'aperçoit que le dialogue coïncide dans le roman avec les moments d'intensité dramatique, qu'il s'agisse d'une relation conflictuelle entre les personnages (altercation entre les soldats et les paysans, entre Corinne, Reixach et Iglésia, et entre Corinne et Georges), ou d'une situation dangereuse (menace de mort, attaque de l'ennemi embusqué). Ainsi s'explique que le vocabulaire soit celui de l'action (déplacement, effort, lutte), et de ses aspects (fin/moyens, obstacles/adjuvants, échec/succès). Le vocabulaire est aussi celui des dispositions modales des acteurs (savoir, capacité, volonté, obligation), car les énoncés réfèrent à la manière dont les personnages, principalement Georges, s'interrogent sur ce qui les entoure, délibèrent, interprètent, comme dans cet exemple qui confine à l'autodérision :

> [...] nous avons essayé j'ai essayé continué jusqu'au bout faisant semblant de croire que cela pouvait réussir [...] comme si j'espérais réussir à me faire croire que je croyais que c'était possible alors que je savais le contraire [...] (73)

Les relations fonctionnelles entre dialogue et action dans le récit font que ce premier monde lexical dessine la charpente événementielle du roman : on y trouve la mention des personnages (en tant qu'énonciateurs des dialogues), des principaux contextes fictionnels et même des principaux épisodes. Car c'est à l'occasion du dialogue que l'action se désigne, se récapitule, qu'un personnage apprend d'un informateur une donnée nouvelle — « *Le front ? Pauvre con ! Le front ?... Y a plus de front, pauvre con, y a plus rien !* » (104) — ou qu'une séquence narrative est embrayée (pour se poursuivre ensuite de manière différente). D'où plusieurs énoncés anaphoriques ou cataphoriques : « *Écoute : à un moment il nous a payé à boire.* » (20), suivi de la description de la scène ; « *On est perdus on est tombés ce matin dans une embuscade le capitaine vient d'être tué* » (86), phrase qui condense l'épisode central du roman.

Ce premier monde lexical est celui de la distinction référentielle : les énoncés renvoient toujours à un personnage ou à un épisode clairement identifiable. Grâce à eux le récit délimite et désigne les éléments de la fiction. Ces énoncés, le plus souvent portés au compte de personnages et empreints d'oralité, assument finalement les fonctions classiques de régulation du sens et procurent au lecteur les repères fictionnels minimaux.

CLASSE B
LE DISCOURS : INTERPRÉTATION DES SIGNES, RECHERCHE DE L'IDENTITÉ

Cette classe présente une spécificité fictionnelle : un grand nombre de ses énoncés concernent la figure de l'ancêtre Reixach, les supputations autour de sa mort, la transmission de son souvenir jusqu'à Georges par sa mère, la survivance de ses traditions, de ses vertus et de son nom dans la figure du capitaine, et la possible répétition, d'une guerre à l'autre et à 150 ans de distance, du même suicide, le capitaine de Reixach ayant « *trouvé un moyen de trouver ce qu'on appelle une mort glorieuse. Dans la tradition de sa famille* » (79). Dans la recherche menée par Georges des analogies entre présent et passé, la question de l'Histoire et de ses *lois* (le mot est donné pour le plus caractéristique de la classe) débouche sur le problème de la connaissance par les signes (images, documents, récits, dont les parents de Georges sont les emblèmes disqualifiés), et d'une manière générale de la validité de tout discours et de toute représentation :

> [...] cette loi qui veut que l'Histoire... [...] (ou si tu préfères : la sottise, le courage, l'orgueil, la souffrance) ne laisse derrière elle qu'un résidu abusivement confisqué, désinfecté et enfin comestible, à l'usage des manuels scolaires agréés et des familles à pedigree... Mais en réalité que sais-tu ? (177)

Le savoir, dans la constitution de l'individualité, entre en conflit avec l'instinct (l'atavisme ?) et l'expérience accumulée, et d'une manière générale Georges constate que tout discours, et le discours par excellence qu'est l'Histoire, a peu à voir avec la réalité, en l'occurrence la guerre vécue, éprouvée par l'individu. D'où le problème longuement évoqué de la contribution des individus à l'Histoire, à la fois irréfutable et dérisoire.

Une modalisation d'incertitude constante caractérise les énoncés de cette classe. Le discours, justement parce qu'il énonce ses propres limites, se cherche et se défie de lui-même, comme dans cet exemple :

> [...] c'est-à-dire coupable (lui, le noble de naissance et dont la guerre — c'est-à-dire, en une certaine façon, l'oubli de soi, c'est-à-dire une certaine désinvolture, ou futilité, c'est-à-dire, en une certaine façon, le vide intérieur — était la spécialité) d'avoir voulu mélanger — ou concilier — courage et pensée, méconnu cet irréductible antagonisme qui oppose toute réflexion à toute action (182)

Ici encore, le fonctionnement référentiel reste primordial : les énoncés portent de manière univoque sur tel ou tel personnage, épisode ou notion. Mais il est en partie battu en brèche par une remise en cause de ce qui fait les contours et l'unité des uns et des autres.

CLASSE C : PERCEPTION DE L'ESPACE ET DU MOUVEMENT

Cette classe s'organise autour de l'ordre visuel. On reconnaît dans les énoncés qu'elle rassemble les aspects qui ont été les premiers signalés comme caractéristiques de l'écriture de Claude Simon, à savoir la représentation de l'espace et du mouvement en tant qu'objets de la perception — ce que l'auteur appelle « la surface même des choses ». On ne saurait ici aborder tous les problèmes que soulève cet aspect de son écriture, mais voici quelques indications suggérées par la lecture des énoncés de la classe.

Une combinatoire picturale

Trajectoires, formes et couleurs constituent le matériau spécifique de cette classe. Il s'agit de motifs, au sens pictural du terme (voir ci-dessous la fiche « L'œil du peintre »), qui se trouvent diversement agencés dans différents épisodes du roman (la course de chevaux bien sûr, mais aussi le mouvement du tracteur du métayer chez le père de Georges, l'apparition d'avions de combat dans le ciel, etc.). Un exemple, parmi d'autres possibles, de passages rapprochés par le programme fera mieux comprendre cette combinatoire. Le premier passage est un extrait de l'épisode de la course hippique où Reixach, vêtu d'une casaque rose, monte sa pouliche à la place de son jockey Iglésia :

> [Les chevaux] apparurent enfin après le dernier arbre, toujours dans le même ordre, la tache, la pastille rose toujours en même position [...], les chevaux agglomérés en paquet paraissant un moment ne plus avancer [...] jusqu'à ce que soudain le premier cheval non pas franchît mais crevât la haie, c'est-à-dire que brusquement il fut là, les deux pattes de devant projetées devant lui, raides, jointes [...], le cheval [...] reposant apparemment sur le ventre comme en équilibre, une fraction de seconde immobile, aurait-on dit, jusqu'à ce qu'il basculât en avant tandis qu'un second, puis un troisième, puis plusieurs ensemble, tous figés successivement en équilibre, dans cette position de cheval à bascule, apparaissent, s'immobilisent, s'inclinent en avant, retrouvant le mouvement en même temps que le contact avec la terre [...] (164)

Le second montre Georges et Iglésia tentant de fuir à l'insu de l'ennemi qu'ils ont aperçu aux abords d'une maison abandonnée :

> [...] tout ce qu'il [Georges] pouvait voir c'était la tache claire que faisait le chiffon rose accroché à la haie non loin du cheval, mais pas le cheval, et pas la sentinelle non plus, seulement la tache rose luisant faiblement dans la pénombre, puis même plus le chiffon parce qu'ils avaient franchi encore une autre haie, toujours à reculons, la tête toujours tournée du côté de la route, se heurtant du dos à la haie, la main tâtonnant derrière eux, levant la jambe, un moment à cheval sur la haie, le buste couché dessus, et retombant de l'autre côté [...] (236-7)

On lit d'un extrait à l'autre le réassemblage de motifs identiques, ce qui a valu à tous ces énoncés d'être regroupés dans la même classe : la tache rose (casaque dans un cas, chiffon abandonné dans l'autre), le franchissement d'une haie (de front et aérien *vs* à reculons et empêtré), avec une immobilisation au moment crucial (par rémanence rétinienne *vs* par difficulté). À cela s'ajoute le fait que la première scène est un spectacle (Iglésia et Corinne suivent la course à la jumelle), alors que dans la seconde les personnages en mouvement doivent au contraire échapper au regard de l'ennemi. Il y a donc ici une paradigmatisation minutieuse du récit, qui désigne les deux personnages franchissant les haies (Reixach d'un côté, Georges de l'autre) comme étant dans des situations à la fois équivalentes et opposées. En décidant de monter la pouliche pour emporter la course, Reixach, mari trompé, entend en vain se requalifier aux yeux de Corinne. En s'enfuyant, Georges tente d'échapper à la mort. Les deux enjeux, pareillement essentiels pour les deux personnages, doivent se lire eux aussi comme équivalents, et on voit se profiler ici, notamment à travers la fascination exercée sur Georges par la tache rose, le rapprochement de celui-ci et de Corinne. Il faudrait, pour en dire plus, commenter les autres occurrences des motifs rencontrés ici (le rose, la haie, le cheval) et reconstituer un système complexe de signification.

Cet exemple montre que la combinatoire a tendance à valoriser les composantes thématiques du texte, au détriment du cloisonnement référentiel : l'attention du lecteur est moins attirée sur une scène ou un personnage que sur une forme, un mouvement, ou une couleur réapparaissant dans des contextes différents.

Connotations induites

L'extrême minutie de la description simonienne avertit le lecteur de l'importance de ses motifs privilégiés. Chacun d'eux, au fil de ses occurrences, s'investit de significations particulières, le plus souvent non formulées, imputables à l'état d'esprit de l'observateur virtuel, et qui donnent cette impression caractéristique d'une fascination silencieuse à l'œuvre dans le regard. On sait que les connotations érotiques figurent au premier rang de ces investissements, mais les contextes extraits par Alceste en laissent entrevoir d'autres, dont voici deux exemples.

Citons tout d'abord la fonction vitale des ombres projetées et des formes géométriques. En l'absence d'indications plus précises, les cavaliers se fondent sur la direction des rayons du soleil et sur l'orientation des haies et des chemins pour tenter de s'y retrouver. D'où la tentative angoissée de géométrisation du réel, condition de la survie des soldats :

> [...] et à ce moment il remarqua que l'ombre projetée par l'angle du mur de brique qui bordait la route recouvrait les membres postérieurs du cheval tout à l'heure en plein soleil, la portion d'ombre projetée par la partie du mur parallèle à la route ne cessant de s'élargir, pensant : « Mais nos ombres étaient alors sur notre droite, donc le soleil a maintenant franchi l'axe de la route, donc... », puis cessant de penser [...] (100)

L'hippodrome, en tant qu'espace idéalement balisé, fournit un modèle de géométrisation possible. Mais, sur les routes du Nord, la question de l'heure, question lancinante pour Georges (19, 70, 152, 262, 276, 279) dans la mesure où savoir l'heure lui permettrait « *de se diri-*

ger d'après la position de son ombre » (71), reste sans réponse et les cavaliers, égarés, tomberont sous le feu de l'ennemi.

Relevons enfin l'ambivalence du mouvement lent et continu. Paisible et sécurisant, il fascine à la fois le scripteur, qui affectionne le motif du glissement horizontal (la progression du tracteur du métayer, le défilement des chevaux de course derrière la haie), et le personnage-narrateur : Georges, après la guerre, montera lui-même sur le tracteur (dont le mouvement se lit comme une image de l'écriture). Mais il est aussi terrifiant, parce qu'il signifie la menace toujours possible de son contraire : la cessation brusque, l'irruption soudaine, l'embuscade (au moment de l'attaque, les chevaux des soldats avancent avec le même mouvement fluide que celui des pur-sang de la course). D'où l'image oxymorique, fascinante et angoissante, de « *la guerre pour ainsi dire étale pour ainsi dire paisible autour de nous* » (296). D'une manière générale dans le roman, la tranquillité contient en elle, virtuellement, la violence.

CLASSE D : SENSATION ET IMAGINATION DU CORPS ET DE LA MATIÈRE

Les ordres perceptifs

Dans tous les passages concernés, la perception est essentiellement tactile et olfactive (voir ci-dessous la fiche « Le droit d'odeur »). Contrairement à la perception visuelle de la classe précédente, elle n'a lieu qu'à la faveur d'une relation matérielle, mécanique, entre le sujet et l'objet. Au point que la spécificité de chaque ordre s'estompe au bénéfice d'une saisie globale plus proche de la sensation. L'axe sémantique majeur est celui de la consistance (solide *vs* gazeux, avec les sèmes intercalaires neutres et complexes : gélatinosité, liquidité, moiteur, vapeur, poussière, etc.). À ces valeurs correspondent des équivalents sensoriels ; il s'agit en fait de descripteurs qui en permettent le compte-rendu subjectif : à la solidité est associé le toucher tandis que l'olfaction correspond à l'état gazeux, et, de manière intermédiaire, la liquidité et la moiteur relèves à la fois des deux sens.

Dans l'ordre du visible, les couleurs et la luminosité sont eux-mêmes rapportés au toucher et à l'olfaction, le plus souvent par image, catachrèse ou comparaison. En voici plusieurs exemples, particulièrement emblématiques de la classe :

> [...] l'éblouissante et opaque lumière de cette journée de printemps (comme si la lumière elle-même était sale, comme si l'air invisible contenait en suspension, comme une eau souillée troublée, cette sorte de crasse poussiéreuse et puante de la guerre) [...] (17)

> [...] le chatoyant et impalpable poudroiement de poussière dorée suspendu dans le paisible et vert après-midi aux effluves de fleurs [...] (19)

> [...] l'air noir et dur sur les visages comme du métal, de sorte qu'il lui semblait [...] sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées [...] (30)

> [...] le pénétrant et vert parfum de l'herbe coupée [...] (211)

> [...] et avec en plus cette espèce de gravier, de toile émeri conséquence du manque de sommeil sous nos paupières nous ne pouvions voir que la face ombrée noire des arbres [...] (279-80)

En cela la lumière évoquée ici se distingue de celle de la classe précédente, où elle était avant tout un instrument privilégié de la géométrisation du réel, projetant les ombres et engendrant les formes. Elle entre ici au contraire comme composante de la sensation de matérialité. À cette sensation peut correspondre une indication d'intensité thermique, selon l'opposition suivante : les matières solides sont généralement l'occasion de sensations thermiques intenses (gel, brûlure), tandis que le liquide et le gazeux sont plus régulièrement tièdes.

Tels sont les constituants sémiques élémentaires les plus fréquents dans les énoncés de cette classe. Nous allons voir qu'ils entrent tous dans la constitution d'une opposition thématique majeure, celle du corps « encarapaçonné » et du corps « exhalé ».

Le corps « encarapaçonné »

Georges, avançant dans la nuit et sous la pluie avec les autres cavaliers, n'a pour toute conscience du monde et de lui-même qu'une perception de la surface de son corps. Cette perception n'est que la vague sensation d'une épaisseur qui dessine la limite entre une intériorité engourdie et anesthésiée et l'extérieur, agressif et opaque. Le contact seul produit la sensation et le sentiment d'existence. L'exténuation elle-même est décrite comme une dysphorie de cette surface, où s'est formée une « *mince pellicule de saleté et d'insomnie* » (37) comme l'effet conjugué d'une exsudation de la fatigue, refoulée depuis l'intérieur, et d'une concrétion exogène, trace du contact prolongé avec l'environnement invisible et immatériel. À l'endroit de la peau, des paupières et des vêtements « *roides et pesants de pluie* » (37), la sensation confond les extrêmes opposés : brûlure et froideur glacée, détrempage et durcissement. Cette gangue d'inconfort, du fait même de sa dureté, protège imparfaitement le corps du milieu qui l'assaille. La pétrification et la minéralisation menacent, sous la forme d'un épaississement à l'infini de la gangue, gagnant depuis ses deux faces et solidarisant dans un figement généralisé le corps et le dehors, ce qui sera littéralisé par l'image du glacier. Le froid disparu, lors de la halte dans la grange et dans le camp de prisonniers, la menace devient celle de la putréfaction et de la désagrégation, car la chair qui s'en est remise à sa périphérie pour son maintien n'a plus de fermeté interne.

L'évolution reste à l'état de menace dans le cas de Georges, mais le texte présente quantité d'enveloppes de toutes sortes qui échouent dans leur fonction de protection et de délimitation de l'être : carcasse du cheval, carrosserie de voiture, valise, et même la toile du tableau de l'ancêtre, décrite sur le même modèle. L'enveloppe sera rongée, infiltrée, traversée par les éléments naturels (eau, terre, boue), ou encore éventrée, réduite à l'état de loque et de lambeau, et on assistera parallèlement à la délitescence progressive du contenu.

La figure du père de Georges correspond à ce schéma. Voici, à titre d'exemple, plusieurs passages qui s'y rapportent et qui ont été rangés dans la classe par le logiciel. Dans l'extrait suivant, le personnage apparaît comme une masse organique avachie, seulement prémunie de l'écroulement ultime — métaphoriquement — par la couche de papier qu'il déplace autour de lui :

> [...] [Georges] pensant à son père assis dans le kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes où il passait ses après-midi à travailler, couvrir de sa fine écriture raturée et surchargée les éternelles feuilles de papier qu'il transportait avec lui d'un endroit à l'autre dans une vieille chemise aux coins cornés, comme une sorte d'inséparable complément de lui-même, d'organe supplémentaire inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres (les muscles, les os accablés sous le monstrueux poids de graisse et de chairs distendues, de matière devenue impropre à satisfaire par elle-même ses propres besoins de sorte qu'elle semblait avoir inventé, sécrété comme une sorte de sous-produit de remplacement, de sixième sens artificiel, de prothèse omnipotente fonctionnant à l'encre et à la pâte de bois) [...] (31-2)

On retrouve l'image de l'enveloppe permanente (« *chemise* », « *éternelle* », « *inséparable* ») qui, de consubstantielle à l'être dont elle est l'émanation caractéristique (« *sécrété* »), finit par s'en détacher (« *prothèse* ») à force d'épaississement (« *couvrir* », « *surchargée* », « *cornés* » qui peut évoquer la corne, la peau calleuse), laissant pour finir cet être vidé de tout principe interne de tenue. Rien d'étonnant dès lors à ce que le tégument devenu autonome — d'ailleurs les papiers, à partir de ce matin-là, resteront de plus en plus souvent sur la table, menacés de dispersion par le vent du soir — se craquelle, s'écaille, et n'assume plus sa fonction illusoire d'enceinte. L'être lui-même, rendu par cette desquamation à sa flaccidité de tas organique, ne tardera pas à s'effondrer sur lui-même :

> [...] la pesante montagne de chair toujours immobile, silencieuse, la lourde et pathétique masse d'organes distendus et usés [...], au point que malgré sa totale immobilité, malgré sa totale absence de réaction apparente Georges perçut parfaitement [...] comme une sorte de craquement, comme le bruit imperceptible de quelque organe secret et délicat en train de se briser [...] (220)

L'intérieur s'écroule insensiblement, comme s'il pourrissait depuis ses tréfonds, si bien qu'il pourra, en beaucoup d'autres endroits du texte, sembler absorbé, « *bu* », par le support où il reposait. De l'être disparu il ne subsistera le plus souvent qu'une vague traînée, une souillure, faite des lambeaux éparpillés de l'enveloppe, ou, dans le cas du père de Georges, « *un insignifiant résidu, l'amas de journaux froissés où depuis longtemps on ne distinguait plus rien* » (35).

Vers le corps exhalé

Le corps de la femme, la femme entrevue dans la grange et bien sûr Corinne, est décrit de manière exactement opposée : la demi-nudité le découvre, le parfum et la transparence lumineuse le diffusent. Ici les enveloppes prolongent naturellement la chair : c'est l'image de la peau « *soyeuse* », émanation duveteuse et diaprée de l'être, c'est le rose de la robe, métonyme du sexe. Car cette plénitude irradiante est aussi attirance, appel et ouverture vers l'intériorité, elle prévoit une circulation de part et d'autre de sa surface, d'où les images de la femme-fleur et de la femme-madrépore. Le mouvement tout en exhalaison suscite le désir, promet le réconfort.

Le désir obsessionnel de Georges pour Corinne n'a de ce fait d'autre sens qu'un salut symbolique : il s'agit d'éviter le pourrissement et la destruction qui le menacent en tant que corps « enveloppé » (puisque tel paraît être le pôle imaginaire de la mort dans *La Route des Flandres*), et de s'approcher au plus près du corps exhalé, par l'union à la femme. C'est cette tentative de conciliation paradigmatique qui constitue l'un des fils sous-jacents du roman. Voici, rapidement énumérées, quelques unes des étapes de cette tentative :

1. la halte dans la grange (36 *sqq.*), moment de la prise de conscience de l'opposition radicale des deux paradigmes : d'un côté Georges, le froid, la dureté, la constriction, l'insensibilité, et de l'autre la femme, la tiédeur organique et diffusion de l'être, etc. ; Georges sait que la désagrégation le menace s'il retire sa gangue à la fois douloureuse et protectrice, et choisit de dormir dans ses vêtements mouillés ; malgré le désir la distance reste maximale entre lui et la femme aperçue ;

2. l'échange des vêtements militaires contre des habits civils, autrement dit l'élimination de l'enveloppe, moment de prise de conscience de soi dans le miroir (105), renaissance d'un être réconcilié avec lui-même mais encore maladroit et fragile :

> [...] Iglésia et Georges [...] maintenant vêtus comme des valets de ferme, c'est-à-dire vaguement gênés, vaguement mal à l'aise, comme si — au sortir de leur lourde carapace de drap, de cuir, de courroies — ils se sentaient à peu près nus, sans poids dans l'air léger [...] de nouveau dehors, flottant dans cette espèce de vastitude, de vacuité, de vide cotonneux [...] (109)

3. une mutation interne débouchant sur une plénitude animale du corps :

> [...] en un an nous avions appris à nous dépouiller non seulement de cet uniforme qui n'était plus maintenant qu'un dérisoire et honteux stigmate mais encore pour ainsi dire de notre peau ou plutôt notre peau dépouillée de ce qu'un an plus tôt encore nous nous imaginions qu'elle renfermait, c'est-à-dire même plus des soldats même plus des hommes, ayant peu à peu appris à être quelque chose comme des animaux [...] (274)

Dans cet état finalement salutaire, dépouillé de sa carapace, intérieurement reconstitué et revitalisé, Georges peut enfin rejoindre le paradigme du corps exhalé que représente Corinne. À la faveur de l'homogénéité thématique enfin conquise, le coït peut advenir, et son récit s'entremêle avec celui de l'évasion dans une même euphorie de libération. Notons pour finir

une ultime image de Georges sur le modèle de l'intériorité enveloppée, mais cette fois sous la forme harmonieuse — pour un temps du moins — du fruit mûr à la peau tendue par la pulpe :

> [...] une fois elle m'atteignit à la figure je sentis l'espèce de saveur bizarre des coups, violente comme si la chair éclatant sur la pommette répandait à l'intérieur en même temps que la douleur comme un jus vert âpre pas désagréable, s'irradiant, pensant à la peau, à la saveur des prunes des reines-claudes mûres bleuâtres se fendant et leur jus sucré [...] (278)

Cet exemple d'un élément de « langage sous-jacent » (Ricardou), parmi beaucoup d'autres que mettent en évidence les énoncés de la classe, montre la spécificité de celle-ci. On aura remarqué comment, indépendamment des isotopies référentielles et des noyaux fictionnels, un même substantif peut être employé dans des contextes différents, en particulier par comparaison (voir la forte représentation de *comme*), et comment un même adjectif peut caractériser plusieurs objets. L'importance des images et des mots à faible autonomie référentielle détermine ainsi une porosité entre tous les informants de la fiction. Si la classe précédente était celle de la combinatoire des motifs, cette dernière classe est celle de la circulation thématique. On observe dans les deux cas la récurrence de motifs ou de sèmes élémentaires (forme, couleur, trajectoire, sensation, dysphorie, etc.) diversement actualisés au fil du texte. Mais les investissements fantasmatiques sont plus riches ici qu'ailleurs, parce qu'ils ont pour support la matière, le corps et les éléments naturels, et qu'ils impliquent le niveau le plus archaïque de l'être, à savoir la sensation de soi et le désir de l'autre. C'est ici que l'imaginaire simonien s'invente et s'éprouve.

PARCOURS THÉMATIQUE

Écritures

La Route des Flandres est un écrit qui met en scène différents types d'écrits (lettres de la mère, du père, livres divers, raisons sociales…). Je m'interrogerai sur la fonction de cette présence de l'écrit dans l'écrit en observant notamment le rôle de la « dénudation du procédé » dans le roman, la valeur assignée à la littérature — et ses limites — dans la tentative de reconstruction du passé et le désir, ambigu, de témoignage qui justifie la réflexion désabusée de Georges :

> « Bien. J'allais finir par me demander si j'avais fait vraiment la guerre. Mais j'ai tout de même réussi à me faire blesser, à répandre tout de même moi aussi quelques gouttes de mon précieux sang de sorte qu'ensuite j'aurai au moins quelque chose à raconter […] »
> (93-4)

I. ÉCRIRE

A. Dénudation du procédé

Malgré sa réelle complexité formelle, *La Route des Flandres*, comme de très nombreux romans, s'explique par lui-même en tant que récit. En effet, toute une série de notations sont à lire au double plan micro-séquentiel d'épisodes inclus dans un ensemble plus vaste, et macro-séquentiel en tant que représentation globale du mode de fonctionnement du roman lui-même. Nous avons à faire là avec le phénomène que les Formalistes russes ont appelé la *dénudation du procédé*. Soit le passage suivant. Georges interroge Iglésia et tente de comprendre la nature des rapports qui le liaient avec Corinne, la jeune épouse de Reixach :

> […] ([…] et Iglésia répondant encore à côté) ; au surplus cela n'avait pas d'importance : il n'avait pas besoin de savoir ce que disaient la bouche, les lèvres peintes qui remuaient doucement, ni ce que répondaient les grosses lèvres crevassées, dures, du masque de carnaval, et pour la bonne raison que c'étaient, que ce ne pouvaient être que des mots dépourvus d'importance, anodins (parlant probablement, elle et lui, du révulsif ou du tendon claqué, comme il le racontait avec cette espèce d'innocente naïveté) ; probablement était-ce bien cela : c'est-à-dire pas une idylle, une intrigue se déroulant, verbeuse, convenue, ordonnée, s'engageant, se fortifiant, se développant suivant un harmonieux et raisonnable crescendo coupé par les indispensables arrêts et fausses manœuvres, et un point culminant, et après cela peut-être un palier, et après cela encore l'obligatoire decrescendo : non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela : ces quelques images muettes, à peine animées, vues de loin […] (47)

En première lecture, au plan micro-séquentiel donc, il (ne) s'agit (que) d'un commentaire du narrateur à propos de la curiosité déçue de Georges tenu comme à distance des « *lèvres peintes* » de Corinne comme des « *grosses lèvres crevassées* » d'Iglésia. Ce ne sont là sans doute que des échanges quotidiens sans importance concernant un remède révulsif pour un cheval malade et non pas des propos amoureux. Une seconde lecture recatégorise le commentaire en

ce qu'elle le donne à lire au plan macro-séquentiel global de la fiction cette fois qui glose ses propres modes de fonctionnement (je souligne) :

> c'est-à-dire pas une *idylle*, une *intrigue* se *déroulant*, *verbeuse*, *convenue*, *ordonnée*, s'engageant, se fortifiant, *se développant* suivant un harmonieux et raisonnable *crescendo* coupé par les indispensables *arrêts* et *fausses manœuvres*, et un *point culminant*, et *après* cela peut-être un *palier*, et *après* cela encore *l'obligatoire decrescendo* : non, *rien d'organisé*, de *cohérent*, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, *seulement cela* : *ces quelques images muettes*, à peine animées, *vues de loin* […] (47)

Lisons : à l'instar de cette conversation, banale, dont Georges voudrait tant connaître la teneur (comme le lecteur d'un roman qui s'attend que le récit lui dévoile la face cachée des choses), *La Route des Flandres* refuse de se soumettre au développement canonique de l'intrigue romanesque standard calquée sur celle de la tradition dramatique (exposition, nœud, dénouement ; type de représentation entièrement centrée sur la notion de crise — avant-pendant-après), dépendant d'une tension conflictuelle à résoudre marquée ici par le crescendo et le decrescendo, la polysémie du terme *intrigue*, le refus de l'ordre chrono-logique (« *se développant* », « *après* »), des « *arrêts* » et « *fausses manœuvres* » (les pauses descriptives, les quiproquos par exemple) et surtout une organisation cohérente linéaire au service de la représentation d'un univers stable que le romancier traditionnel, tel un Dieu par rapport à sa création, domine… De nombreux autres passages reposent sur ce même phénomène de dénudation du procédé et invitent à cette lecture dédoublée en ce qu'ils mettent en scène de façon oblique les propres réactions du lecteur — « *je n'y comprends rien / alors tu es encore plus bête que Wack Je parie qu'il y a longtemps qu'il a compris* » (120) ; « *merde Quel frère ? merde à la fin Qu'est-ce que c'est que cette histoire* » (121) —, et ses tentatives de construction d'un sens possible à partir de la reconstitution de fragments d'informations :

> […] que Georges et Blum reconstituaient peu à peu, bribe par bribe ou pour mieux dire onomatopée par onomatopée arrachées une à une par ruse et traîtrise (la tactique consistant à lui forcer en quelque sorte la langue, c'est-à-dire à avancer toutes sortes de sous-entendus ou de suppositions jusqu'à ce qu'il se décidât à émettre un grognement maussade, négatif ou résigné) l'histoire entière […] (129)

> […] tournant le dos au vent de pluie ou de neige et soufflant dans leurs doigts tandis qu'ils essayaient de se transporter par procuration (c'est-à-dire au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon — là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détrempés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon — à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible — comme ces pâtes vaguement sucrées sous lesquelles on dissimule aux enfants les médicaments amers — l'innommable réalité) dans cet univers futile, mystérieux et violent dans lequel, à défaut de leur corps, se mouvait leur esprit : quelque chose peut-être sans plus de réalité qu'un songe, que les paroles sorties de leurs lèvres : des sons, du bruit pour conjurer le froid, les rails, le ciel livide, les sombres pins :) […] (173)

Alors que le romancier, lui, se refuse à l'emploi d'un « *savoir-flatter* » conventionnel :

> […] et Blum : « …son arrière-petit-fils. C'est vrai. Mais je pense qu'on peut néanmoins l'imaginer : on mariait alors les filles de treize ans avec des vieillards, et même si sur ces deux portraits ils ont l'air sensiblement du même âge c'est sans doute que le savoir-faire de l'artiste (c'est-à-dire son savoir-vivre, c'est-à-dire son savoir-flatter) a quelque peu rajeuni l'épouse. […] » (184)

… comme aux facilités du drame bourgeois :

> […] et elle — la virginale Agnès — debout, poussant par les épaules l'amant — le cocher, le palefrenier, le rustre ahuri — vers l'inévitable et providentiel placard ou cabinet des vaudevilles et des tragédies qui se trouve chaque fois là à point nommé comme ces énigmatiques boîtes des farces et attrapes dont l'ouverture pourra provoquer tout à l'heure aussi bien une explosion de rire qu'un frisson d'horreur parce que le vaudeville n'est jamais que de la tragédie avortée et la tragédie une farce sans humour […] (186)

… alors qu'il sait pertinemment que « *Les gens aiment tellement faire de la tragédie du drame du roman* » (262 ; voir aussi 76, 80-1, 148, 174, 281-2).

B. Lectures

Outre ces différents passages qui opèrent comme autant de petites mises en abyme à l'intérieur même de la fiction et nous donnent de précieux renseignements sur la poétique de Claude Simon, le roman aborde à plusieurs reprises la question du livre et de la lecture toujours corrélée aux notions de vie et de mort. Georges, en civil, parlementant avec l'homme du génie de la camionnette, est réduit à l'identité de son livret et de sa plaque militaires (198), forme dégradée et dérisoire du livre. Le livre, selon le personnage qui en juge et la situation dans laquelle il apparaît, se trouve doté de différentes valeurs. Il peut être « *tout aussi dangereux, explosif* » qu'un coup de pistolet lorsqu'il s'agit d'évoquer l'ancêtre de Reixach lecteur de Rousseau (78 ; voir aussi 79, 182-3, 189, 190). Il est le support de deux visions du monde opposées, celle de Georges, idéaliste, qui passe une nuit à parcourir les paperasses jaunies conservées dans une vieille malle (51), à qui Blum ne manque pas de faire remarquer : « *Mais tu parles comme un livre !…* » (209), et celle de Blum, réaliste, qui pense que la vie n'est pas un roman : « […] *et Georges : "Attends que je réfléchisse. Mourir d'amour ?", et Blum : "ça n'existe pas. Seulement dans les livres. Tu as trop lu de livres"* […] » (123)

Le pragmatisme de Blum se manifeste clairement lorsqu'il s'oppose aux rêveries de Georges à propos de la mort de l'ancêtre de Reixach : « *On en voit tous les matins dans les journaux Alors il faudra acheter le journal demain il y aura au moins quelque chose d'intéressant à lire* […] » (262 ; voir aussi la réplique d'Iglésia, 107).

Corinne appartient, comme Georges, à l'univers de ceux qui voient le monde à travers les récits idéalisés de l'écrit :

> […] et tout cela parce qu'une femme ou plutôt une enfant avait un beau matin décidé de posséder elle aussi une écurie de course, l'idée lui en étant sans doute venue à la lecture d'une de ces revues, un de ces magazines où les femmes en papier glacé ont l'air d'espèces d'oiseaux, de longilignes échassiers, non pas parées mais simplement détruites en tant que femmes […] (129-30)

Le « *Juif royal* » quant à lui (voir la fiche « Lignées ») ne sait ni lire ni écrire (207). Pour les prisonniers, le livre se trouve réduit à une valeur d'échange au même titre que les nombreuses autres denrées qui traînent dans le camp :

> […] tout ce qu'on pouvait y trouver à vendre, à acheter ou à échanger, c'est-à-dire à peu près n'importe quoi, l'assortiment entier — et même plus — d'un grand magasin, rayons frivolités, antiquités et alimentation compris : non seulement des choses — comme le sac de farine — utiles ou à manger, mais encore sans utilité et même encombrantes, et même incongrues, comme des bas ou des culottes de femme, des livres de philosophie, des faux bijoux, des guides touristiques, des photos obscènes, des ombrelles, des raquettes de tennis, des traités d'agriculture […] (160 ; voir aussi 124, 147, 205)

La lecture constitue dans le roman un substitut de l'expérience personnelle, surtout pour Georges qui voit le réel à travers l'imprimé et ses souvenirs de lecture (voir 43, 68, 94). Le comble du dérisoire figure alors dans sa réflexion lorsqu'il pense à son père :

> 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. ça lui fera sans doute plaisir, oui. (94-5)

La confiance dans le livre et l'écriture relève de conditions sociologiques particulières. Le père de Georges n'est pas un « héritier » ; pour lui, l'accès au livre représente un changement de condition sociale :

> Il voulait à toute force que son enfant jouisse des incomparables privilèges de la civilisation occidentale. Étant le fils de paysans analphabètes, il est tellement fier d'avoir pu apprendre à lire qu'il est 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.
>
> (209 ; voir aussi 130, 210, 244, 265, 271, 272)

C. Romans

À la lecture fonctionnelle du journal ou du traité d'agriculture (voir plus haut) s'oppose la lecture fictionnelle, « romantique » (la condamnation de Rousseau est sans appel) qui conduit Georges, au dire de Blum, à « *chercher rêveusement sur les murs la trace d'une balle sinon glorieuse tout au moins honorable* » (181) plutôt qu'à voir « *l'ombre bossue, compliquée et bondissante* » (181) d'une bête à deux dos occupée à des tâches certes plus jouissives. Malgré les dénégations de Georges, au nom d'un réalisme quotidien de fait divers, Blum se plaît à détruire les constructions imaginaires de son camarade :

> […] cet œil du portrait ensanglanté lui aussi allongé énigmatique et doux que j'interrogeais : Du théâtre de la tragédie du roman inventé, disait-il, tu t'y complais tu en rajoutes tu, et moi Non, et lui Et au besoin tu inventes, et moi Non ça arrive tous les jours […] (271)

… avec cet esprit sarcastique qui le caractérise :

> Nous y voilà : l'Histoire. ça fait un moment que je pensais que ça allait venir. J'attendais le mot. C'est bien rare qu'il ne fasse pas son apparition à un moment ou un autre. Comme la Providence dans le sermon d'un père dominicain. (176)

… et qu'il n'hésite pas à retourner contre lui-même en geste d'auto-dérision :

> […] et Blum saisi tout à coup d'une frénétique agitation, sautillant dans les flaques noirâtres, se démenant, disant : « Bien, bien : travaillons-nous aussi à l'Histoire, écrivons-nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire ! Après tout je suppose qu'il n'y a rien de plus déshonorant ou stupide à pelleter une montagne de charbon qu'à mourir gratis pour le roi de Prusse […] » (183)

Toute activité humaine, et notamment l'écriture, apparaît comme une misérable farce dépourvue de toute utilité comme de tout sens.

II. TRACES

Ce sentiment de l'inutile oppose nettement dans le roman deux conceptions de la trace écrite.

A. Écritures fonctionnelles

La première figure sous la forme des nombreux messages publicitaires, affiches diverses, cités dans les passages descriptifs du texte. Les plus représentatifs sont constitués par l'évo-

cation par Blum de sa rue, une rue laborieuse toute centrée sur le réel :

> […] après la guerre il faudra que tu viennes me voir, je te ferai visiter ma rue, il y a d'abord un magasin peint en jaune imitation bois avec écrit en lettres dorées sur fond de verre noir au-dessus des vitrines : Draperie Tissus Maison ZELNICK Gros Détail […](268)

> […] et après c'est le coin de la rue et en face le bistrot : Café AU-VOLTIGEUR Tabac, écrit en rouge sur fond blanc […] (269 ; voir aussi 270)

Nous nous trouvons là à mille lieues des pleurnicheries geignardes de Rousseau familières à l'ancêtre Reixach.

B. Écritures familiales

La correspondance joue aussi un rôle dans la mise en scène romanesque de l'écriture. Dès l'incipit — « *Il tenait une lettre à la main* » (9 ; voir aussi 218, 293) — la manie épistolaire de la mère apparaît, au grand déplaisir de Georges : « *et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. Ainsi elle l'avait fait malgré ma défense* » (9 ; voir aussi 10). Cette graphomanie du personnage s'allie à un « *insipide et obsédant bavardage* » (49) qui caractérise la mère dans le roman. Georges confie à Blum au sujet de son père que :

> Il a même trouvé l'autre jour le moyen de se réserver (et je t'assure que si tu connaissais ma mère tu te rendrais compte de l'exploit, de la volonté, et par conséquent du degré d'émotion, de désarroi, que cela représente) cinq lignes sur les insipides lamentations qu'elle répand tout au long de ces lettres aux lignes heureusement limitées que nous sommes autorisés à recevoir, pour ajouter au concert ses propres lamentations en me faisant part de son désespoir à la nouvelle du bombardement de Leipzig et de sa paraît-il irremplaçable bibliothèque… (209-10)

C'est toutefois principalement par le biais de l'évocation du père que la narration offre des vues intéressantes sur l'écriture :

> […] assis dans le kiosque aux vitres multicolores au fond de l'allée de chênes où il passait ses après-midi à travailler, couvrir de sa fine écriture raturée et surchargée les éternelles feuilles de papier qu'il transportait avec lui d'un endroit à l'autre dans une vieille chemise aux coins cornés, comme une sorte d'inséparable complément de lui-même, d'organe supplémentaire inventé sans doute pour remédier aux défaillances des autres […] (31 ; voir aussi 219, 229-30, 259, 278-9)

Cet autre graphomane domestique est sévèrement jugé par son fils :

> « Qu'est-ce que tu as ? » et lui : « Rien je n'ai rien Je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots Est-ce qu'à la fin tu n'en as pas assez toi aussi ? » et son père : « De quoi ? » et lui : « Des discours D'enfiler des… », puis se taisant, se rappelant qu'il partait le lendemain, se contenant, son père le regardant maintenant, silencieux, puis cessant de le regarder […] (34)

Bien que lui-même fort idéaliste, si on le compare à Blum, Georges parvient toutefois à prendre un minimum de distance par rapport au pouvoir des mots qui, dans l'esprit de son père, reste entier (voir 34-5). Le père parle (33, 35), tente maladroitement d'établir la communication avec son fils (211, 219) à qui il écrit en se lamentant en bon humaniste sur le sort de la Bibliothèque de Leipzig rasée par les bombes (209-10) :

> […] l'Histoire dira plus tard ce que l'humanité a perdu l'autre jour en quelques minutes, l'héritage de plusieurs siècles, dans le bombardement de ce qui était la plus précieuse bibliothèque du monde, tout cela est d'une infinie tristesse, ton vieux père […] (209-10)

Georges juge illusoire toutes ces tentatives de fixer sur le papier une expérience passée, rendant ainsi ambiguë et paradoxale l'entreprise même de Claude Simon dont le travail d'écriture relève de cette ambition. Il se contente de dresser sarcastiquement son bilan personnel : « *"En tout cas j'aurai au moins appris quelque chose à la guerre. Comme ça je ne l'aurai pas faite pour rien. J'aurai au moins appris à jouer au poker…"* » (221).

C. Bibliothèque

L'épisode de la bibliothèque de Leipzig, auquel il a déjà été fait deux fois allusion, reste le plus caractéristique du rôle de l'écriture conçue comme conservatoire de l'expérience humaine passée. On l'a vu, le père de Georges se lamente sur la perte de l'« *irremplaçable bibliothèque* » de Leipzig (210). Georges se montre sur ce point nettement plus pragmatique que son père :

> […] « … à quoi j'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. Suivait la liste détaillée des valeurs sûres, des objets de première nécessité dont nous avons beaucoup plus besoin ici que de tout le contenu de la célèbre bibliothèque de Leipzig, à savoir : chaussettes, caleçons, lainages, savon, cigarettes, saucisson, chocolat, sucre, conserves, gal… »
> __Et Blum : « Ça va. Bon. Ça va. Bon. Nous connaissons. Bon. Merde pour la bibliothèque de Leipzig. Bon. D'accord. […] » (211)

Cette réflexion désabusée jette un voile de suspicion sur la valeur de tout écrit, « *bouquins* » et autres « *papelards* », face aux besoins très concrets des prisonniers. Or Georges apparaît par ailleurs constamment préoccupé de tout ce que ces écrits peuvent révéler sur le passé familial. Nous nous trouvons dès lors au cœur de la contradiction inhérente à toute écriture — à quoi « sert » la littérature ? — à la fois totalement inutile, incapable de répondre aux besoins matériels de l'homme, et néanmoins indispensable en ce qu'elle lui permet de mettre en perspective sa condition de mortel.

III. RACONTER

A. Passage du témoin

Une telle fonction de témoignage est accordée au récit oral, très présent dans le roman comme en atteste l'emploi du verbe *raconter*. *La Route des Flandres* est un roman bavard où la parole circule beaucoup, fût-ce sous forme de bribes ou de fragments parfois incompréhensibles. Wack est caractéristique de celui qui ne comprend rien aux plaisanteries et sous-entendus de Blum et de Georges : « […] *c'est un homme d'intérieur dit Blum Il aime rentrer tout partout je comprends rien à ce que vous racontez dit Wack* […] » (258) ; « […] *qu'est-ce que vous racontez putain comme conneries* […] » (63).

De ce point de vue, il est proche de ce groupe de paysans observé par Georges (voir la fiche « Lignées ») :

> […] se rendant compte alors qu'ils ont presque oublié le cheval, qu'ils le veillent comme à la campagne les vieilles femmes veillent les morts, assis là, en demi-cercle sur des brouettes ou des seaux, se racontant de leurs voix monocordes, plaintives et maladroites leurs habituelles histoires de récoltes que le mauvais temps a empêché de rentrer, de prix du blé ou de la betterave, de recettes pour faire vêler les vaches ou d'exploits herculéens évalués en nombre de balles de paille, de sacs de grains coltinés et de champs labourés […] (122)

La fonction de la parole est alors réduite au degré zéro de la communication quotidienne, à cet usage de pur numéraire dont parle Mallarmé, voire aux « *vagues racontars et médisances* » (287) sur les rapports personnels privilégiés entre Corinne et Iglésia après la guerre. La parole devient alors rumeur impersonnelle véhiculée par un *on* dont il n'est pas possible de vérifier l'authenticité : « *d'après ce qu'on racontait d'elle* » (11) ; « *mais que ne racontait-on pas sur lui sur eux…* » (45 ; voir aussi 30, 80, 266).

Les principaux vecteurs du récit oral comme passage du témoin sont constitués par Sabine et par Iglésia. Sabine est la grande pourvoyeuse de récit, elle qui ne cesse « *de raconter de ressasser ses sempiternelles histoires de famille, d'ancêtres* » (272). Elle joue pour ainsi dire le rôle du chœur dans la tragédie antique, inventant, brodant sans cesse à partir d'un canevas à la fois stable et mouvant la geste des Reixach (51, 54, 55, 78, 217). C'est à travers ses bavardages incessants que se transmet la mémoire familiale cherchant à surmonter le « *destructeur travail du temps* » (296).

B. Le grand raconteur

Iglésia quant à lui pourrait être qualifié de « grand raconteur ». C'est à partir de ses récits que Georges parvient à reconstituer des éléments de la vie de Reixach et de Corinne avant la guerre. Georges, et le lecteur, découvrent Corinne la première fois qu'Iglésia la vit (131), participent à la course de chevaux au cours de laquelle Reixach monte l'alezane (145). Son discours, égrené au fil de la fiction — « *raconta plus tard* » (159, 166-7, 170) est une expression souvent utilisée à son propos — présente l'avantage sur celui des racontars de Sabine de constituer un témoignage de première main qui ne cherche pas à mythifier la geste de Reixach puisqu'il raconte volontiers avec une « *espèce d'innocente naïveté* » (47) et qu'il n'hésite pas à porter des jugements de valeur frappés au coin d'un solide bon sens :

> […] il lui sembla qu'il avait devant lui non pas une enfant, ou une jeune femme, ou une vieille femme, mais une femme sans âge, comme une addition de toutes les femmes, vieilles ou jeunes, quelque chose qui avait aussi bien quinze, trente ou soixante ans que des milliers d'années, animé par ou exhalant une fureur, un ressentiment, une hostilité, une rouerie, qui n'étaient pas les résultantes d'une certaine expérience ou d'une certaine accumulation de temps, mais de quelque chose d'autre, pensant (racontant plus tard qu'il avait pensé) : « Espèce de vieille salope ! Vieille garce ! » (139)

Voir aussi les pages 17, 47, 62, 93-4, 118, 130, 171, 231, 242, 253, 254, 257, 295.

C. Déroutes de l'écriture

À partir de tous ces témoignages, des hypothèses échafaudées aussi, le narrateur externe et Georges (la narration, rappelons-le, se faisant à deux voix) tentent de construire un monde possible susceptible de tenir debout. J'ai montré plus haut comment le récit (se) refusait les facilités d'une présentation conventionnelle des événements rapportés :

> […] non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela : ces quelques images muettes, à peine animées, vues de loin […] (47)

Si Blum accuse son camarade de parler « *comme un livre* » (209), force est de reconnaître que le livre que nous découvrons avec *La Route des Flandres* ne mérite guère le même reproche. L'ancêtre de Reixach cherche désespérément à « *mettre bout à bout deux idées cohérentes* » (209). Le capitaine de Reixach échange avec son ancien jockey « *de loin en loin des propos dont le caractère épisodique bref à la limite de l'incohérence* » ne permettent que de formuler ce constat d'impuissance : « *mais comment savoir, que savoir ?* » (289). Ce qui caractérise le roman est bien l'incohérence (volontaire) génératrice d'une véritable déroute de l'écriture. Georges et Blum observent Reixach :

> […] aux prises avec un groupe d'hommes gesticulant, s'échauffant, s'affrontant, les voix se mêlant en une sorte de chœur incohérent, désordonné, de babelesque criaillerie, comme sous le poids d'une malédiction, une parodie de ce langage qui, avec l'inflexible perfidie des choses crées ou asservies par l'homme, se retournent contre lui et se vengent avec d'autant plus de traîtrise et d'efficacité qu'elles semblent apparemment remplir docilement leur fonction : obstacle majeur, donc, à toute communication, toute compréhension […] (56-7)

Claude Simon n'a pas cherché à bâtir un discours de la maîtrise ordonné, recollant la moindre faille par le biais « *d'élégantes phrases insignifiantes, sonores, bienséantes et infiniment rassurantes* ». Il a préféré privilégier « *une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés* » (voir 218-9) plus apte selon lui à rendre compte de « *l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps* » (296 ; voir aussi 58-9, 212, 271).

Paroles d'hommes

Dès les premières lignes du roman, les habitudes du lecteur se trouvent perturbées par un type d'écriture auquel il est toujours aussi peu rompu tant d'années après la publication de *La Route des Flandres* :

> Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouge acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression […] (9)

La narration à la première personne ne pose aucun problème. L'alternance d'imparfait et de passé simple instaure une économie d'énonciation classique de récit, bien que la présence d'un « je » introduise également la narration dans le champ du discours. Toutefois, la première véritable surprise provient de l'agrammaticalité produite par l'introduction du discours direct de Wack qui ne respecte pas les normes reconnues en la matière : usage des deux points, des guillemets ou d'un tiret par exemple. Je brosserai ici à grands traits les modalités du traitement de la parole romanesque propres à Claude Simon.

I. L'AVANT TEXTE

J'ai déjà eu l'occasion de le signaler (voir plus haut p. 33 *sqq.*) : la forme des dialogues est une des grandes différences remarquables entre le texte de *La Route des Flandres* et le fragment prépublié en 1958 sous le titre « Le Cheval ». Le lecteur de cette pré-publication, aujourd'hui, ne peut pas ne pas être surpris par le traitement de la physique de la page, une visibilité totalement étrangère à la version définitive liée à l'utilisation des tirets qui distribue les tours de parole, à la présence de verbes déclaratifs et de traits d'oralisation qui tentent de rendre, à l'écrit, le ton d'une conversation parlée (je souligne) :

> […] J'essayai de regarder l'heure à mon poignet, sans y réussir. L'eau s'infiltrait en fines rigoles entre les sacoches à avoine et les jambes, et, aux genoux, le drap de ma culotte était complètement détrempé. « *Oh !* Maurice ! *dis-je.* Tu dors ? »
> — Non, *dit Maurice.*
> — Alors dis quelque chose, *dis-je*. *Nom de Dieu*, dis quelque chose de drôle.
> — *Va te faire foutre ! dit Maurice*. Je n'en peux plus.
> — Alors dis-le au lieutenant, *dis-je*. Dis-le au lieutenant qui le dira au capitaine qui le dira au commandant qui le dira au colonel qui t'enverra son chauffeur et sa voiture pour te

> prendre.
> — *Va te faire foutre* ! *répéta Maurice*.
> — Il y a un pont, *dis-je*.
> — *Quoi ?*
> — On va passer sur un pont, *dis-je*. *Tu n'entends pas ?* Qu'est-ce que tu crois que ça peut être ? Le Doubs ?
> — *K's ça peut bien foutre ? dit Maurice.* Le Doubs, la Marne ou la Sambre et Meuse ? *K's ça peut bien te foutre, espèce d'idiot ?*
> — C'est très important, *dis-je* : ça nous rapproche, tu ne comprends pas ? Si c'était la Meuse après il y a le Rhin, et après le Rhin il y a l'Elbe, et après l'Elbe c'est Berlin. Et alors la guerre sera finie. *Tu comprends pas ça ? Suffit de continuer à marcher* tout droit comme ça dans la nuit et à passer des rivières, et quand tu arrives à Berlin c'est fini *on* a gagné la guerre *et alors on* te dit merci vous pouvez rentrer chez vous, *on* vous convoquera pour la prochaine.
> — *Bougre d'idiot* ! *dit Maurice*. […]

Ce passage ne présente rien d'exceptionnel au lecteur inattentif, sinon de respecter, précisément, tous les marqueurs propres au dialogue romanesque du XIXe siècle alors que Claude Simon est ordinairement rattaché à ce qu'il est convenu d'appeler le « Nouveau Roman »… Voilà pourquoi, avant d'examiner d'un peu plus près les principaux modes de fonctionnement de la parole simonienne dans *La Route des Flandres*, je rappellerai les procédures mises au point par les romanciers antérieurs ainsi que le procès intenté à ces procédés par Nathalie Sarraute.

II. CONVERSATIONS ROMANESQUES

A. L'aire du soupçon

Dans un recueil d'essais sur le roman, aujourd'hui classique, publié pour la première fois en 1956 (soit quatre ans avant la parution de *La Route des Flandres* et deux ans avant la pré-publication citée plus haut), *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute a « *voulu montrer comment l'évolution du roman, depuis les bouleversements que ces auteurs* [Virginia Woolf, Proust et Joyce] *lui avaient fait subir dans le premier quart de ce siècle, rendait nécessaire une révision du contenu et des formes du roman et notamment du dialogue* »[1]. Dans « Conversation et sous-conversation », qui date de 1956, N. Sarraute s'en prend avec virulence et ironie au traitement romanesque de ce dernier point :

> Dès lors, rien n'est moins justifié que ces grands alinéas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents, et l'on comprend que certains romanciers (Joye Cary notamment) s'efforcent de fondre, dans la mesure du possible, le dialogue avec son contexte en marquant simplement la séparation par une virgule suivie d'une majuscule.
> __Mais plus gênants encore et plus difficilement défendables que les alinéas, les tirets, les deux points et les guillemets, sont les monotones : dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue ; ils deviennent de plus en plus pour les romanciers actuels ce qu'étaient pour les peintres, juste avant le cubisme, les règles de la perspective : non plus une nécessité, mais une encombrante convention.
> (*L'Ère du soupçon*, p. 124-5 ; Pléiade, p. 1598)

À propos des auteurs qui utilisent encore en toute candeur les « procédés du vieux roman » que l'on qualifiera, pour aller vite, de *balzaciens*, elle ajoute :

> Tantôt ils essaient d'escamoter ce malencontreux « dit Jean », « répliqua Paul », en le faisant suivre à tout bout de champ des derniers mots répétés du dialogue : « Non, dit Jeanne, non » ou : « C'est fini, dit Paul, c'est fini. » Ce qui donne aux paroles des person-

[1]. Nathalie SARRAUTE, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « idées », n° 42, 1964, p. 12 [Préface, rédigée en 1964]. Voir aussi Nathalie SARRAUTE, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.

> nages un ton solennel et chargé d'émotion qui ne répond visiblement pas à l'intention de l'auteur. Tantôt encore, ils suppriment autant que possible cet appendice encombrant en introduisant à tout instant le dialogue par le plus factice encore, et qu'aucune nécessité interne, on le sent, n'exige : Jeanne sourit : « Je vous laisse le choix » ou : Madeleine le regarda : « C'est moi qui l'ai fait. »
>
> (*L'Ère du soupçon*, p. 127-8 ; Pléiade, p. 1599)

En fait, c'est tout le chapitre consacré à « Conversation et sous-conversation » qu'il faudrait reprendre ici afin de comprendre les problèmes posés à tout romancier par la gestion des paroles des personnages.

B. Le dialogue romanesque

C'est sous ce titre[1] que Sylvie Durrer a abordé la question du statut des dialogues romanesques à partir d'un corpus qui emprunte essentiellement ses exemples à des romans du XIXe siècle mais qui intègre aussi à sa réflexion certaines œuvres du XXe. Tout comme N. Sarraute, qu'elle cite bien entendu, elle s'intéresse au traitement de la parole romanesque étudiée de près à partir des procédés stylistiques mis en œuvre, de la description des différents niveaux d'analyse du dialogue et des échanges transactionnels. Je me contenterai de reprendre à sa suite certains points caractéristiques du dialogue romanesque et de les confronter à leur traitement dans *La Route des Flandres*.

On aurait tort de penser *a priori*, parce que ce texte se trouve généralement considéré comme un « nouveau roman », que toute trace dialogale classique a disparu. Ainsi, par exemple, Sylvie Durrer (*op. cit.*, p. 183-90) note-t-elle la rareté des échanges phatiques dans le dialogue romanesque alors que ces derniers sont si fréquents dans la conversation ordinaire. *La Route des Flandres* ne déroge pas à cet usage. Le récit ne renferme ni *bonjour*, ni *au revoir*. À peine trouve-t-on trace de deux formules de remerciement, une fois dans la scène du café du village lorsque le narrateur refuse le verre que la femme remplit à nouveau (116), l'autre au tout début du roman dans une scène typiquement simonienne qui mêle récit rétrospectif, discours direct introduit par l'utilisation de la seule majuscule à l'initiale de la particule négative, bribes de conversation quasi mondaine entre le capitaine et le narrateur — ici également protagoniste, mais cela n'est pas toujours le cas… —, remerciement de ce dernier sans marque spécifique d'oralisation d'un discours écrit, relance par *et lui*, *et moi* :

> […] et à la fin il comprit sans doute car sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine […] (10)

L'ensemble crée un effet de désorientation totale pour un lecteur non prévenu qui entre à peine dans une fiction sans savoir qui parle, où se situe la scène, de quoi il est question, etc.

En ce qui concerne les quatre verbes introducteurs de discours attributif les plus employés par les romanciers — *dire*, *reprendre*, *répondre*, *répliquer* — (voir S. DURRER, *op. cit.*, p. 56) les trois premiers se trouvent employés à des degrés divers par Claude Simon. Encore convient-il de nuancer fortement le propos puisque Simon n'use pas une seule fois de la canonique formule « reprit-il / elle / x » et se contente d'utiliser une fois le verbe *reprendr*e à l'infinitif (44) et ce même verbe à la forme, si caractéristique sous sa plume, du participe présent (18).

Répondre figure 12 fois dans le roman. La seule utilisation franchement euphorique de ce verbe concerne non les hommes mais le monde naturel qui leur est extérieur avec les coucous que le héros entend se répondre dans l'air printanier (154). Le « répondre » des personnages s'effectue dans l'obscurité : dans la « *la nuit ruisselante* » (262) on se parle sans se voir, tandis qu'un peu plus loin un simple cavalier entrevoit un instant le sous-lieutenant répondre au

[1]. Sylvie DURRER, *Le Dialogue romanesque : style et structure*, Genève, Droz, 1994, 273 p.

capitaine sans entendre ce qui se dit (285). Tout se passe comme si la circulation de la parole entre humains n'était possible que lorsque les locuteurs ne peuvent avoir d'autre contact sensoriel entre eux. Ou bien alors la réponse fuse de façon instinctive, assortie d'un jugement dépréciatif sur les capacités intellectuelles de l'interlocuteur : « *Pauvre con !* » (103). Il s'agit là avant tout de sauver sa peau, le langage servant moins alors de moyen de communication véritable que d'avertissement contre un danger pressant. Massivement, le « répondre » est avant tout un « non répondre » (voir 61, 89, 166, 216) indifférent, furieux ou jugé éminemment inutile. Ce sentiment dysphorique de l'« à quoi bon » caractérise de nombreux manques d'échange entre des interlocuteurs potentiels (voir 70, 140). Même l'amour, qui serait censé rapprocher deux êtres, aboutit au mutisme négateur (249).

Le verbe *dire*, véritable clé de voûte du discours romanesque traditionnel, est quant à lui bien représenté dans ce roman. Il offre même de trop nombreuses formes pour que je puisse les traiter ici. Si je décide, arbitrairement, de ne retenir que les emplois égaux ou supérieurs à 5 occurrences, la machine fait ressortir les syntagmes suivants : « comme on dit » (5 occurrences), « tu (m')as dit » (affirmatif ou négatif) (7), « aurait-on dit » (7), « on aurait dit » (8), « X a dit [que / qu'] » (10), « X dit [que / qu'] » (11), « il / elle dit » (12), « dit-il / elle » (16), « dit X » [Blum, Wack ; Iglésia, etc.] (54).

Au total les formules déclaratives dénoncées par Nathalie Sarraute sont pourtant les plus utilisées dans *La Route des Flandres*. Je relève également un goût pour le discours de la *doxa* (« comme on dit ») ainsi qu'une volonté d'adéquation approximative entre un élément évoqué et un autre déjà supposé connu du lecteur (*aurait-on dit* ; *on aurait dit*) caractéristique de l'un des aspects du traitement simonien de l'image. Je retrouve très nettement cette tendance dans l'usage que fait Claude Simon de nombreuses locutions qui cherchent à cerner au plus près l'expression, le rendu de la sensation : *à vrai dire*, *pour mieux dire*, *comment dire*… et tout particulièrement (en dehors des emplois du verbe en position d'infinitif :*je veux dire*, *on peut dire*, etc.) l'emploi massif de *pour ainsi dire* (61 occurrences), de *c'est-à-dire* (181 occurrences) qui cherche à préciser une formulation par une glose métalinguistique ou une analogie[1] et, enfin du participe présent *disant* (121 occurrences) suivi de deux points ou introduisant un discours direct qui débute sans autre ponctuation encodée par une majuscule. C'est là sans doute l'apport le plus original du traitement de la parole romanesque chez Claude Simon, confronté, comme ses confrères, au délicat problème d'introduire des traits d'oralité dans un discours écrit.

III. LA DÉROUTE DE LA PAROLE

A. Les marqueurs spécifiques

Une remarque s'impose d'emblée : le tiret introducteur de dialogue a presque complètement disparu de la version définitive de notre roman. Il n'apparaît plus que dans six passages, à l'exemple de celui-ci (voir aussi 51, 59, 61, 186, 271) :

> […] ([…] Oh dis-je ça va ça va ça va), Blum répétant : « Ouais. Et alors il a dégusté à bout portant cette rafale de mitraillette. Peut-être qu'il aurait été plus intelligent de sa part de
> __— Non : écoute… Intelligent ! Oh bon Dieu qu'est-ce que l'intell… écoute : à un moment il nous a payé à boire. (20)

… ce qui, on en conviendra, est fort peu dans un roman de 296 pages, surtout si l'on compare cette quasi-absence aux onze emplois du même artifice typographique que l'on peut relever dans le simple extrait reproduit plus haut d'une pré-publication de notre texte. « Le Cheval », dans la version primitive des *Lettres nouvelles* de 1958, contenait une moyenne d'un peu plus de huit tirets de dialogue par page. On voit par là combien Claude Simon a profondément transformé sa manière de traiter la parole romanesque. Il ne faudrait toutefois pas croire que

[1]. Voir plus haut p. 74 les remarques sur modalisation et comparaison.

tous les marqueurs de parole ont disparu de ce roman qui renferme 750 deux-points, 380 guillemets ouvrants et 379 (!) guillemets fermants. Je dirai que Claude Simon, comme tout romancier, s'est trouvé confronté à un problème purement technique : celui de rendre par l'écriture des paroles de personnages. J'observerai par conséquent les principales solutions qu'il a adoptées.

B. Paroles simoniennes

Une des caractéristiques principales est bien entendu constituée par l'usage systématique du participe présent. Le verbe *répondre* présente 14 occurrences en tout : 5 de la forme « (se) répondant » ; 8 de « ne répondant pas / plus » et une seule de « se répondant » dans un passage descriptif d'ailleurs (68). Il s'agit alors du « dialogue » de deux canons solitaires et non pas d'êtres humains. Regardons d'un peu plus près les différentes formes d'emploi de la (non) réponse dans le roman. Un premier point est à remarquer : le silence l'emporte sur la parole. Les différents acteurs mis en scène dans *La Route des Flandres* passent davantage de temps à ne pas (se) répondre qu'à (se) répondre. Le déséquilibre est très net. J'ai relevé plus haut 5 formes affirmatives de (*se*) *répondant.* En réalité, sémantiquement parlant, l'attitude d'Iglésia « répondant encore à côté » à Georges (47) doit être mise au compte des réponses négatives, ce qui porte à 4 les tournures affirmatives, contre 9 pour les négatives. Examinons rapidement les premières. Une se détache très nettement par son isolement. Il s'agit de Reixach affirmant, face à Corinne, sa détermination à monter lui-même l'alezane (136), au lieu de la laisser monter par Iglésia, le jockey professionnel. Rien ne pourra faire infléchir sa décision ; le lecteur attentif — par le biais de la polysémie présentée par le verbe *monter* — aura compris que les enjeux, pour Reixach, sont bien autres qu'équestres… Les autres formes affirmatives présentent la particularité d'être toutes trois des tournures pronominales de sens réciproque. Elles (ne) mettent en scène (que) Georges et Blum *se répondant*, c'est-à-dire représentés par, comme réduits à, leurs voix qui dialoguent dans les ténèbres (voir 120, 124, 263) au fil d'une relation amicale, tâtonnante certes, mais effective. Tous les autres emplois se caractérisent par la notation d'une négation : Iglésia répondant à côté (47) ou ne répondant pas à Georges (170) ; Corinne ne répondant pas à Iglésia (170) ; Reixach ne répondant plus au soldat perdu (214) pas plus qu'Iglésia ne répond à ce dernier (215) ; Georges ne répondant pas, deux fois de suite, à Iglésia (236) alors que c'est Corinne qui ne répond pas à Georges (277). Ces remarques sur le statut particulier de la parole donnée ou refusée au participe présent invitent le lecteur à se poser des questions telles que celles-ci : qui (ne) répond (pas) à qui dans ce roman ? dans quelle situation ? à propos de quoi ? pourquoi ? quels liens de subordination, d'amitié, voire d'intimité, existe-t-il entre les acteurs qui se livrent à, ou se défient de, la parole ? Le flux de paroles assumé ou rejeté n'aurait-il pas tendance à faire de *La Route des Flandres* une sorte de dialogue de sourds généralisé ? Le cas est manifeste lors des deux seuls emplois d'une tournure impérative au discours direct lorsque Corinne intime à Georges de lui répondre, de lui dire à quoi il pense (260) et lorsque Georges à son tour questionne Corinne : « […] *qu'est-ce que tu fais Réponds, et elle Rien* […] » (277) avant de s'en aller et de le laisser seul dans la chambre. Ce roman constitue sans doute davantage un livre des questions (parfois pas même formulées, voir 70) qu'un livre des réponses. Voir le très beau passage qui met en scène Georges et son père, dans lequel, précisément, est soulignée l'incommunicabilité entre les deux personnages :

> […] et tous les deux face à face, ne trouvant rien à dire, tous deux murés dans cette pathétique incompréhension, cette impossibilité de communiquer qui s'était établie entre eux et qu'il (son père) venait d'essayer encore une fois de briser, Georges entendant sa bouche qui continuait (n'avait sans doute pas arrêté) de parler, sa voix lui parvenir, disant :) « …à quoi j'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. […] » (211)

C. Tentatives de restitution d'un style oralisé

Pour tenter de rendre à l'écrit la sensation d'un style oralisé, Claude Simon use de différents procédés qui ne lui sont pas propres et qui mettent en jeu des phénomènes langagiers variés. Le lexique n'hésite pas à recourir à l'interjection familière (*Ben merde*, *bon Dieu*, *C'con-là*, *Mince !*, *M'sieu*…), à l'argot militaire comme à l'argot tout court (*biffins*, *bourrins*, *bousbirs*, *cinoche*, *foutre*, *gonzesses*, *macache*, *un macchab*, *des macchabées*, *putains de Frisés*, *sous-offs*, *tarin*, *tarauder l'oignon*…) ou à un registre simplement familier (*frusques*, *ouais*, *percos*, *se planquer*…). Sur tous ces points, on se reportera au glossaire-concordance qui fournira d'utiles précisions.

Afin de rendre les caractéristiques du style oralisé — prononciation, accent, ton, intonation, accentuation, rythme, débit, pauses… (pour plus de précisions, voir Sylvie DURRER, *op. cit.*) — Simon utilise principalement le jeu des répétitions, les phénomènes de troncature et d'écrasement, les onomatopées, les interruptions, la restitution d'une présumée prononciation orale et, ce qui est la caractéristique d'une certaine écriture moderne depuis Céline, les points de suspension. J'évoquerai successivement ces différents emplois en invitant mon lecteur à compléter l'analyse par une approche directe des textes auxquels il sera fait renvoi.

Premier procédé, le jeu des répétitions. La conversation ordinaire, on le sait, « bégaie » volontiers en ce qu'elle use régulièrement de redondances que le discours écrit, généralement, gomme. Pour donner à ses conversations romanesques un aspect d'oralité, d'éléments pris sur le vif, bref pour créer un « effet de réel », Claude Simon n'hésite pas à recourir à cet artifice rhétorique à l'aide de tournures du type : « *Oh dis-je ça va ça va ça va* » (20) ; « *et je dis Non non pas pour moi merci* » (116) ; « *Il ne sait rien rien* » (124 ; voir aussi 148, 249, 277, etc.).

Second procédé, les phénomènes de troncature et d'écrasement. Il s'agit là de rendre, à l'écrit, un phénomène banal à l'oral dans les tours de parole. Un interlocuteur coupe une parole en cours d'énonciation comme dans le passage suivant : « […] *je comprends rien à ce que vous racontez dit Wack Vous vous croyez trop malins Moi je vous dis vous vous cr seulement l'autre doit veiller sur sa famille dis-je* […] » (258 ; voir aussi 20, 89, 102).

L'écrasement quant à lui, très présent dans le roman, entend respecter la réalité de conversations familières qui ne se soumettent bien entendu pas aux normes imposées par le discours écrit. Ce sont des *c'te*, *j'croyais* (*passim*) et autres formules comme « *t'as pas encore compris* » (44), « *j'te jure çuilà* » (44), « *Je l'sais !* » (61 ; voir aussi 20, 61, 64, 118, 172, 216, 226, 235, 252). Ce phénomène exhibe d'ailleurs l'arbitraire de toute volonté de transcription d'un discours oral à l'intérieur d'un discours écrit littéraire. Pourquoi écrire « *cte pauvre bête* » (64) plutôt que *cte pauv' bête* voire *cte pauv' bêt'* ?

Troisième procédé, les onomatopées. Elles cherchent elles aussi à rendre vivante une scène rapportée qui est censée pouvoir supporter l'épreuve du réel. Les rafales d'armes automatiques font « *tac-tac-tac-tac-tac* » (147), Corinne dans l'amour pousse un râle « *et sa bouche faisant Aaaah aaaaaaaah* » (275 ; voir aussi 65, 73, etc.).

Quatrième procédé, les interruptions :

> Comme vous êtes brun Vous revenez de la mer ? et lui : Quoi ? et elle : Vous êtes tout hâlé par le soleil, et lui : La mer ? Pourqu… Oh ! Non je m'occupe des terres vous savez Je suis toute la journée sur le tract… (223)

Elles marquent, généralement à l'aide de points de suspension, la mémoire défaillante (91), l'hésitation (122), la réaction brutale d'un allocutaire devant les propos jugés insupportables d'un locuteur (134), l'impatience (139 ; voir aussi 175, 183).

Cinquième procédé, la restitution d'une présumée prononciation orale. Balzac l'avait déjà pratiquée, non sans une certaine lourdeur parfois. Tout ici est affaire de dosage. Les principaux points évoqués ci-dessus participent tous de ce phénomène qui apparaît de façon éclatante lors de la convocation de la célèbre chanson de Charles Trénet (113, 114).

Sixième procédé, les points de suspension. Céline les a massivement introduits dans la littérature romanesque contemporaine. Nathalie Sarraute en a également fait un usage abondant. On en trouve 279 dans *La Route des Flandres*. Certains emplois ont déjà été évoqués plus

haut. Ils sont trop nombreux pour être analysés ici en détail. Je me contenterai de noter quelques pistes de réflexion. Les points de suspension parsèment le discours du narrateur ou bien d'un personnage qui soliloque ou dialogue. Ils possèdent un caractère fortement impressif dès lors qu'il y a onomatopée (voir plus haut). Ils servent à introduire le sous-entendu dans le dialogue, l'évocation d'une bribe de scène dont le début ne nous est pas narré. Outre l'interruption de la parole par un autre locuteur, déjà notée plus haut, ou une simple pause, ce signe typographique est susceptible de remplir des fonctions très variées. Ici il correspond à une marque évaluative de distanciation, souvent ironique, de la part du narrateur. Là il suspend une évocation trop précise (le sexe féminin par exemple) ou désigne le défaut de la mémoire, l'indescriptible, l'impensable, le doute, la pudeur…

Quoi qu'il en soit du traitement de la parole des personnages, dont une analyse détaillée requerrait beaucoup plus de place, il est clair que Claude Simon privilégie ce que Sylvie Durrer nomme les « *déviances* » (*op. cit*, p. 209 *sqq*.) par rapport à la tradition romanesque. Les « *maximes conversationnelles* » de H. P. Grice[1], dont on peut mettre par ailleurs en doute le bien-fondé et que je suggère de ne pas considérer *a priori* comme parole d'Évangile, s'avèrent ici parfaitement inopérantes. Sylvie Durrer en rappelle la quintessence :

> QUANTITÉ
> 1. Que votre contribution contienne autant d'informations qu'il est requis.
> 2. Que votre contribution ne contienne pas plus d'informations qu'il n'est requis.
>
> QUALITÉ
> 1. N'affirmez pas ce que vous croyez être faux.
> 2. N'affirmez pas ce pour quoi vous manquez de preuves.
>
> RELATION
> Parlez à propos.
>
> MODALITÉ
> 1. Évitez de vous exprimer avec obscurité.
> 2. Évitez d'être ambigu.
> 3. Soyez bref (ne soyez pas plus prolixe qu'il n'est nécessaire).
> 4. Soyez méthodique. (*Op. cit*, p. 210)

Il est particulièrement intéressant de constater que *La Route des Flandres* contrevient systématiquement à ce catalogue de la bonne communication assurée. Roman prolixe, à la recherche d'une vérité foncièrement hypothétique, jouant admirablement de l'opacité et du doute, apparemment désordonné, il administre avec brio la preuve des limites de l'analyse linguistique des textes littéraires. Cela ne signifie bien entendu nullement que Grice a tort dans son champ de recherche particulier. Cela signifie que Claude Simon est avant tout un (grand) écrivain, un romancier qui fait subir au langage ordinaire des torsions propres au traitement littéraire de la langue[2], torsions qui contraignent le lecteur à se plier aux exigences de ce roman particulier et l'invitent à ne pas camper sur des positions de lecture déjà acquises qui, littéralement, l'empêchent de lire.

Travail du temps

Le lecteur de *La Route des Flandres* ne peut pas manquer de remarquer le traitement que subit le temps dans ce roman qui s'achève par l'évocation de « *l'incohérent, nonchalant, im-*

[1]. H. P. GRICE, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

[2]. Orientation bibliographique : *Pratiques*, n° 65, mars 1990, « Dialogues de romans » ; *Versants*, n° 39, 1996, « La littérature se fait dans la bouche ».

personnel et destructeur travail du temps ». Arpentons à notre tour cette route et observons quelques-uns des effets produits sur le traitement de la chronologie par les brouillages temporels. Comment, et pourquoi, Claude Simon a-t-il choisi de présenter ainsi son temps raconté au lieu d'opter pour « une écriture naïvement narrative » ?

I. SUIVRE LA ROUTE DES FLANDRES

A. Brouillages temporels

Soit le début de *La Route des Flandres*. Une première approche du texte jette le lecteur dans une véritable débâcle, calculée, qui risque fort de le désarçonner de façon durable s'il ne parvient pas à entrer dans l'économie d'une écriture à laquelle il n'est pas accoutumé. Le caractère structuré de l'ensemble symbolique tend à lui échapper, habitué qu'il est à une autre culture du dire comme à d'autres normes du récit. Le synopsis que j'ai établi à partir du plan de montage réalisé par Claude Simon (voir plus haut, p. 23 *sqq.*) fait clairement apparaître la question de l'assemblage, de la mise en ordre de séquences écrites à l'origine indépendamment les unes des autres.

Dans ces conditions, l'ouverture romanesque ne correspond absolument pas aux mises en texte classiques telles qu'on peut les trouver, par exemple, chez Balzac. Les normes conventionnelles en la matière se trouvent bousculées en ce que le roman ne répond pas aux fameuses « questions cardinales du récit » (Roland Barthes) : quand ? où ? qui ? quoi ? comment ? pourquoi ? Tout au plus un lecteur — mieux : un relecteur — attentif pourra-t-il progressivement repérer, à condition de se laisser dresser par la machine narrative mise au point par Claude Simon, quelques grands axes temporels par rapport auxquels les événements convoqués prendront sens. Soit ici : **l'avant-guerre**, avec l'évocation des courses, de Corinne, d'Iglésia et de Reixach, de la conversation de Georges avec son père (les événements racontés/reconstitués seront perçus à partir de l'acteur Georges, tantôt en focalisation interne, tantôt en focalisation externe), etc. ; **avant l'embuscade** : les quatre cavaliers sur la route (cette dernière va constituer un des pivots du récit à venir) ; Reixach et Georges ; mort de Reixach ; la route toujours *avant* l'embuscade ; le cheval mort, la valise crevée, etc. ; la colonne arrêtée dans la nuit ; l'arrivée au cantonnement, la fille à la lampe ; le réveil le matin dans la grange, le cheval malade, Iglésia, etc. ; **après l'embuscade** : Georges et Blum dans le wagon, puis au stalag (« *"Ouais…" fit Blum.* ») ; **cinq ans plus tard** : Georges et Corinne dans la chambre d'hôtel.

B. Une chrono-logie ?

Le roman est un art du temps. Traditionnellement dans un récit linéaire fondé sur une causalité simple, il présente une suite d'événements enchaînés les uns aux autres depuis un début jusqu'à une fin selon un double réglage chrono-logique. L'ordre logique, ou causal, nous paraît le plus « naturel » parce que de nombreux romans nous y ont habitués. Bien entendu il ne s'agit là que d'un procédé narratif parmi d'autres. La fiction progresse grâce à un mécanisme de causes à effets ; un événement entraîne sa conséquence et ainsi de suite selon une causalité événementielle, psychologique, philosophique… L'ordre temporel à l'état purement chronologique ne se rencontre que dans la « vie réelle » ou dans les chroniques qui sont censées en rendre compte avec le plus de fidélité possible. Le prière d'insérer de l'édition originale de 1960 (voir ci-dessus p. 37) ne laissait planer aucun doute à ce propos :

> À la différence d'une chronique où les faits sont relatés au fur et à mesure de leur déroulement, l'auteur entreprend moins, dans *La Route des Flandres*, de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité.

Dès qu'il y a mise en texte, un romancier est conduit à perturber cet ordre purement événementiel par toutes sortes d'entorses liées à la rétrospection, à la prospection, aux digressions, etc. La succession des séquences dans *La Route des Flandres* se soucie peu des « effets de réel » (Roland Barthes) créés par le simple enchaînement. Toutes sortes d'enchâssements,

d'entrelacements ou d'alternances viennent complexifier un récit qui, selon l'heureuse formule de Jean Ricardou, demande au lecteur de mettre « un ordre dans la débâcle ». Le temps des physiciens, ou des horloges, n'est plus cette sorte de *continuum* déterminé par les pôles stables d'un « avant » et d'un « après » mais une durée intime, psychologique, vécue — ou mieux : revécue — par un personnage qui cherche à donner un sens plausible à ce qui paraît avant tout comme éminemment problématique. Claude Simon dérègle systématiquement le temps des horloges et, refusant une représentation linéaire du temps, recourt à une représentation abstraite de ce dernier, représentation qui diffère sensiblement de notre expérience quotidienne. Le flux temporel, lié au flux de la conscience, à ses sautes, ses accidents et à ses caprices, s'ordonne globalement autour des quatre grands axes précédemment évoqués (l'avant-guerre, la campagne de 1940, la captivité, cinq ans après la guerre) auxquels il convient d'ajouter l'évocation de l'ancêtre conventionnel à la fin du XVIIIe siècle si bien que le roman parcourt une zone de temps externes de plus de 250 ans (sans parler des allusions aux temps préhistoriques qui parsèment le récit). C'est ce temps brouillé que Claude Simon nous invite à suivre dans son roman.

II. TEMPORALITÉS ROMANESQUES

A. Temps internes

Ce temps raconté brouillé impose une dé-chronologisation à un récit par ailleurs fortement temporalisé. Les séquences, on l'a vu plus haut, ne s'enchaînent pas linéairement selon l'ordre de leur succession mondaine mais selon de précis réglages qui reposent notamment sur les sursauts de la mémoire de Georges, la vision d'un cheval en mai 1940 renvoyant à un concours hippique d'avant-guerre, la mort du capitaine de Reixach entraînant une évocation de l'ancêtre, et ainsi de suite. À y regarder de près, Claude Simon fournit très peu de jalons temporels susceptibles de ponctuer avec clarté le déroulement de l'action. L'une des deux seules dates explicitement citées renvoie à l'*ex libris* de l'ancêtre sur les vingt-trois tomes de l'œuvre complète de Rousseau : 1783 (78-9). Tout le reste relève de brèves notations plus ou moins précises, généralement obliques, qui réfèrent uniquement à un passé lointain résolument historicisé. De Reixach possède « *quelque chose d'arabe en lui, sans doute un résidu d'un que Charles Martel avait oublié de tuer* » (10), allusion à la victoire de Charles Martel sur les Sarrasins à Poitiers en 732. Georges fouille dans les vieux papiers de famille : « *brevets royaux, ordres de missions, décrets de la Convention* » (51-2) qui renvoient soit à l'Ancien Régime, soit à l'Assemblée convoquée pour succéder à l'Assemblée législative (1792-1795) qui abolit la royauté, proclama la République, jugea et condamna Louis XVI, institua le régime de la Terreur… L'ancêtre de Reixach a participé à « *la fameuse nuit du quatre août* [1789] » (54) pendant laquelle l'Assemblée constituante abolit les privilèges féodaux, a « *siégé à la Convention, voté la mort du roi, puis sans doute en raison de ses connaissances militaires, été délégué aux armées pour finalement se faire battre par les Espagnols* » (54 ; voir aussi 203, 212). Jamais la campagne de France de mai 1940, qui sert pourtant de toile de fond à l'ensemble du récit, ne se trouve explicitement datée *dans le texte.* Il est bien question du « *désastre de mai 40* » ou du « *capitaine de Reixach, abattu en mai 40 par un parachutiste allemand* » mais ces précisions historiques relèvent comme on l'a vu plus haut (p. 37) de l'appareil para-textuel, le prière d'insérer de l'édition originale dans le premier cas, de la reprise dans la collection « Double » dans le second. Cette date *tue*, bien que constamment convoquée, constitue un événement-pivot à partir duquel s'élabore l'ensemble de *La Route des Flandres*. Loin de ne jouer aucun rôle elle sert de repère central à la fiction et l'on se saurait, c'est le cas de le dire, « s'en moquer comme de l'an quarante »… On le voit donc, Claude Simon a choisi d'évoquer un événement précis, situé en un temps historique précis, en s'appuyant sur des indicateurs temporels volontairement maintenus dans le flou, déconnectés d'une Histoire contemporaine trop explicite comme pour montrer l'éternel ressassement des luttes, des morts, dans un temps impassible qui domine l'histoire individuelle des hommes. Quelques scènes privilégiées structurent une narration volontairement dé-chronologisée — la mort de Reixach, le cheval mort, le coït avec Corinne, l'assassinat-suicide de l'ancêtre… —

qui cherche moins à restituer le passé sous sa forme chronique que « *de décrire l'empreinte laissée par elle* [une histoire] *dans une mémoire et une sensibilité* » (prière d'insérer de l'édition originale de 1960 déjà cité plus haut).

B. Temps de la narration

Il s'agit là du temps racontant. L'écriture de Claude Simon refuse de se donner pour une illusion mimétique de la Nature en n'adoptant pas l'ordre successif de l'écoulement linéaire d'une durée. Les événements évoqués, vus, reconstitués à travers la conscience de Georges, au hasard des conversations, des tentatives de restitutions hypothétiques, sont présentés dans un savant pêle-mêle. Le lecteur peut légitimement se demander pourquoi l'auteur ne se contente pas de les raconter tout simplement dans l'ordre chronologique de leur succession. Je suggère que la solution technique adoptée par Claude Simon permet, par le biais de cet artifice de construction narrative, de mieux faire ressortir une progressive prise de conscience de la durée.

C. Rapports

Tout le roman joue, avec maestria, des distorsions entre temps de la fiction (temps raconté) et temps de la narration (temps racontant). J'ai montré plus haut (p. 101) comment le début de *La Route des Flandres* propose une entrée *in medias res* (qui « il » ? de quelle lettre s'agit-il ? où la scène se situe-t-elle ? quels acteurs met-elle en présence ? de quoi s'agit-il ?). La scène inaugurale, « contemporaine » du récit rétrospectif et du temps de la lecture, ne prendra peu à peu sens que par le travail tâtonnant du lecteur au fil des anticipations, retours en arrière, dialogues, analyses, descriptions, commentaires, résumés, escamotages, digressions que l'auteur, littéralement, *tisse* au gré d'une représentation abstraite du temps que je vais à présent évoquer.

III. EMPLOIS DU TEMPS

A. Temps et récit

J'emprunterai ici au maître livre que Paul Ricœur a consacré à la question[1], auquel je ne peux que renvoyer, quelques réflexions de base qui me permettront de mettre en perspective la question du temps dans *La Route des Flandres*. La « mise en intrigue » opérée par Claude Simon brouille la « configuration » mais n'échappe pas à cet ordre incontournable. De toute évidence, notre roman présente le contraire d'« *une écriture naïvement narrative* » (I, 400-1). C'est même le travail sur « *la diachronie fondamentale du récit* » (*id.*, 112) qui désoriente le lecteur tout en en constituant la caractéristique principale. Si la lecture du roman pose des problèmes de compréhension, c'est parce qu'elle est doublement perturbée — et par le langage du « faire », le traitement de la temporalité par Claude Simon, et par « *la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues* » (*ibid.*, 112-3), tradition qui fonde — de façon implicite — les compétences d'un lecteur moyen et façonne ses attentes en matière de narrativité. Pour ordonner l'apparent désordre d'une vie absurde, Claude Simon opère un coup de force narratif. Il bouscule l'ordre commun du récit institué. La prise de conscience de ce désordre devrait renvoyer l'acte de lecture à la conscience de la mise en cause d'un ordre présumé intangible dans le réel empirique. Claude Simon se plaît à conserver à l'hétérogène son caractère propre au lieu d'en *lisser* les irrégularités à la façon d'un récit linéaire conventionnel qui se donne à lire, de façon « naturelle », comme du sens déjà-dominé. Il nous propose de *composer* avec de nouvelles règles de configuration narrative. Ce faisant, il soumet à rude épreuve nos capacités de suivre le fil d'une histoire ainsi conçue qui régulièrement met en cause le *pourquoi* de ce qu'elle rapporte. Ce n'est pas un hasard si le terme *pourquoi* apparaît si fréquemment dans ce roman (34 occurrences ; voir par exemple 45, 62, 87, 115, 133, 201, 205, 244, 294) où Georges cherche à « *mettre de l'ordre dans* [*sa*] *tête* » (194), où se

[1]. Paul RICŒUR, *Temps et récit I : L'intrigue et le récit historique* [1983], Seuil, coll. « Points », n° 227, 1991 ; *II : La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1984 ; *III : Le temps raconté*, *id.*, 1985.

trouve si souvent posée la question du *sens* (voir par exemple 12, 19, 108, 113, 114, 138, 139, 190, 201, 278), du *savoir* — 50 occurrences la plupart du temps à la forme négative (sans savoir…) — et tout particulièrement du *comment savoir ?* (80, 278, 279, 280, 284, 285, 286, 287, 289, 291) dont on observe une remarquable fréquence plus on se rapproche de l'épilogue qui devrait, théoriquement, donner le mot de la fin, apporter des solutions aux questions posées, tout roman étant en soi une promesse d'extra-ordinaire à venir et d'énigme posée et résolue :

> Et peut-être n'était-ce même pas le déshonneur, la brusque révélation de son incapacité (après tout peut-être n'était-il pas absolument imbécile — comment le savoir ? — peut-être n'est-il pas interdit d'imaginer que ses ordres étaient non pas stupides mais les meilleurs, les plus pertinents, inspirés même — mais encore une fois comment le savoir puisque aucun ne parvint jamais à son destinataire ?) […] (201)

D'où ce travail de la discontinuité narrative qui entretient un conflit, une *tension* dans des enchaînements de séquences disparates perturbés par les efforts de compréhension d'un narrateur conduit à faire d'incessantes prolepses et analepses. Si l'on peut dire, schématiquement, que d'un côté se trouve le roman de la transparence, qui assume son caractère fictionnel et se donne à lire dans la bonne conscience de procédés canoniques reconnus et acceptés, et de l'autre le roman de l'opacité, conscient du coup de force qui préside à sa naissance et se donnant par conséquent comme problématique, *La Route des Flandres* appartient sans conteste à cette seconde catégorie. Cette belle formule de Paul Ricœur pourrait parfaitement s'appliquer à notre roman :

> Ce peut être la fonction de la littérature la plus corrosive de contribuer à faire apparaître un lecteur d'un nouveau genre, un lecteur lui-même *soupçonneux*, parce que la lecture cesse d'être un voyage confiant fait en compagnie d'un narrateur digne de confiance, mais devient un combat avec l'auteur impliqué, un combat qui le reconduit à lui-même. (*Temps et récit*, III, p. 238)

Le roman rejette alors la conception habituelle d'un univers fictionnel conçu comme clos, stable, susceptible d'être dominé — et par le narrateur et par le lecteur. Le refus du roman de maîtrise entraîne une remarquable maîtrise du roman, de sa composition, bref : une écriture. Comme tout roman, *La Route des Flandres* ne prétend nullement se soumettre à l'épreuve de vérité. Si de nombreux éléments proviennent, à n'en pas douter, de l'expérience personnelle de l'auteur durant la seconde guerre mondiale, la composition de l'œuvre n'en fait pas pour autant un récit vrai qui chercherait — pour reprendre la célèbre formule balzacienne — à faire concurrence à l'État Civil, mais un récit précisément, fait d'artifices, de conventions plus ou moins partagées par l'auteur et le lecteur. Si Claude Simon est représentatif de cette littérature entrée dans *l'ère du soupçon*, c'est justement parce que ce qui était tenu pour « naturel », comme « allant de soi » par les conventions romanesques reçues est devenu problématique. Dans ce cas, comme le note justement Paul Ricœur, « *l'écriture devient son propre problème et sa propre impossibilité* » (*Temps et récit*, II, p. 42, n. 1). Dans ces conditions, le rejet de la chronologie courante entraîne la nécessité d'une autre organisation temporelle puisqu'il y a impossibilité d'échapper à un ordre quelconque — sauf à se contraindre au silence — fût-ce au prix d'une autre cohérence à laquelle le lecteur n'est pas forcément rompu et à *l'économie* propre de laquelle la machine narrative doit le dresser. Raconter se trouve ainsi arraché à la rassurante illusion de naturalité implicitement posée par le contrat, culturel et donc foncièrement historique, de lecture-écriture élaboré au fil des temps, et tout particulièrement au XIXe siècle. Voilà pourquoi la gestion de la consécution, de la succession des épisodes racontés pose tant de problèmes au lecteur néophyte peu rompu à considérer, avec P. Ricœur, que « [*c*]*e que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte* » (*Temps et récit*, II, p. 151).

B. Ans, mois, saisons

L'histoire singulière de Georges et de ses compagnons se détache sur un fond intemporel de milliards (30) ou de milliers d'années (115, 139, 184) face auxquelles elle ne peut paraître que dérisoire. Les années mortes (40), le nombre des années (49) finissent par *supprimer le temps* (52) et à en donner une image cyclique : « […] *comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre* […] » (75), ou à tout le moins instable :

> […] ou peut-être des années plus tard, toujours seul (quoiqu'il fût maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme), toujours en tête à tête avec ce double, ou avec Blum, ou avec personne […] (176)

Voir aussi les pages 159, 193, 252, 262 et les pages 69, 79, 217, 266 pour l'évocation de l'ancêtre « *cent cinquante ans plus tôt* », ainsi que la page 75.

L'année rythme les activités humaines à l'instar de « *l'annuel concours hippique* » (55) qui fournit un semblant de stabilité à un univers autrement soumis au passage du temps. Elle suffit à transformer radicalement des hommes ordinaires en soldats « *quelque chose comme des animaux mangeant n'importe quand et n'importe quoi* » (274). Comment faire confiance aux « documents » du passé lorsque l'on sait qu'un peintre officiel a été chargé de représenter une victoire « *environ cent ans plus tard* » (202) ? Sur quelle stabilité se reposer quand on voit que Corinne « *en seulement quatre ans de mariage* » (11-2 ; voir aussi 13, 15, 55, 184, 188, 293) a transformé à ce point Reixach ? De très nombreuses scansions temporelles sont marquées par l'année (292) ou quelques années (43), les principales référant aux compagnons de Georges ou à Georges lui-même (45, 47, 88, 90, 136, 218, 223, 243, 260, etc.). Le laps de temps évoqué renvoie alors à l'expérience personnelle : Iglésia au service de Reixach depuis cinq ans, Blum mort depuis plus de trois ans maintenant, obsession de la femme pendant cinq ans, conversation avec Corinne six ans après la mort de Reixach, Georges travaillant la terre depuis huit ans… Dès que la durée se fait plus longue, elle change de statut : stabilité d'un univers laborieux avec l'évocation du milieu social de Blum — « *pendant vingt ans* » (270) — et des ateliers de confection toujours éclairés par les mêmes globes « *depuis cinquante ou soixante ans* » (268) ; plaisanterie sur « *la vieille* », représentation dégradée de l'éternel féminin (252-3) ; mise en cause des usages reçus qui reposent toujours sur une cause de nature historique :

> […] une espèce de morale acquise ou plutôt apprise, ou plutôt implantée, irraisonnée et apparemment intransgressible, empreinte par l'usage d'une sorte de caractère sacré (quoique quelque cent ans auparavant encore parfaitement inconnue) : à savoir que tout travail doit être payé […] (208)

De ce point de vue, les siècles sont très nettement liés à la notion d'héritage, centrale dans le roman (voir la fiche « Lignées ») même lorsqu'ils sont convoqués de façon ironique comme lors de l'évocation du bombardement de la bibliothèque de Leipzig (209-10).

Les mois, unités temporelles relevant également de l'expérience individuelle, servent avant tout à évoquer la guerre et l'extraordinaire accélération du temps qu'elle produit :

> […] (as-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes — rouille, souillures, ruines, corrosion des corps — qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir ?) […] (193 ; voir aussi 173, 206, 217)

Ils désignent également le travail salarié de l'homme (138-9) ou les rapports entre Georges et Corinne (278). Le temps calendaire dans *La Route des Flandres* ignore les mois de janvier, février, mars, avril, octobre, novembre, décembre. L'« *étouffant après-midi de juin* » (136) renvoie à la scène d'avant-guerre lorsque Reixach s'obstine à monter lui-même l'alezane lors de

la course hippique. Juillet ne figure, deux fois, que dans l'expression figée « *quatorze juillet* » qui désigne la fête nationale (16, 146). Août réfère une fois, je l'ai déjà noté, à un événement historique extérieur à la fiction — « *la fameuse nuit du quatre août* » (54) — et une autre à une scène familière précédant immédiatement la déclaration de guerre lorsque le père parle « *dans la stagnante chaleur d'août* » (35). Septembre n'est convoqué qu'une fois à titre de comparaison avec l'ouverture de la chasse (232). L'essentiel du temps calendaire, cela n'est pas pour nous étonner, repose sur les sept évocations du mois de mai, central dans le récit de cette campagne de France (67, 102, 118, 225, 229, 232, 279).

Aucun jour de la semaine n'est jamais explicitement nommé à l'exception du Sabbat et du dimanche, unique trace dans le roman d'une Loi transcendante (voir p. 116). « Dimanche » est un jour marqué euphoriquement dans le roman, celui où Corinne, avant la guerre, va voir galoper « *le cheval qui devait courir le dimanche suivant* » (131), Corinne qu'Iglésia prend, quand il la voit pour la première fois, « *pour une fille que de Reixach aurait sortie le dimanche du collège et habillée par faiblesse paternelle comme une femme* » (131). C'est encore la notation « *d'étangs paisibles pour les pêcheurs du dimanche* » (289). C'est avant tout le traditionnel jour du repos hebdomadaire, des *habits du dimanche* (23, 86) qui rendent les personnages « *solennels roides et hostiles* » (87), jour exceptionnel toutefois — Georges qui essaye de s'évader est repris un dimanche matin (173) — puisque les prisonniers le mettent à profit pour s'épouiller (89). C'est aussi le jour festif où les deux prisonniers, Georges et Blum tirent « *chacun à tour de rôle une bouffée de la même cigarette* » (203) et notamment ce jour exceptionnel où Georges sacrifie les deux tiers de sa maigre fortune pour acheter deux cigarettes au Sicilien :

> […] tendant alors une des cigarettes tout allumée à Blum, et Blum disant : « Tu n'es pas fou ? », et Georges : « Oh zut ! Après tout c'est dimanche, non ? », et s'asseyant alors complètement, tirant cette fois une interminable bouffée de fumée […]
>
> (208 ; voir aussi 242)

C. Passé, présent, futur

L'évocation du temps télescope sans arrêt époque passée et époque présente de telle sorte que le temps, d'une certaine façon, n'existe plus :

> […] comme si tout cela (ces cris, cette violence, cette incompréhensible et incontrôlable explosion de fureur, de passion) ne se passait pas à l'époque des fusils, des bottes de caoutchouc, des rustines et des costumes de confection mais très loin dans le temps, ou de tous les temps, ou en dehors du temps […]
>
> (60 ; voir aussi 115, 135, 175, 179, 184, 229, 265)

Le passé est foncièrement « *mystérieux* » (76) et impose sa présence obsédante à un personnage qui tente d'en reconstituer certains aspects de façon plausible alors que Sabine, sa mère, est « *la seule à savoir par cœur l'interminable liste des alliances et des mésalliances passées* » (51) et donc à perpétuer le lien de mémoire entre les générations. Sinon, fondamentalement, il s'agit pour les hommes de « *passer le temps* » (111) dans un roman privé de futur (une seule occurrence, p. 205) où domine l'« *à présent* » (25, 28, 31, 34, 35, 36, 40, 67, 77, 100, 119, 137, 147, 150, 159, 168, 182, 190, 193, 219, 222, 224, 225, 227, 229-30, 237, 255, 261, 267, 289, 291) lié aux perceptions du narrateur-héros . L'usage de ce marqueur temporel, comme celui, massif, de *maintenant* (198 occurrences), inscrit le récit dans l'éternel présent de l'écriture-lecture et fait bien circuler le lecteur sur « *les chemins de la défaite* » (185) comme s'il était hors du temps confirmant ainsi la justesse de l'observation de Paul Ricœur :

> Le moment où la littérature atteint son efficience la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l'œuvre. (*Temps et récit*, III, p. 254)

Comme *À la recherche du temps perdu* de Proust, *La Route des Flandres* se termine sur la mention du temps déjà citée (p. 100) non sans rappeler la réflexion suivante d'Aristote :

> Et le temps produit nécessairement aussi une certaine passion ; ainsi nous avons l'habitude de dire que le temps consume, que tout vieillit sous l'action du temps, mais non qu'on s'instruit ou qu'on devient jeune et beau ; car le temps est en soi plutôt cause de destruction, puisqu'il est nombre du mouvement et que le mouvement défait ce qui est.[1]

L'horizon vaporeux

Analysant l'horizon dans la littérature française contemporaine, et plus particulièrement dans la poésie, Michel Collot[2] (qui, comme moi, s'appuie, au départ, sur les données fournies par la base textuelle Frantext) observe que, dans les œuvres suscitées par la première guerre mondiale, « *l'horizon se confond avec l'invisible mais imminente présence de l'ennemi* », d'autant plus que l'uniforme « *bleu horizon* » tend « *à se confondre avec le paysage pour devenir invisible* ». Il est certain qu'une guerre de tranchées, les hommes étant ensevelis dans la craie et la boue, borne particulièrement la vue. Qu'en est-il en 1940, pour des cavaliers qui plus est, durant une phase qu'on peut dire de mouvement ? Quelle est, en somme, la perception de l'espace, du paysage, chez le narrateur de *La Route des Flandres* et, au-delà, quelle conscience prend-il de sa situation dans l'univers ? À s'en tenir à la seule fréquence des vocables, le champ lexical de l'horizon y est peu présent : *astres* (1), *crépuscule* (13), *étoile*(*s*) (4), *horizon* (5), *lune* (1). Mais il faut tenir compte aussi de : *ciel* (31), *soleil*(*s*) (48), *nuage*(*s*) (21), *pluie* (30), *nuit*(*s*) (56). C'est dire que, si le regard est fréquemment limité par l'obscurité nocturne ou par la pluie, il trouve néanmoins des occasions de s'exercer, ne serait-ce que par contraste, comme c'est le cas, à partir du champ de courses, pour « *l'horizon vaporeux* » (144) s'élevant au dessus des arbres et des cheminées.

I. UN SOLEIL BIBLIQUE

Si la vision du cavalier démonté, guettant dans les fourrés, est nécessairement limitée par son casque :

> […] c'était l'étroite bande horizontale à quoi, pour lui, se réduisait à présent le monde, limitée en haut par la visière de son casque, en bas par l'entrecroisement des brins d'herbe du fossé […] (227)

il n'en est pas moins vrai que la campagne militaire se déroule dans un cadre naturel saturé de symboles, comme le laisse entendre, avec humour, la citation empruntée à Luther, conseillant à Dieu de poser le soleil au beau milieu de la terre (tenue pour une surface plane) de façon à l'éclairer continuellement.

A. Colonne à l'arrêt

Comme pour faire comprendre que les soldats, ballottés par leurs chefs, n'ont aucune information, aucune prise sur l'événement, le début du roman, situé lors de l'offensive ennemie, montre les cavaliers se déplaçant au gré des commandements, pris dans la pluie et le froid. Ils

[1]. ARISTOTE, *Physique* IV (12), 221 a-b, tome premier, texte établi et traduit par Henri Carteron, Paris, Les Belles-Lettres, 1952, p. 155. Hubert de Phalèse remercie chaleureusement Paul Ricœur d'avoir bien voulu attirer son attention sur ce passage d'Aristote qui semble en tous points répondre à la clausule du roman de Claude Simon.

[2]. Michel COLLOT, *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988, 2 vol. Les citations suivantes proviennent du tome 2, p. 8.

parviennent dans un village perdu des Ardennes, sans église, boueux, noir avec ses murs de briques. Le paysage semble les fuir, se diluant progressivement à leurs yeux :

> […] ils ne peuvent pas voir la pluie, l'entendre seulement, la deviner murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant de toutes parts au-dessus d'eux, sur eux, autour d'eux, sous eux, comme si les arbres invisibles, la vallée invisible, les collines invisibles, l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu […] (121)

Un cheval meurt dans la nuit. Le matin, ils l'enterrent dans un verger. Paradoxalement pour cette saison, les arbres, noirs sous la pluie, ont perdu presque toutes leurs feuilles (255). Georges regagne son cantonnement. Le soleil de la fin d'après-midi lui semble anormalement présent, comme suspendu dans sa course par un Josué priant pour le triomphe des Hébreux. Mais, ici, il se manifeste contre les cavaliers :

> […] je pris à travers champs remontant la colline le soleil avait cette insistante obsédante présence des fins d'après-midi des trop longues journées de printemps où il s'attarde n'en finissant plus comme s'il était immobilisé sur le point de redescendre mais ne s'y décidant pas arrêté par quel Josué il devait bien y avoir deux ou trois jours au moins qu'il avait oublié de se coucher depuis qu'il s'était levé rosissant teintant d'abord doucement le ciel lilas l'aurore aux doigts de pétales mais je n'avais pas vu le moment où il était apparu […] (199)

B. Les cavaliers de l'apocalypse

La troupe avance, avec cette faculté particulière qu'ont les chevaux et les hommes de dormir en marchant sous un ciel « *tout rose* », dans une campagne moite, encore endormie (146). Peu après, elle est prise dans une embuscade. À quelle heure cela s'est-il passé ? s'interroge le narrateur (279-80). D'après la hauteur du soleil en cette période (la seconde quinzaine de mai), l'orientation de la route et la forme de son ombre, il situe l'accrochage vers 2 heures. Toutefois, il a pu mémoriser la couleur des champs, le blé commençant à jaunir, les feuilles à roussir. Les cavaliers, le soleil « *aveuglant* » (24) dans les yeux, sont désorientés. Une soudaine obscurité a semblé envahir le champ de bataille, limité au sud par les bois (109) :

> […] le soleil disparut les ombres disparurent une fois encore je regardai derrière nous et ils disparurent cachés par la haie, sans le soleil la campagne semblait encore plus morte abandonnée effrayante […] (88)

Attribuant leur échec à l'occultation du soleil, comme pour les sanctionner (72), les cavaliers ont fui, ayant perdu tout repère (95, 100). Ils remarquent les traces de l'exode sur le bas côté du chemin, comme après le passage d'un torrent furieux (102). Georges se rend compte que le soleil n'a jamais disparu. Il prend conscience du silence et, à travers le sous-bois, les rayons lumineux sont comme des lamelles ou des fragments déchiquetés, se détachant sur un ciel significativement vide (151-3).

C. L'épée glorieuse

En contrepoint de ce désastre, Georges traite la mort du capitaine de Reixach, sabre au clair, comme une scène glorieuse, illuminée par l'aveuglant soleil de mai (118), dérisoirement triomphale quand on sait les raisons qui l'auraient poussé au sacrifice : « *comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal…* » (13).

Cette vision héroïque revient, de manière encore plus dérisoire, plus loin dans le roman (85). Le narrateur pense au capitaine, « *en train de commencer à pourrir au soleil* », et se demande quand il commencera à se décomposer (110 ; voir aussi 118). Et dans la magnifique

page clôturant le texte, la mort de Reixach est directement confrontée à un paysage entièrement vide sous un ciel immobile, dans un monde croulant d'inanité (296).

II. L'INDIFFÉRENCE DE LA NATURE

A. Vue aérienne

La consigne veut qu'en cas d'attaque aérienne, les cavaliers mettent pied à terre, à l'abri dans le fossé ; Reixach y consent pour ses hommes, tandis qu'il attend sur la route que les avions passent, « *pas plus gros que des points maintenant au-dessus de l'horizon* » (14 ; voir aussi 109). Ils sont semblables aux nuages, apparemment immobiles, impassibles, dérivant à une vitesse imperceptible alors que les chevaux galopent (156). Durant l'échauffourée, les éléments suivent leur cours naturel :

> […] pas plus que le vent n'a cessé de balancer les branches des arbres, les nuages de cheminer dans le ciel — quelques coups de feu, donc, encore, insolites maintenant, absurdes, çà et là dans la paix du soir, quelques accrochages tardifs […] (212)

B. Le camp en Saxe

Dans les wagons à bestiaux qui les emmènent, la nuit, les prisonniers n'ont guère de visibilité. À travers la lucarne rectangulaire, Georges aperçoit les

> […] fragments du ciel nocturne et inaltérable de mai, les lointaines et inaltérables étoiles stagnant, immobiles, virginales, apparaissant et disparaissant dans les découpures qui s'ouvraient et se refermaient […] (67)

Au camp, les prisonniers sont alignés dès l'aube, dans la nuit, pour être comptés et recomptés (89). Ils entrevoient le décor fantomatique des baraques « *sur la plaine sablonneuse* », avec « *çà et là, à l'horizon, des bouquets de pins et un soleil rougeâtre immobile* » (162).

Les prisonniers tentent de se réchauffer quand se montre le « *pâle soleil saxon* » (203), dans un ciel ironiquement « *pur, lavé, transparent* » (246), comme pour souligner on ne sait quel péché.

C. La nature immuable

Revenant sur le champ de bataille qu'il compare à la scène vide d'un théâtre, après la représentation, le narrateur entendant le bruit de la canonnade s'éloigner voit pour la première fois « *un haut clocher gris à bulbes au-dessus de la campagne* » (291), signe unique d'une religion absente, et, d'une façon toute proustienne, il se prend à rêver sur les noms moyenâgeux des villages. Tout ceci se passe au sein d'une nature totalement indifférente. La paix revenue, le passé se reconstituera, sans aucun changement, sans qu'aucune leçon ne soit tirée du désastre, des crimes et des exactions, en présence d'un univers inaltérable :

> […] à mesure que le soleil déclinait, sur la terre oublieuse et indifférente, le monde perfide de nouveau inoffensif, familier, trompeur, tandis que passaient parfois confusément les images, le visage décharné de Blum, Iglésia […] (220)

III. LA PAIX

Par contraste avec la pluie, l'univers nocturne et borné de la guerre, toutes les scènes antérieures ont les couleurs brillantes du grand soleil.

A. Les courses

Les courses hippiques offrent une grande luminosité, comme dans un tableau impressionniste parsemé de « *pastilles de soleil* » (21, 22), les queues des chevaux accrochent des éclats

de soleil (23). Corinne à contre-jour se détache sur « *les rayons frisants du soleil* », comme nue, indécente (40, 46). Le ciel est dépeint de manière dérisoire tant il paraît artificiel :

> […] flottant dans le ciel avec les nuages en crème fouettée, immobiles, semblables à des meringues, c'est-à-dire gonflés, boursouflés en haut et aplatis au-dessous comme s'ils avaient été posés sur une invisible plaque de verre […] (144)

Dans un autre passage, on voit le peloton des chevaux de course s'éloigner « *dans le poudroiement doré du contre-jour sous l'immuable archipel des nuages suspendus, ou peut-être tout simplement peints, dans le ciel* » (168). Les pur-sang donnent une impression d'immobilité, comme des nuages qui verraient défiler sous eux, réduits à des dimensions dérisoires, les villages et les bois (157).

B. L'équinoxe de septembre

De la même façon, Georges se revoit discutant avec son père, près du kiosque, en septembre 1939, la grande prairie labourée, la vallée brumeuse, les peupliers tremblotant au vent avec les collines en arrière-plan (32, 34). Les mêmes images lui reviennent, dans la lumière d'un crépuscule d'été (132 et 211).

C. Le kaléidoscope de la mémoire

Deux ans après la fin de la guerre, toutes les choses ont retrouvé leur place, comme à travers une couche de glace qu'on aurait brisée et qui se reconstituerait naturellement :

> […] reflété un moment brisé, fracassé, dissocié en une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés de ciel et d'arbres (c'est-à-dire non plus le ciel, les arbres, mais des flaques brouillées de bleu, de vert, de noir), se reformant, le bleu, le vert, le noir se regroupant, se coagulant pour ainsi dire […] (218 ; voir aussi 219)

Loin d'être figé en un tableau unique, barré par la herse grise de la pluie, le paysage simonien est contrasté, soumis à la vision kaléidoscopique de la mémoire juxtaposant les différentes prises de vue, si je puis dire. *La Route des Flandres* nous livre la vision d'un agnostique, fortement imprégné de culture classique et religieuse, comme d'un Lucrèce qui aurait lu la Bible, en inversant la signification des images. L'univers est d'autant plus privé de transcendance que la nature s'est montrée indifférente à l'homme.

La guerre étoilée

Le champ lexical de la guerre étant extrêmement vaste dans *La Route des Flandres*, je me contente de reprendre les vocables de spécificité positive par rapport au corpus romanesque de Frantext, soit : *fusil*(*s*) (37), *fusiller*, *soldat*(*s*) (38), *guerre* (48), *guerrier*, *guerriers*, *guerroyeur*, *régiment*, *régiments*, *canon*(*s*), *canonnade*, *officier*(*s*) (17), *armadas*, *arme*(*s*) (28), *armé*, *armée*(*s*) (18), *armés*, *bataille*(*s*) (14), *bataillon*, *revolver* (10), *ordre*(*s*), *balle*(*s*) (20).

Je l'ai déjà fait remarquer (voir p. 53), le terme *ennemi* est quasiment absent du texte, et la désignation *allemand* encore plus. De fait, le récit développe une opposition axiologique entre les seigneurs de la guerre, avec leurs codes, et la troupe, issue du peuple, conditionnée au combat, refusant à la fois l'héroïsme et l'abjection. Il en découle une réflexion morale sur des événements ancrés dans le réel, dont on se demande s'ils ont été rêvés ou s'ils se sont effectivement produits.

I. LES SEIGNEURS DE LA GUERRE

A. Une tradition ancestrale

Par leur origine, les nobles servant dans la cavalerie se conforment aux règles implicites, au code d'honneur de leur état. Dès le début, la mort du capitaine de Reixach, le sabre levé en riposte à une rafale de mitraillette, est présentée comme « *un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs* » (12).

Par une rétrospection permanente dans ce volume, on voit le sous-lieutenant qui l'accompagne l'imiter en restant au pas, raide sur sa monture, impassible durant l'attaque (15). Après quoi, alors qu'il ne reste que quatre survivants de la brigade, tous deux discutent comme si de rien n'était (154), chacun maintenant les distances qui s'imposent entre eux, reconnaissants aux règles du savoir-vivre de leur permettre des propos futiles en une telle circonstance (286). Le rapprochement s'impose donc avec l'ancêtre de Reixach, le Conventionnel, commandant en Espagne, ayant un valet de guerre, comme le jockey Iglésia accompagne à la guerre son patron, propriétaire de l'écurie (185).

B. Une stratégie

Tel Fabrice à Waterloo, le narrateur n'a pas une claire perception de la bataille dans laquelle il est impliqué, et les détails des combats ne lui reviennent que par bribes. Deux faits sont avérés : le front a été percé par l'ennemi (104) et la troupe est tombée dans une embuscade (86). Il tente de reconstituer la stratégie établie par les chefs, supposant que le capitaine :

> […] n'avait reçu aucune directive (sauf peut-être celle de gagner un certain point de repli, ordre datant vraisemblablement de la veille ou de l'avant-veille si bien qu'il était impossible de savoir si ce point de repli n'était pas déjà occupé par l'ennemi (ce que prétendaient les blessés ou les gens rencontrés sur la route) et si par conséquent cet ordre pouvait encore être considéré comme valable et devant être exécuté) […] (283)

à tel point qu'il ne cherchera même plus à se faire obéir quand deux estafettes refuseront d'avancer (284). D'un régiment entier il ne restait qu'un escadron, lui-même réduit à quatre hommes, et, toujours aussi raide comme au défilé, Reixach prend conscience de la débâcle

> […] ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit […] (16)

Plus tard, le narrateur se remémore le chemin parcouru,

> […] parallèle à celui que nous avions emprunté dix jours plus tôt en nous portant à la rencontre de l'ennemi l'axe de la bataille s'étant entre-temps légèrement déplacé l'ensemble du dispositif ayant subi de ce fait une translation du sud vers le nord d'environ quinze à vingt kilomètres de sorte que le trajet suivi par chaque unité aurait pu être schématiquement représenté par une de ces lignes fléchées ou vecteur figurant les évolutions des divers corps de troupes (cavalerie, infanterie, voltigeurs) engagés dans les batailles […] (280)

Se mettant à la place d'un général, à l'aide d'une carte d'état-major (281), il se demande comment nommer le phénomène auquel il a pris part :

> […] non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade d'homme, ou, plus encore : la disparition de toute idée de tout concept […] (282)

Ce général, le narrateur l'a vu lors d'un défilé. Il l'imagine dans sa villa, dirigeant une stratégie aussi utile qu'au café du Commerce (200), ou peut-être géniale, on ne sait, puisque ses ordres n'étaient jamais parvenus (201).

C. L'honneur. Suicide d'une caste

De Reixach reproduit, en quelque sorte, le comportement de son ancêtre. Ne supportant pas la défaite, il se suicide, comme autrefois le délégué aux armées (54) rossé par les Espagnols (203), avait abandonné ses troupes pour venir se tirer une balle de fusil de chasse dans son château, doublement traître à sa caste, qu'il trahit au profit de la morale rousseauiste (182), puis à la cause révolutionnaire,

> […] mais cette fois par incapacité, c'est-à-dire coupable (lui, le noble de naissance et dont la guerre — c'est-à-dire, en une certaine façon, l'oubli de soi, c'est-à-dire une certaine désinvolture, ou futilité, c'est-à-dire, en une certaine façon, le vide intérieur — était la spécialité) […] (182)

Ils se rejoignent ainsi dans la mort : « *comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre…* » (75). En vérité, le même doute subsiste : ne se sont-ils pas donné la mort parce qu'une femme les avait bafoués ?

En revanche (si l'on peut dire), le suicide du général ne prête pas à équivoque : victime d'adversaires ne respectant pas les lois de la guerre (191), incapable de reprendre ses troupes en main, ses ordres de repli arrivant trop tard (192), il se loge une balle dans la tête (272).

II. LA TROUPE

Mal dirigés par des chefs incapables, les soldats tombent dans une embuscade, où ils sont décimés par une armée mieux équipée. Le camp où ils sont emmenés prisonniers est une négation de l'homme, mais, dans l'abjection, ils parviennent à garder leur dignité.

A. Des civils embrigadés

Dans cette guerre, les soldats ne sont pas des militaires de profession, mais des civils, des paysans pour la plupart, répondant à la conscription obligatoire,

> […] de ces types taciturnes méfiants renfermés qui composaient la majeure partie de l'effectif du régiment avec cet on ne sait quoi de douloureux dans leurs visages précocement ridés empreints de cette nostalgie de leurs champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare […] (41)

Au cantonnement, ils jouent aux cartes (253) et se trouvent aux prises avec des gens comme eux, armés de fusils de chasse, qui acceptent de voir leurs maisons réquisitionnées, mais à condition que ce soit dans l'égalité (57-8) et ne veulent pas qu'on se mêle de leurs affaires. Au demeurant, certains des leurs sont aussi enrôlés (61). Les soldats chantent pour se donner du courage, leurs

> […] voix même pas hargneuses, avec quelque chose de dolent plutôt, empreintes de cette sorte d'apathie propre aux paysans et aux soldats, et en quelque sorte impersonnelles, comme leurs uniformes raides […] (65)

Ces tenues inadaptées, « *juste bonnes pour le maniement d'armes* » (65) ressemblent à un déguisement. L'armement des cavaliers munis d'un sabre d'un mètre de long et d'un mousqueton à canon court (283), les officiers ayant en outre un revolver, paraît dérisoire devant un ennemi motorisé. Dans ces conditions, on comprend qu'ils aient la tentation de reprendre une

tenu civile pour se cacher, en pillant une maison (106-8) ; que d'autres fuient dans une camionnette, totalement ivres (199).

Il n'est pas surprenant, dans ces conditions, qu'ils aient cru, comme la propagande de l'époque le prétendait, à l'existence d'une « *cinquième colonne* », celle des espions, Reixach lui-même faisant descendre de cheval un fuyard épuisé qu'il prenait pour tel (44).

B. L'abjection

Tombés dans une embuscade, les survivants ont été parqués dans un pré, « *ou plutôt stockés : nous gisions couchés par rangées successives les têtes touchant les pieds comme ces soldats de plomb rangés dans un carton* » (244), puis entassés dans un train qui les conduit dans un camp de prisonniers sur l'Elbe. C'est pour eux l'abjection, « *celle des armées vaincues, des guerriers déchus* » (112). Maigre consolation, les officiers aussi se sont fait prendre par surprise (245). Ils connaissent la faim extrême, entre la vie et la mort, ressemblant à un peuple de fantômes (114). Deux scènes dépeignent particulièrement cet état. Celle où, « *semblables à trois vagabonds faméliques* » (161), Iglésia essaie de faire cuire des galettes sous les yeux d'autres affamés les encerclant comme des loups, leur jetant des pierres, n'ayant même pas la force de les combattre ; celle où, pour tromper le rat qui leur dévore le ventre, ils raclent quelques brins de tabac mêlés à de la bourre pour en faire des cigarettes. Il y a une organisation interne du camp, dominé par les voyous, qui trompent le temps en jouant aux cartes leurs rations quotidiennes. Nul ne s'avisera d'en enfreindre les lois, comme le montre la mésaventure du Bônois (204-6).

C. La dignité

Ce qui frappe le narrateur, durant cette guerre, ce n'est pas la défaite des uns ou des autres, ni même la débâcle ou la fuite des vaincus, c'est le spectacle des détritus qui bordent les chemins (102, 192). La question qui se pose, que se posent les soldats en campagne, est de savoir ce que vaut un homme (124). Elle revêt encore plus d'importance dans les camps (qui ne sont pas encore des camps d'extermination). J'ai montré (voir plus haut p. 116) la signification que pouvait avoir la présence du « juif royal » au sein cette communauté d'infortune, totalement ignorant de sa religion, observant et faisant observer à ses coreligionnaires le jour du Grand Pardon. En dépit de tout, une loi, une morale s'imposait. Il s'agit de préserver sa dignité, sa liberté. Georges, essayant de s'évader, est repris, non pas par des soldats ou des gendarmes, mais, ô dérision, par de paisibles chasseurs (173). La seconde fois sera la bonne (275), mais il ne s'attarde pas sur ce sujet, ne disant pas comment il a pu regagner son pays.

III. VALEUR SYMBOLIQUE

A. Mécanisation

Le rapprochement des deux Reixach souligne la différence qu'il y a entre une expédition en Espagne et cette guerre, qui n'est pas montrée dans son envergure mondiale, mais dont on perçoit toutes les caractéristiques. C'est la guerre du feu contre les armes blanches. Un obus tombe sur un village abandonné, faisant tomber un mur inutile (68, 291) ; les canons se répondent, comme s'ils étaient seuls en jeu (68) et le déluge des bombes laisse croire que l'ennemi les envoie simplement parce qu'il doit écouler son stock (292). Que peut la cavalerie contre les avions qui la dominent, lâchent leurs bombes de haut, avançant comme des poissons pour mitrailler les morts (109), disparaissant comme un point argenté (154) ? Combien Rousseau avait raison, disant que :

> […] l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, et qu'il choisissait en général tout d'abord le premier parce qu'il lui paraissait le plus facile et le plus rapide et ensuite, mais seulement après avoir découvert les inconvénients et les dangers du premier, le second, c'est-à-dire le commerce qui était un moyen non moins déloyal et brutal mais plus confortable, et qu'au demeurant tous les peuples étaient obligatoirement passés par ces deux phases et avaient

> chacun à son tour mis l'Europe à feu et à sang avant de se transformer en sociétés anonymes de commis voyageurs comme les Anglais mais que guerre et commerce n'étaient jamais l'un comme l'autre que l'expression de leur rapacité et cette rapacité elle-même la conséquence de l'ancestrale terreur de la faim et de la mort […] (33)

B. Refus de l'héroïsme

Au bout du compte, il ne reste qu'un seul survivant pour nous raconter cette bataille et ce qui s'en est suivi. Il pourrait se donner le beau rôle, mais il fait tout pour minimiser son action, laissant entendre qu'il n'a jamais tiré un coup de feu. Georges n'a dû son salut qu'à sa selle qui, mal sanglée, a tourné au moment crucial, le mettant, involontairement à l'abri du tir, dans l'angle mort du talus (148-9). Encore précise-t-il qu'il tremblait tout autant que son cheval ! Plus tard, il comprendra que la hauteur des haies l'a dissimulé aux yeux des tireurs (236-7).

L'ennemi a quitté le village dans un sens alors que sa brigade arrivait par l'autre. Il envisage la guerre à l'image d'un film burlesque :

> […] des soldats des deux armées se poursuivant en tournant en rond autour du pâté de maisons comme à l'Opéra ou dans les films comiques les gens lancés dans ces poursuites parodiques et burlesques l'amant le mari brandissant un revolver la bonne de l'hôtel la femme adultère le valet de chambre le petit pâtissier les agents puis de nouveau l'amant en caleçon et fixe-chaussettes courant le buste droit les coudes au corps levant haut les genoux le mari au revolver la femme en culottes bouffantes bas noirs et cache-corset et ainsi de suite […] (197)

Plus sérieusement, contemplant les débris qui bordent son chemin, il médite sur :

> […] cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes — rouille, souillures, ruines, corrosion des corps — qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir ?) […] (193)

C. L'imagination

Contrairement à la plupart des récits de guerre, celui-ci laisse une large place à la rêverie, à l'imagination. Tandis qu'il chevauche, ensommeillé, le narrateur imagine sa division prise dans la glace, comme saisie par un glacier, destinée à ressusciter plus tard (30). Puis, une estafette portant un ordre dans la nuit, remontant une colonne, est vue comme le spectre même de la guerre (36) (et l'on ne peut s'empêcher de songer au tableau d'un autre Rousseau, le Douanier celui-là, la représentant comme un cheval noir emportant une fillette de blanc vêtue). À d'autres moments, il perçoit les événements à travers une vision d'enfant, quand il modelait des soldats en terre (39, 234) comme si tout cela n'était qu'un jeu.

Plus que la déchéance, la déshumanisation évoquées ci-dessus, la guerre est, quoi qu'on en pense, l'occasion d'exercer son imagination, tant pour le guerrier appliqué, rêvant on ne sait quels amours possibles à partir d'une « *laiteuse apparition* » entrevue dans l'obscurité d'une écurie (37, 115, 261) ; que pour les prisonniers de guerre, n'ayant d'autre moyen de survivre qu'en exerçant leur imaginative sur les relations supposées de Reixach avec sa jeune épousée (132) et son jockey, en matérialisant Corinne au cours de leurs conversations « *d'adolescents sevrés de femmes* » (221) ou en se transportant par procuration

> […] c'est-à-dire au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, de façon […] à faire surgir les images chatoyantes et lumineuses au moyen de l'éphémère, l'incantatoire magie du langage, des mots inventés dans l'espoir de rendre comestible […] l'innommable réalité […] (173)

LE DOUTE

Contrairement à ce que l'on attendait, le traitement de la guerre m'a conduit à parler, non pas tant des tirs tendus comme des cordes de guitares (voir 147) ni des cadavres mutilés, décomposés (25, 193) que d'une opposition fondamentale entre deux catégories d'hommes, d'une inflexible volonté de survie chez les plus simples, tandis que la haute hiérarchie militaire désertait à sa façon, en se donnant la mort, pour des raisons rien moins que patriotiques. Mais, de même que Georges ne mentionne pas le nom de son capitaine à Corinne, se contentant de dire le numéro du régiment (218), un doute subsiste quant à l'authenticité de ce qu'on vient de lire, qu'expose le narrateur lui-même :

> Mais l'ai-je vraiment vu ou cru le voir ou tout simplement imaginé après coup ou encore rêvé, peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots […] (296)

Le paradoxe est qu'un officier contemporain[1], lecteur du roman, ait écrit à Claude Simon pour lui confirmer l'exactitude de son propos, de sorte que la littérature, croyant créer une histoire, fait retour sur l'événement.

Lignées

La famille, la lignée, le sentiment d'appartenir à une communauté enracinée dans un passé lointain traversent comme un leitmotiv *La Route des Flandres* où Georges, à l'instar de sa mère, Sabine, ne cesse « *de raconter de ressasser ses sempiternelles histoires de famille, d'ancêtres* » (272), c'est-à-dire de vie, de mort, de temps qui passe, de secrets, de tentatives de restitution. À partir d'un détail apparemment mineur dans le roman, le regard que certains personnages jettent sur Blum comme celui que ce dernier jette sur eux, je me propose de faire ressortir les liens qui unissent la lignée à la Loi, aux histoires de famille, voire au roman familial.

I. HISTOIRES JUIVES

A. Le « sale youpin »

Les personnages qui reviennent le plus souvent dans le cours du roman sont, dans l'ordre décroissant, Georges (196 occurrences), Blum (148), Iglésia (124), Reixach (l'homme, comme la dynastie : 70 occurrences auxquelles il faut ajouter 4 occurrences de *Reichac*), Wack (52), Corinne (25) et Sabine (15). En fait les occurrences des patronymes sont moins nombreuses que la présence effective d'un personnage dans le texte (quand Georges parle, par exemple). Ce décompte statistique indique toutefois des dominantes incontestables. Un très net déséquilibre quantitatif caractérise ce texte où l'univers masculin domine très nettement l'univers féminin. Le camarade de Georges, Blum, dont le patronyme n'est pas sans rappeler deux autres grandes figures juives de la production romanesque contemporaine — le Bloom de Joyce dans *Ulysse* (1922), et le Bloch de Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) — joue un rôle non négligeable dans les questions de rapports à la filiation. Qualifié par Wack de « *sale youpin* » (61, 63) ou de « *youpin de la ville* » (116, 258) il rend compte, par la désignation raciste fortement négative qui le désigne alors, de certains aspects du temps historique qui sert de cadre à la fiction qui permettra bientôt, dans la réalité, à la machine antisémite mise en place par l'occupant et par l'État français de Vichy de tourner à plein régime. Claude Simon esquisse par ce biais une opposition axiologique entre « *youpins* », urbains, et

[1]. Voir la lettre du colonel Cuny retranscrite et commentée dans : Anthony PUGH¤ , « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990 , p. 23-46.

« *paysan* », « *types de la campagne* », c'est-à-dire entre « *malins* » toujours prêts à se tirer d'affaire par des moyens plus ou moins louches et hommes de la terre, cette terre qui, l'idéologie de l'époque l'assure, « ne ment pas » selon la fameuse formule que le Maréchal Pétain doit à la plume… d'Emmanuel Berl. Pour Wack les choses sont claires : Blum ne mérite même pas qu'on lui adresse la parole. Georges cherche pour sa part constamment à calmer le jeu. Il évoque avec chaleur la figure du camarade, « *un petit juif maintenant mort depuis des années* » (262), avec qui il prenait plaisir à parler.

Le point de vue change très nettement lorsque Blum expose ses façons de voir les choses. Au cours des innombrables discussions qu'il a avec Georges au sujet des ancêtres de ce dernier, il se perd en conjectures qui ont toutes en commun d'imaginer les événements passés selon le principe de réalité et non selon le principe de plaisir qui organise le roman familial des Reixach. L'ancêtre portraituré (suicidé ou assassiné ?) avait peut-être « *simplement des dettes* » :

> […] peut-être l'affreux juif local le tenait-il solidement avec quelque bon billet à ordre. Les nobles seigneurs, tu sais, ça vivait surtout d'emprunts. Ils étaient essentiellement animés de purs et généreux sentiments mais ils ne savaient pas faire grand-chose d'autre que des dettes, et sans la Providence que constituait pour eux l'usurier juif aux doigts crochus il n'auraient sans doute pas su accomplir grand-chose, sinon peut-être ce genre d'exploits qu'on raconte ensuite orgueilleusement dans les familles […] (266)

Si « *tel lointain ancêtre de de Reixach avait été déchu de ses droits de noblesse pour avoir dérogé aux lois de sa caste en se livrant au commerce* » (51), Blum, lui, ne fait pas partie « *des familles à pedigree* » (177). Chez lui, par « *une déplorable faute de goût* » (268), on n'avait pas de temps à consacrer au suicide, au drame et à la tragédie. Son univers familier n'a pas été celui d'« *un élégant vendeur parfumé* » qui manipule « *une fine draperie* » avec « *des gestes élégants* » mais celui d'une Maison de gros et de détail où l'on déroulait des rouleaux de tissus « *laids, épais et sombres* » susceptibles d'« *habiller dix familles* » (268).

B. Le « juif royal »

Le roman rapporte un curieux épisode qui se situe dans le camp de prisonniers. Un Bônois (un Italien), joue aux cartes et perd quatre jours de rations qu'il remet ponctuellement à son « banquier » intraitable qui, chaque jour, accepte, sans même le regarder, la ration de pain et de margarine due. Apparaît alors la figure d'un « *juif paisible, majestueux, gras* » (205) — bien qu'il n'ait reçu aucun colis depuis deux mois — qui porte sa « *dérisoire tenue de guerrier* » et son « *informe calot* » comme « *une robe et une tiare d'or* » et qui, de fait, apparaît au narrateur comme « *royal* » (206). C'est ce petit maquereau algérois qui donne à manger sa propre ration « *au plus cadavérique* » de ses co-détenus. Il a conservé son apparence d'homme, n'a jamais condescendu à travailler, ou même à feindre de travailler. Mieux même, le jour du Kippour[1]…

> […] lui qui n'avait jamais de sa vie mis les pieds dans une synagogue, ni observé, ni sans doute jamais su ce qu'était le Sabbat, et encore moins la Thora, et qui ne savait même pas lire […] le jour du Yom Kippour, donc, en plein milieu d'un pays où on massacrait et brûlait les juifs par centaines de mille, se fit porter malade pour ne pas travailler, et non seulement resta toute la journée sans rien faire, rasé de près, sans manger ni toucher une allumette, mais encore fut assez fort pour obliger ses semblables (ceux de ce peuple où il eût autrefois été — était encore — roi) à l'imiter […] (207)

Autrement dit, non seulement le « juif royal » se comporte comme les « nobles seigneurs » dénoncés, nous l'avons vu plus haut, par Blum mais il est probablement aussi le seul person-

[1]. *Jour du Pardon*, ou Grand Pardon, le jour le plus saint et le plus solennel du calendrier religieux juif, caractérisé par un jeûne strict de vingt-quatre heures, afin d'obtenir le pardon divin pour les fautes commises qui sont confessées par les fidèles. Cette fête est fréquemment observée même par ceux qui ne respectent pas la tradition durant l'année.

nage du roman à respecter une Loi transcendante qui l'amène — même si le fait peut paraître paradoxal de la part d'un maquereau — à se repentir de ses fautes, à se purifier et, par là, à dépasser sa condition d'homme destiné à la mort, la pourriture et l'oubli. Seul dans cette débandade généralisée il respecte finalement une Loi capable de donner un quelconque sens à un monde essentiellement absurde. Telle est, à travers l'hébreu, l'unique occurrence du mot *pardon* qui n'apparaît pas une seule fois dans le texte de même qu'aucune fête religieuse chrétienne (Ascension, Assomption, Noël, Pâques, Toussaint…) n'est mentionnée sinon le dimanche (voir la fiche « Travail du temps », p. 100).

C. Légalités

Si la Loi est bien, comme je le pense, curieusement représentée par Yom Kippour, le roman fait plusieurs fois allusion à la légalité dans des sens bien différents. Le narrateur évoque l'autorité de la règle lors de la description de « *ce café sur la place du village* » avec « *aux murs l'inévitable Loi sur la Répression de l'Ivresse Publique* » (116). Nous ne sommes plus guère dans le domaine du divin mais dans la réglementation de la consommation du vin, réglementation singulièrement rabaissée par l'aspect défraîchi de l'affiche « *couverte de chiures de mouche* ».

La locution « en vertu de cette loi… » apparaît quant à elle à deux reprises dans le roman. Elle sert la première fois (80) à donner un semblant de justification sociologique au comportement des domestiques à l'égard de Reixach l'ancêtre : « *en vertu de cette loi qui fait que les gens liés à d'autres par des relations serviles sont farouchement partisans* […] *d'une société strictement hiérarchisée* » ; la seconde fois, dans la bouche de Blum, sur le mode bouffon d'une réinterprétation moins flatteuse de l'histoire familiale de Georges : « […] *en vertu de cette loi qui veut que l'Histoire*…[…] » (176), (ne) soit destinée (qu') à devenir une matière enseignable « *à l'usage des manuels scolaires agréés et des familles à pedigree* » (177). La loi ici n'a plus rien à voir avec la Loi observée par le « juif royal ». Il ne s'agit plus que du contrat objectif d'un mode de fonctionnement social qui consacre et sacralise « *un état de force* » (143) obtenu jadis « *par violence, ruse ou contrainte exercées de façon plus ou moins légale* » sur plus faible que soi. Cette loi-là fait l'objet de commentaires sarcastiques de la part du narrateur lorsque Georges fouille ses poches de prisonnier et en extrait « *son maigre trésor de petits bouts de papier* » :

> […] (salaire qu'un vainqueur qui, quelque part à côté tuait avec bonne conscience des petits enfants, se croyait tenu, et non pas ironiquement, non par facétie, mais en vertu d'un principe, d'une loi, d'une espèce de morale acquise ou plutôt apprise, ou plutôt implantée, irraisonnée et apparemment intransgressible, empreinte par l'usage d'un caractère sacré (quoique quelque cent ans auparavant encore parfaitement inconnue) : à savoir que tout travail doit être payé […] (208)

Le « *caractère sacré* » que cette loi possède aux yeux de la plupart des humains n'a plus rien à voir avec une quelconque transcendance. Nous sommes à présent dans le domaine immanent des réglementations sociales fortement imprégnées de valeurs liées à la lignée, l'ancienneté et la pureté de la « race ».

II. HISTOIRES DE FAMILLES

A. Virginités

De Reixach qui descend de « *générations de sabreurs* » (12) — on appréciera la polysémie du terme qui, en argot, désigne également l'acte sexuel… — pourrait, selon Georges, descendre de « *Sa Cousine la Vierge* » sinon, de façon paradoxale, de Mahomet lui-même (10). Le récit de sa mort, au début du roman, se trouve lié à l'évocation du reflet du soleil « *sur l'acier virginal* » (13) du sabre qu'il dégaine dérisoirement selon des coutumes d'un autre âge face à la rafale d'arme automatique qui va le faucher. Par attraction lexicale, le récit, qui a évoqué précédemment « *les* vergers *les haies* » (12) va convoquer Corinne, la femme-enfant « *qu'il*

avait épousée ou plutôt qui l'avait épousé » (11) : « […] *sur l'acier virginal… Seulement, vierge, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus* […] » (13), notation qui permet au narrateur d'assimiler métaphoriquement l'amour que porte Reixach à Corinne à une véritable Passion christique. La figure de Corinne reste fondamentalement ambiguë. Iglésia racontera à ses camarades qu'il avait pensé d'elle « *Espèce de vieille salope ! Vieille garce !* » au moment de l'épisode de la course de chevaux tout en reconnaissant sa nature angélique lorsqu'il lève les yeux sur elle : « […] *ne découvrant que le visage d'ange, la transparente auréole des cheveux blonds, la jeune chair impétueuse, impolluée, impolluable* […] » (139).

Or la virginité possède dans le roman un caractère double de vie et de mort. Elle désigne aussi bien les tenues des soldats assimilées à « *ces draps impollués que, dans les familles, on garde pieusement en réserve pour en envelopper les morts* » (66) que le pré où arrivent les prisonniers et dont l'herbe, que Georges est tenté de manger comme un cheval, « *était encore vierge impolluée* » (244). La virginité reflète une nostalgie de l'ordre social comme de l'organisation, la structure, la succession, l'enchaînement chronologique — voir l'allusion à l'ordination : « *la prise de voile pour les jeune filles les vierges* » (247) — dans ce roman de l'anarchie, du chaos, de la confusion, dont l'écriture se soumet à un savant désordre.

B. Race, caste, famille

Un autre principe de structuration repose sur la notion, plus ou moins bien vécue selon les personnages, de lignée. Toutes proportions gardées, Georges est aux Reixach dans *La Route des Flandres* comme le Narrateur de la *À la recherche du temps perdu* par rapport aux Guermantes (voir 49, 55). Mais alors que Reixach accepte, par tradition familiale, de « *se promener dignement comme des cibles* » (293, 294) conformément aux attitudes ancestrales héritées de « *sa race sa caste* » (294), Georges, lui, ne cherche qu'à « *filer d'ici nous sortir ventre à terre de ce coupe-gorge* » (293 — relever l'association Georges / coupe-gorge). Les Reixach dans le roman obéissent (221) ou n'obéissent pas (51, 182, 183) à la loi de leur milieu, participent ou ne participent pas de « *la flatteuse légende familiale* » (85, 175). Comme, je l'ai mentionné plus haut, la figure de Corinne reste ambiguë ; celle de l'ancêtre, le « *type du portrait* », est marquée du signe de l'ambivalence : il est à la fois « *la gloire et la honte de ta famille* » sur laquelle pèse un non-dit que Georges sonde désespérément tout au long du roman (211 ; voir aussi 11, 33, 50, 180, 257, 258, 264, 265, 266, 267, 268, 272). Or cette famille qui se fait d'elle l'image valorisante d'un « *pur-sang* », dont le lointain descendant se consacre exclusivement « *à l'amélioration de la race chevaline* » (184) pourrait bien, suggère Blum, descendre d'une jument (51) !

C. Ancêtres et géniteurs

On ne s'étonnera pas dans ces conditions que Blum assimile la collection d'ancêtres de Georges à des « *géniteurs* », voire à des « *étalons* » (51). Il donne ainsi aux liens de parentés valorisés par Sabine l'allure avant tout dépréciative, physiologique — « *cette attitude ancestrale dans laquelle elle s'accroupit pour satisfaire ses besoins* » (180) —, zoologique pourrais-je dire, de reproduction animale (175). Si l'état social a créé des distinctions de classes et des gens à particule (50), l'Histoire de l'humanité nous renvoie à « *nos ancêtres sauvages primitifs sombres s'étreignant s'accouplant roulant nus violents et brefs dans la poussière les fourrés* » (260), bref à des hominiens ou des hominidés dont il n'est pas sûr que l'évolution, au plan des instincts de base, ait été radicale. À la légende (c'est-à-dire, étymologiquement, « ce qui doit être lu ») familiale savamment entretenue de génération en génération jusqu'à Sabine (véritable relais de la saga familiale jouant le rôle du témoin qui a vu, entendu, su et qui transmet), Blum oppose une animalisation de l'humain réduit à sa simple fonction de reproduction, de reproducteur (185) qui ne mérite aucune survalorisation particulière. Des biens se transmettent « *de père en fils* » (143), d'ancêtres lointains à petit-fils (266) et arrière-petit-fils (184) sans qu'il y ait aucune fierté à tirer de devanciers, communs à tous les hommes, destinés à subir « *le destructeur travail du temps* » (296 ; voir aussi 51, 52, 53, 54, 55, 56, 76, 80, 178, 209, 214, 253, 264).

On le voit donc, le roman qui travaille singulièrement la notion de « lignées », attribue à cette dernière, à travers le long cheminement mental du narrateur, une valeur qui ressemble fort à une déroute.

Couleurs

Les couleurs les plus spécifiques du roman sont, dans l'ordre décroissant : le vert, le noir, le jaune, le marron, le rose, le gris et le rouge. Les deux premières spécificités tiennent à la répétition de la séquence « *le mur* [ou *fond*] *vert-noir des marronniers »* (21-2) mais cette répétition même ne tient évidemment pas du hasard et il faudra s'interroger sur cette alliance.

VERT

Le vert est la couleur de l'herbe, de la nature. À ce titre, il est associé au passé heureux, au luxe insouciant : ♦ la pelouse et les arbres du champ de course, fond vert de tout souvenir (course, mondains, Corinne : 18, 19, 21, 22, 44, 45, 144, 146, 158, 169, 221). Deux jockeys ont des brassards verts (22) ; salissures vert-jaunes du jockey après la course (48) ; ♦ Corinne comme une reine de jeu de cartes, avec « *une de ces robes mi-partie rouge et verte* » (222) et l'uniforme gris-vert de Reixach (21) ; ♦ fantasmes féminins de Georges : « *robes qui ressemblaient à des chemises, mauve pâle et un ruban vert enserrant ses…* » (273) ; ♦ le cahier de l'ancêtre, fermé « *par des rubans vert olive* » (52) ; ♦ la couleur d'un passé heureux : « *ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies)* » (99), « *une assemblée de personnages aux costumes Empire dans un salon vert et or* » (116 ; voir aussi 18) ; ♦ la chambre où l'on peut habiter puisqu' « *il y a des rideaux de tulle et des plantes vertes dans des pots* » (269) ; ♦ l'herbe salie par les déchets humains (28), par les tickets (157), par les véhicules carbonisés (193).

Mais il peut être une couleur plus inquiétante : ♦ l'uniforme vert est l'uniforme allemand (154), camouflage de la camionnette du Génie (197) ; ♦ coqs de combat, « *avec leurs plumes à reflets bleu et vert* » (289) ; ♦ les pistolets de l'ancêtre, « *dans leur logement ménagé en creux dans le drap vert billard* » (77) ; ♦ les humains, comme des mannequins « *se répétant à l'infini dans les vertes profondeurs des miroirs* » (263).

D'où un effet de contraste : ♦ les enterrements dans la verte campagne (75, 87) ; ♦ éclats vert-noir de la bouteille lancée sur Georges (199) ; ♦ les cavaliers dans la verte campagne (95, 154, 283), « *au milieu de cette sombre verdure vert-noir, sans être roussis les champs étaient d'un vert tirant sur le jaune* » (280), les forêts au loin (290) ; ♦ les grenouilles et les plantes de l'étang, après l'embuscade (153), l'herbe autour du poulailler, de plusieurs verts (233, 234), l'herbe, « *toujours indifférente et verte* » (244) ; ♦ vert sur vert : Georges caché dans le fossé voit l'herbe comme « *une tache verte dans le vert crépuscule* » (227), le magasin « *en imitation marbre, vert à veinules vert clair* » (269).

Ou de fusion générale des couleurs et des sensations : ♦ correspondances : « *le pénétrant et vert parfum de l'herbe coupée* » (211), « *sa verte senteur d'herbe* » (232), « *le jus vert et âpre* » de l'herbe (245), les coups donnés par Corinne répandent « *en même temps que la douleur comme un jus vert âpre pas désagréable* » (278) ; ♦ le paysage reflété dans l'eau comme « *flaques brouillées de bleu, de vert, de noir* » (218), le « *monde étranger* » est fait de bleu et de vert (223) ; ♦ le monde coloré par les carreaux de verre du kiosque : « *le monde apparaissait unifié, fait d'une seule et même matière, verte, mauve ou bleue, enfin réconcilié* » (229).

On remarque que la fusion du vert-noir n'est pas propre au segment répété évoquant le passage des chevaux mais qu'elle apparaît à différentes reprises dans le roman, marquant toujours une dualité, le placage d'un présent hostile sur un arrière-plan paisible et riant. Il importe donc à présent de s'attarder sur les valeurs et les usages du noir.

NOIR

Le noir est la couleur distinctive de Reixach : ♦ « *ses yeux noirs* » (10), « *cette grosse automobile noire à peu près aussi grosse et aussi impressionnante qu'un corbillard* » (55), son cheval « *bai brun c'est-à-dire presque noir* » (284) ; ♦ les couleurs de son écurie : « *cette casaque de soie brillante qu'il portait, rose bretelles noires toque noire sur le vert billard des pistes* » (44 ; voir aussi 141), choisies par Corinne « *de cette même matière brillante et satinée dont sont faits les dessous — soutien-gorge culotte et ces porte-jarretelles noirs — féminins* » (44 ; voir aussi 197), tenue « *qu'elle leur avait en quelque sorte imposée à tous deux (Iglésia et Reixach) comme une sorte de voluptueux et lascif symbole* » (145).

C'est que le noir est aussi la couleur de la Corinne (assimilée à une sorcière nocturne, une Lilith) qu'aimera Georges : ♦ une fleur noire : « *le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penché au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner…* » (90), « *un moment je la vis à la lumière de l'ampoule du couloir mais pas son visage : ses cheveux, son dos se découpant en noir* » (278) ; ♦ elle l'aime dans le noir (91, 276), « *sans doute décidément pouvait-elle voir dans le noir* » (278) ; ♦ elle n'est que la forme donnée par l'imagination à l'air sombre : « *cette chose, ce poids qui n'était pas de la tiède chair de femme mais simplement de l'air* […] *le cadavre pesant et corrompu de l'air noir étendu de tout son long sur lui* » (91) ; ♦ on peut rapprocher de cette figure celle de Virginie, portant « *un masque, une de ces figures de carnaval vénitien à la fois grotesques et terrifiantes, pourvues d'un loup noir et d'un nez démesuré* » (179).

Mais c'est aussi, classiquement, la couleur de la mort : ♦ l'arme qui tue Reixach : « *un instant j'avais vu luire l'éclat noir d'une arme avant qu'il tombe* » (73 ; voir aussi 296), « *ces écœurants nauséeux relents de soufre et d'huile brûlée les armes noires et huileuses* » (294) ; ♦ le soir du suicide de l'ancêtre de Reixach : « *le vent noir, soyeux, inquiet, entrant, s'engouffrant en sporadiques rafales dans la cour* » (190) ; ♦ présages de la mort de Blum : « *le mouchoir était presque noir, mais pas de saleté, c'est-à-dire que si les ampoules avaient été plus fortes il aurait pu voir Qu'il était rouge, mais dans la demi-pénombre il était simplement noir* » (88), les yeux de Blum « *noirs, agrandis, semblables à des yeux d'enfant* » (89), « *le visage livide de Blum ressemblait à un cachet d'aspirine sous ses cheveux noirs avec seulement les deux taches de ses yeux noirs et fiévreux* » (256) ; ♦ les mouches sur les cadavres : « *les grosses mouches bleu-noir* » (100), « *velue, bleu-noir, étincelante* » (228) ; ♦ les cadavres calcinés : « *ces cadavres carbonisés et noirs continuant à chevaucher une des carcasses de fer tordues et rouillées* » (193) ; ♦ enterrements : « *ces enterrements qu'on rencontre noirs et compassés dans les verdoyants chemins de campagne* » (87), le bâton de la croix porté par un enfant de chœur, « *quelque symbole priapique démesuré jailli d'entre ses cuisses, noir et surmonté d'une croix* » (75), pendant l'enterrement du cheval, « *les arbres aux branches noires vernies par la pluie presque complètement dépouillées de leurs feuilles à présent s'égouttaient dans l'air humide* » (255) ; ♦ inconscience : « *puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopants continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir* » (151), « *le néant le noir sommeil me tombant dessus comme une cloche m'ensevelissant* » (241), « *tout à coup tout fut complètement noir, peut-être étais-je mort* » (242).

Les chevaux sont souvent dépeints comme des animaux fantastiques et noirs : ♦ cavalier apocalyptique : « *et, noire sur noir, une forme surgit du néant, passa dans un froissement musculeux de bête en course, de buffleterie, de harnachement et de ferraille entrechoquée, le buste obscur incliné en avant sur l'encolure, sans visage, casqué, apocalyptique, comme le spectre même de la guerre surgi tout armé des ténèbres et y retournant* » (36) ; ♦ troupeaux fabuleux : « *les innombrables noirs et lugubres chevaux* » (40), « *le noir domaine où galopent infatigablement les chevaux morts, l'immense et noir troupeau des vieilles carnes lancées dans une charge aveugle* » (125) ; ♦ sur un plan plus réaliste, les chevaux se caractérisent par « *leurs ombres noires* » (24) : « *la tache noire qui revient ensuite se recoller au sabot — et en raison de la pente oblique des rayons, la vitesse à laquelle l'ombre revient pour ainsi dire toucher but* » (24).

Noire aussi, la masse des hommes entassés dans le wagon à bestiaux, « *cette matière noirâtre, visqueuse vociférante et moite d'où émanaient les voix* » (67 ; voir aussi 92) : ♦ ils respirent de l'air noir : « *opaque, noir lui aussi, si bien qu'il lui semblait essayer d'aspirer quelque chose comme de l'encre* » (67 ; voir aussi 19), « *sentir la sueur noire pénétrer dans ses poumons* » (68) ; ♦ scènes de fraternisation dans le noir — *cf. La Condition humaine* — (71, 72, 89, 95) ; ♦ échanges dans le noir : « *ce noir dans lequel ils essayaient de donner et duquel leur arrivaient des coups* » (93), « *nous étions comme une bête apocalyptique à plusieurs têtes plusieurs membres gisant dans le noir* » (276), « *Les deux voix sans visage alternant se répondant dans le noir sans plus de réalité que leur propre son, disant des choses sans plus de réalité qu'une suite de sons, continuant pourtant à dialoguer* » (263) ; ♦ l'écriture est d'ailleurs marquée par le noir : le père de Georges « *avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouche* » (259), « *un magasin peint en jaune imitation bois avec écrit en lettres dorées sur fond de verre noir* » (268 ; voir aussi 269, 279). Voir aussi les graffitis sexuels, comme « *deux astres rayonnants dans le firmament des murs noirâtres dessinés avec la pointe d'un clou* » (273) ; ♦ la foule du champ de course est elle aussi de couleur noire : « *comme une marée noire et lente* » (142), « *d'abord un point noir, puis deux, puis trois, puis dix* » (168).

En Allemagne, les prisonniers (d'ailleurs symboliquement occupés à pelleter du charbon) broient du noir : ♦ un univers de noirceur : « *là, au milieu des rails mouillés et luisants, des wagons noirs, des pins détrempés et noirs, dans la froide et blafarde journée d'un hiver saxon* » (173), « *sautillant dans les flaques noirâtres* » (183) ; ♦ ils mangent du noir : « *son morceau de pain noir et sa margarine de charbon* » (204), « *remettant la galette à cuire, et dedans il y avait maintenant des fragments noirs et charbonneux* » (163) ; ♦ les gardes : « *leurs ombres noires allant et venant silencieusement dans l'allée centrale engoncés dans leurs lourdes capotes avec leurs colliers métalliques de chien luisant parfois sous la lune* » (249), à rapprocher sans doute des chiens mangeant de la « *boue noire* » (9).

« *La terre noire et avare* » (42) donne aussi sa couleur aux paysans : ♦ le paysan boiteux, « *petit homme noiraud* » (57, 58 ; voir aussi 115), l'adjoint au maire, « *la réplique exacte du fermier, chaussé lui aussi de bottes noires en caoutchouc* » (58), la vieille, « *aveugle, noire et raide* » (59), les paysannes, « *certaines tenant à la main un parapluie noir ou leur sac noir aussi* » (86), les paysans et « *leurs chaussures noires du dimanche* » (86), « *l'obscure silhouette du métayer juché sur le tracteur avec son chapeau de paille aux bords ébréchés et déchiquetés comme une noire auréole reflétée deux fois par les lunettes* » (211) ; ♦ la boue noire et les animaux : mangée par les chiens (9), « *la boue noire piétinée par les bêtes où l'eau s'écoulait d'une empreinte de sabot à l'autre* » (61), « *le rectangle de boue noire autour de l'abreuvoir piétinée par les chevaux et par les bestiaux* » (116).

Sur le plan pictural, le noir est à la fois une couleur de fond et de motif (un peu comme chez Soulages — grand ami de Claude Simon — ou Ubac, voir aussi la peinture « *au jus de pipe* », 36), l'écriture du roman se présentant comme une tentative pour distinguer des formes dans un univers entièrement noirci : ♦ noir sur noir : « *raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes* » (29), « *il faisait toujours aussi noir, et même en écarquillant les yeux tant qu'il pouvait il ne parvenait à rien distinguer* » (30), « *ils distinguèrent les premières maisons, un peu plus noires encore que le ciel* » (36), « *Est-ce que ce n'est pas le jour qui se lève Qu'est-ce qu'on voit d'un peu moins noir là-bas à droite / Où ? Où vois-tu quelque chose dans cette espèce de chaudron* » (262, voir aussi 44) ; ♦ décor : « *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* » (29), « *les yeux grands ouverts sur le noir* » (31), « *nous ne pouvions voir que la face ombrée noire des arbres, des toits d'ardoise, des granges, des maisons étincelant comme du métal comme des casques au milieu de cette sombre verdure vert-noir* » (280), à rapprocher du « *mur vert-noir des marronniers* » (21 *sqq.*) ; ♦ Georges et Blum, perdus dans un monde froid et noir : « *puis se remettant en marche dans le noir glacé, ruisselant, de plus en plus noir à mesure qu'ils s'éloignent de la place* » (119), « *l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu, s'en allait en morceaux, en eau, en rien, en noir glacé et liquide* » (121), « *bon sang ce qu'il fait noir* » (122).

Le noir est ainsi la couleur du Mal, ce contre quoi toute la parole des hommes lutte et s'élève, « *comme un enfant siffle en traversant un bois dans le noir* » (35). Le vert-noir est l'indice d'une tentative de fusion, par des moyens artistiques, des deux couleurs dominantes du monde.

L'œil du peintre

Le lecteur aura remarqué combien *La Route des Flandres* est nourrie de références, explicites ou implicites, à la peinture. Ce n'est pas seulement parce que nous savons que Claude Simon a fréquenté des ateliers d'art dans sa jeunesse et que le dessin est pour lui une manière commode de s'exprimer que j'aborde ce sujet, mais parce que le romancier, s'il se sert des mots, compose son récit comme un tableau et parce qu'il a le regard du peintre pour faire partager ce qu'il voit (ou plutôt ce que voient ses narrateurs et ses personnages) à travers les souvenirs comblant le tissu mémoriel. Autant les épisodes relatés dissocient le texte, autant, comme j'ai déjà eu l'occasion de le souligner (voir p. 81), les lignes et les couleurs le structurent. Je m'en tiendrai ici à la représentation des formes et au commentaire des tableaux, renvoyant à la fiche « Couleurs » (voir p. 87) pour le reste.

I. UN PEINTRE DE LA NATURE

De prime abord, on a le sentiment qu'un peintre s'exprime à travers les voix incertaines de Georges et de Blum, même pour parler de choses triviales, quotidiennes. Un peintre moderne, ayant quitté son atelier et sachant placer son chevalet dans la nature, partout où l'art a quelque chose à nous dire.

A. Scènes quotidiennes

S'agit-il de montrer un soldat lavant maladroitement du linge, voici, rapidement brossé, un tableau réaliste à la manière de Courbet, avec sa géométrie grossière, ses couleurs ternes :

> […] les maisons et les granges dessinaient vaguement les trois côtés d'un rectangle irrégulier autour d'un abreuvoir et d'une sorte d'auge en pierre où dans l'eau glacée Georges essayait de laver un peu de linge les doigts glacés gourds frottant le savon sur le rebord piqueté de la margelle où l'étoffe mouillée se collait du même gris que le ciel avec des poches d'air emprisonnées au-dessous dessinant des cloques des lignes des reliefs d'un gris plus clair, en passant le savon il les écrasait et ils s'accumulaient en plissements parallèles et sinueux un nuage bleuâtre se répandant dans l'eau quand il le rinça […] (61)

B. La représentation du mouvement

Mais le peintre de la vie moderne ne saurait se contenter de reproduire une scène figée. Il se doit d'intégrer le mouvement, ou, plus exactement, la dynamique du spectacle. Depuis les travaux de Marey, inventant la « chronophotographie », on sait exactement comment se décomposent les mouvements d'un cheval au galop, ce que l'œil humain ne pouvait percevoir. Voici tout d'abord les cavaliers cheminant en plein soleil, leurs ombres « *donquichottesques* » (c'est-à-dire semblables au Don Quichotte de Daumier ou de Picasso) s'allongeant et se rétractant selon le mouvement :

> […] tantôt raccourcies, tassées ou plutôt télescopées, naines et difformes, tantôt étirées, échassières et distendues, répétant en raccourci et symétriquement les mouvements de leurs doubles verticaux auxquels elles semblent réunies par des liens invisibles : quatre points — les quatre sabots — se détachant et se rejoignant alternativement […] (24)

Ils vont ainsi glisser horizontalement tout au long des interminables journées de leur campagne. Plus brève, plus ramassée, plus intense, la course de Reixach « *ondoyant horizontalement* » fait songer aux *Cavaliers* de Degas, ou encore aux nombreux tableaux de Raoul Dufy :

> […] le peloton s'éloignait maintenant dans le poudroiement doré du contre-jour sous l'immuable archipel des nuages suspendus, ou peut-être tout simplement peints, dans le ciel, les chevaux à présent nettement scindés en deux groupes : d'abord quatre, puis un espace d'une quinzaine de mètres, puis le second groupe composé d'une masse assez compacte tirant derrière elle comme une traîne, les attardés s'égrenant, de plus en plus espacés jusqu'au dernier […] (168)

La construction du tableau, allant de pair avec une perception synthétique, se fait de plus en plus géométrique :

> […] nos hautes ombres glissant dessus [la haie] se cassant en escalier à angle droit, horizontales, verticales, puis de nouveau horizontales, mon casque se déplaçant sur la partie plate au sommet […] (85)

C. Perspective cavalière

Démontés, les cavaliers ne sont plus bons à rien, traînant lamentablement leur misère et leur faim dans le stalag. En compensation, ils le voient de haut, en perspective cavalière, comme un assemblage monotone :

> […] la répétition de la même baraque posée tous les dix mètres environ sur la plaine nue, alignées, toutes pareilles, parallèles, de chaque côté de ce qui était censé être une rue, des rues se coupant à angle droit, dessinant un quadrillage régulier, les baraques toutes dans le même sens, basses, sombres, allongées, […] (112)

II. DES TRANSPOSITIONS D'ART

Le narrateur est si imprégné de la culture picturale qu'on ne sait, quand il évoque une scène, s'il la voit comme un tableau, s'il transpose une peinture, ou s'il invente un tableau, synthèse de toutes les peintures sur le même sujet.

A. Le peintre de la vie moderne

Parvenu au cantonnement, Georges endormi, harassé, se trouve soudain devant un tableau familier, une peinture de Georges de La Tour ou des frères Le Nain par exemple :

> Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé, semblable à une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumeux) et tiède […] (36)

Du contraste entre ce sombre décor et la blancheur laiteuse de la jeune femme portant une lumière va naître une rêverie, un fantasme romanesque :

> […] dans cette nappe de lumière jaunâtre de la lampe qui semblait couler sur elle à partir de son bras levé comme une phosphorescente couche de peinture, jusqu'à ce que Wack ait réussi à allumer la lanterne […] (37)

Changeant de décor et de siècle, le cavalier dans la campagne imagine une peinture impressionniste :

> Et cherchant (Georges) à imaginer cela : des scènes, de fugitifs tableaux printaniers ou estivaux, comme surpris, toujours de loin, à travers le trou d'une haie ou entre deux buis-

> sons : quelque chose avec des pelouses d'un vert éternellement éclatant […] (45)

Dans ces deux cas le narrateur (ou l'écrivain ?) fait habilement appel à la coopération interprétative du lecteur, lui demandant de se remémorer certains tableaux pour, en quelque sorte, étoffer un décor improbable. Sa duplicité va bien plus loin lorsqu'il transpose (ou prétend transposer) des œuvres réelles (ou supposées telles).

B. L'ekphrasis

Depuis Homère décrivant le bouclier d'Achille, la transposition écrite d'une œuvre d'art (ekphrasis) doit à la fois représenter l'objet, transmettre le même sentiment au lecteur qu'au regardeur et surtout démontrer la supériorité de l'écrivain sur le peintre. *La Route des Flandres* en présente trois modalités.

La première (52-3) est la « citation » ou reproduction à l'identique d'un texte ancien décrivant une estampe qui représente une femme-Centaure, ce qui suscite l'ironie de Georges, pour qui seul un cheval (amoureux ?) pourrait avoir écrit cela.

La deuxième est l'évocation par Georges et Blum de la gravure du dix-huitième siècle, intitulée *L'Amant-surpris* ou *La Fille séduite* (81). À la manière de Diderot, ils commencent par raconter le sujet de cette œuvre émouvante et morale, le valet accourant, l'amant abattu, la femme renversant une chaise en reculant, pour juger de l'effet. Ils dépeignent les attitudes, les mouvements, les éclairages :

> […] le bras droit élevant bien haut maintenant la chandelle qui se trouve à peu près au centre de l'espace-profondeur du tableau, si bien que le valet est placé à contre-jour, la partie de son corps que l'on peut voir — c'est-à-dire son dos — étant presque complètement dans l'ombre […] toute la lumière étant pour ainsi dire concentrée, absorbée, par le grand corps étendu au pied de la cheminée, dessinant un léger arc de cercle, livide et nu. (82)

Cette même gravure revient dans leur conversation à plusieurs reprises (179, 264). Elle est chaque fois décrite plus précisément. Mais elle n'a jamais existé, déclare Georges (202), laissant son auditeur et le lecteur égarés.

La glose du tableau représentant l'ancêtre Reixach, le Conventionnel, procède des mêmes modalités :

> […] comme si — pour illustrer, perpétuer la trouble légende dont le personnage était entouré — on l'avait portraituré ensanglanté par le coup de feu qui avait mis fin à ses jours, se tenant là, impassible, chevalin et bienséant au sein d'une permanente aura de mystère et de mort […] (54)

La trace sanglante (54) descendant de son front laisse supposer à l'enfant (Georges) qu'il s'est suicidé, une balle lui emportant la moitié du crâne (55), alors qu'il s'agit peut-être, plus prosaïquement, d'un effet de vision, résultant de la matière employée par l'artiste, à moins que ce ne soit la conséquence du temps, posant une blessure sur ses traits aristocratiques et délicats, venant souiller les vêtements de chasse dans lesquels il avait posé (70, 76), la dégradation de la matière, les craquelures du tableau venant donner prise à la légende familiale. En vérité, observe Blum, Georges ne l'a jamais vu qu'en peinture (266), ignorant tout de son physique, de ses amours, de ses sentiments, inventant, pour tout dire, alors qu'il croyait décrire. En somme, l'imagination romanesque supplée à la transposition, alors même que le tableau existe, placé sous nos yeux dans notre édition (longtemps après, il est vrai). C'est aussi le cas pour le second portrait, représentant Virginie (184).

La troisième modalité suscite la complicité du lecteur par l'allusion à une œuvre d'art qu'il ne peut ignorer. Il s'agirait d'un tableau illustrant, plusieurs années après les événements relatés, une victoire lors de cette malencontreuse expédition en Espagne, le peintre « *plaçant à la tête de soldats dépenaillés qui avaient l'air de figurants de cinéma un personnage allégo-*

rique, une femme vêtue d'une robe blanche qui dénudait un de ses seins, coiffée d'un bonnet phrygien » (202). On aura reconnu *La Liberté guidant le peuple* (1831) d'Eugène Delacroix. Pourtant, la description bifurque aussitôt, en ajoutant qu'elle brandissait « *une épée et la bouche grande ouverte* ». Ce qui renvoie non plus à une peinture mais au *Départ des volontaires de 1792* ou *La Marseillaise*, haut-relief de l'Arc de triomphe de l'Étoile à Paris (1832-1835), par François Rude. Le retour au texte s'impose. Il montrera comment le narrateur, supposé parler dans un camp, n'ayant donc aucune reproduction sous les yeux, mêle les deux œuvres épiques dans son souvenir, n'en faisant qu'une. Mais les détails concernant le mort au premier plan sont trop précis pour qu'il n'y ait pas là une nouvelle manifestation de la rouerie de l'auteur qui, n'étant plus prisonnier, a eu tout loisir de se procurer un cliché ou d'aller sur place revoir le tableau pour en dire tous les détails.

C. Le détail

À un moment, le narrateur explique comment Georges et Blum parvenaient à reconstituer l'histoire d'Iglésia par bribes, à la manière d'un restaurateur de tableaux, procédant par touches successives (129). Ne fait-il pas de même lorsqu'il décrit, par ruse dirait-on, en s'y prenant à deux reprises, le cheval mort,

> […] les membres postérieurs en extension, collés l'un à l'autre comme si on les avait ligotés, la tête réapparaissant alors, tout là-bas derrière, dessinée en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue, c'est-à-dire cette espèce de destruction et de reconstruction simultanées des lignes et des volumes […] (27)

Emblématiquement, ses yeux vitreux reflètent ce que les hommes ne peuvent voir,

> […] eux dont les silhouettes réduites se dessinent en surimpression sur le globe humide comme à la surface de ces boules mordorées qui semblent accaparer, aspirer dans une perspective déformante, vertigineuse, engloutir en elles la totalité du monde visible […] (123)

À l'instar du portrait de l'ancêtre, il génère tout le récit : « *Du théâtre de la tragédie du roman inventé* » (271)

III. LE POP ART

Claude Simon ne serait pas de son temps si sa conception esthétique n'annonçait une production picturale née aux États-Unis dans les années soixante, rapidement adoptée en France comme en témoigne, par exemple, l'illustration d'*Orion aveugle*[1], exhibant les images quotidiennes de la publicité, du cinéma, de la télévision et de la bande dessinée. Cartes à jouer (221), toile cirée (257), moules à soldats (247) sont les indices de cette prise en considération du décor quotidien.

A. De l'enseigne aux graffiti

Il est vrai que le premier exemple d'emprunt à la publicité ne fait pas référence à une illustration très moderne. Il fait cependant partie du matériel urbain contemporain, en Angleterre surtout, et peut-être dans le nord de la France :

> […] on aurait dit une de ces réclames pour une marque de bière anglaise, tu sais ? La cour de la vieille auberge avec les murs de brique rouge foncé aux joints clairs, et les fenêtres aux petits carreaux, le châssis peint en blanc, et la servante portant le pichet de cuivre

[1]. À côté du très classique Poussin, on y relève les noms de Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Fernandez Arman.

> […] une fenêtre du premier étage où l'on aperçoit, entrevoit à demi derrière le rideau un visage qui a l'air de sortir d'un pastel… (20)

Cette image, sur laquelle il se fait tout un cinéma, si je puis dire, n'est pas directement perçue par le narrateur. En voici une, décrite à la manière de Raymond Roussel[1], à l'intérieur d'un café, pour des marques d'apéritifs et de bière,

> […] des jeunes femmes aux lèvres rouges aux gestes affectés et mièvres ou encore d'immenses brasseries dessinées en perspective cavalière comme vues d'avion leurs cheminées fumantes leurs toits bien rouges eux aussi […] (116)

Il y a beau temps que Cendrars et Apollinaire ont chanté, en poésie, les vertus de la publicité. Mais l'introduction de graffiti obsédants dans l'œuvre littéraire nous rapproche d'un album de Brassaï[2] :

> Tout ce que je suis pour toi c'est une fille à soldats quelque chose comme ce qu'on voit dessiné à la craie ou avec un clou sur les murs des casernes dans le plâtre effrité : un ovale partagé en deux et des rayons tout autour comme un soleil ou un œil vertical fermé entouré de cils et même pas de figure… (260 ; voir aussi 90, 273)

B. Un décor

À l'ère de la photographie et du cinéma, un décor de roman est vu en plan général, tel le stalag : « *dans ce fantomatique décor que dessinaient les baraques alignées sur la plaine sablonneuse, avec çà et là, à l'horizon, des bouquets de pins et un soleil rougeâtre immobile* » (162). Chez les romanciers modernes, le collage tient lieu de citation ou de description : « la boutique qui vient après le porche, portant comme enseigne en caractères gothiques : Vins Fins La Vieille Cave Liqueurs » (269 ; voir aussi 270).

C. Une énigme

Mais les détails du décor urbain ne sont pas un simple complément de la narration, ils jouent un rôle actif dans l'imaginaire des personnages, tel ce motif du paon dans un rideau, écho ou clin d'œil aux *Gommes* d'Alain Robbe-Grillet (1953), qui va servir de support à l'énigme de la présence féminine, ou plus exactement voiler et dévoiler en même temps ce que le narrateur recherche :

> […] le motif représentait un paon à la longue queue retombante encadré dans un losange dont les côtés obliques dessinaient comme des marches selon les mailles du filet, la queue du paon se balançant une ou deux fois, puis s'immobilisant […] (58)

… motif revenant en boucle : « *sur le rideau le paon se tenait toujours immobile énigmatique* » (255).

Ainsi le lecteur parcourra-t-il toute une histoire de l'art en compagnie de Claude Simon, depuis les gravures anonymes du XVIIIe siècle jusqu'aux tableaux les plus contemporains, en passant par *Mme de Récamier* par David (265) croisée avec les *Odalisques* d'Ingres, l'affiche de Jossot pour le Pernod (285) et différentes scènes de cinéma (64, 67, 192). Davantage, il verra comment l'évolution picturale a transformé le regard du romancier, et comment la pratique artistique a rendu impossible la poursuite de la narration balzacienne.

[1]. Dans *La Vue*, par exemple.
[2]. Voir BRASSAÏ, *Graffiti*, texte de Picasso, Gallimard, 1961.

Le droit d'odeur

La critique (elle n'a pas de nez) traite rarement de l'odeur ou des odeurs d'un texte. Le vocabulaire qui s'y rapporte est ambigu : *sentir*, c'est évidemment, dans une relation à double sens, humer ou exhaler, mais c'est aussi percevoir quelque chose ou encore éprouver un sentiment, de sorte qu'il est difficile de parler de l'odorat sans y associer la vue, le goût ou le toucher. L'œuvre de Claude Simon n'échappe pas à ces observations générales. Dans *La Route des Flandres*, le champ lexical de l'odorat procure moins de 50 occurrences, ce qui est faible. Leur répartition est très inégale : elles sont très présentes dans la première partie, déficitaires dans la seconde, sans spécificité particulière dans la troisième. On examinera les odeurs liées à la guerre, à la présence féminine, enfin au temps, transmutation de la mort.

I. L'ODEUR DE LA GUERRE

Claude Simon n'est pas de ceux qui, à l'instar de Léon-Paul Fargue dans *Tancrède*, exaltent « l'odeur forte des capitaines vainqueurs », et pour cause, puisque son récit évoque la défaite, la proximité de la mort, dont l'odeur est remarquable. Entassement des corps, accumulation de détritus, saleté, pourriture, la guerre, en elle-même, est pestilentielle, et le narrateur évoque avec précision la décomposition de la matière qu'elle entraîne.

A. Pesanteur

Dès le début, les cavaliers, ou, plus exactement, les dragons engagés dans les combats se sentent imprégnés par la mauvaise odeur de la guerre, aussi matérielle et lourde que l'eau des mares : « *(comme si la lumière elle-même était sale, comme si l'air invisible contenait en suspension, comme une eau souillée troublée, cette sorte de crasse poussiéreuse et puante de la guerre)* » (17).

B. Putréfaction

Le narrateur évoque ainsi l'étrange disparition de l'armée française, aux yeux d'un général de brigade qui se suicidera lorsqu'il aura compris que son unité n'existait plus, ses estafettes remontant de position de repli en position précédente, ne trouvant plus trace des combattants, ni blessés, ni fuyards, mais, dans le sillage des désastres :

> […] simplement des détritus, quelque chose comme une vaste décharge publique répandue sur des kilomètres, et exhalant non pas la traditionnelle et héroïque odeur de charnier, de cadavre en décomposition, mais seulement d'ordures, simplement puant, comme peut puer un tas de vieilles boîtes de conserve, d'épluchures de légumes et de chiffons brûlés […] (192)

Dans le même temps, Georges, ivre dans un café, apprendra que le front était crevé, entendant : « *Le chien est crevé* », imaginant l'animal glissant au fil de l'eau, le ventre en l'air, déjà puant comme un rat mort, associant à nouveau la guerre à l'odeur de putréfaction (195).

C. Corruption

Ces combats durèrent moins de dix jours. Surpris par l'ennemi, les soldats français munis d'armes dérisoires se retrouvèrent bientôt prisonniers. Dans le wagon à bestiaux bourré de corps épuisés qui les mène vers un camp allemand, Georges pris par la « *suffocante odeur de déjections et de sueur* » (19) se remémore les *Psaumes* de David ou, plus trivialement, pense qu'il s'est fait numéroter les abattis (66). L'obscurité se fait matière malodorante, comme si la masse corporelle s'épandait en un liquide épais, oppressant et obscur :

> […] gisant dans le noir, s'appliquant à faire pénétrer dans ses poumons l'air tellement épais et souillé qu'il semblait non pas véhiculer l'odeur, le suffocant remugle des corps, mais suer et puer lui-même, et non pas transparent, impalpable, comme l'est habituellement l'air, mais opaque, noir lui aussi, si bien qu'il lui semblait essayer d'aspirer quelque chose comme de l'encre […] (67)

Par force immobile dans l'obscurité, l'odeur de sueur de ses compagnons d'infortune pénètre dans ses poumons en même temps qu'elle ruisselle sur lui, comme si les gouttelettes perlant sur la peau étaient devenues une pluie noire d'une forte odeur d'homme (68). Dans le stalag où ils sont menés, règne « *l'écœurant relent de pommes de terre pourries et de latrines flottant en permanence dans l'air* » (112).

II. ODOR DI FEMMINA

Le souvenir de la défaite s'accompagne, en contrepoint, d'une évocation violente de la femme, que précède son parfum, pour aboutir à une véritable confusion avec la terre.

A. Le parfum de fleur de Corinne

Dans l'imaginaire des prisonniers discutant dans l'obscurité du stalag, la féminité s'incarne en Corinne, imprégnant tout ce qui lui appartenait de l'odeur d'un corps frais et juvénile. À partir de là, ils imaginent le jockey portant son odeur sur sa casaque, comme, autrefois, les chevaliers portaient les couleurs de leur dame :

> […] et Iglésia passant sans la regarder avec sur le dos cette casaque rose qui semblait laisser derrière lui comme le sillage parfumé de sa chair à elle [Corinne], comme si elle avait pris une de ces soyeuses lingeries et la lui avait jetée dessus, encore tiède, encore imprégnée de l'odeur de son corps […] (22)

Plus tard, Georges évoquera le couple formé par Reixach et cette femme, de vingt ans plus jeune que lui, et c'est encore l'odeur de « *ses toilettes claires, impudiques* », qui l'entraîne à l'imaginer sur le champ de courses, promenant une chevelure, un corps presque irréels lors du concours hippique annuel (55). On la verra fulminer contre le jockey à qui elle reproche d'avoir laissé sa place au propriétaire, sa fureur la rendant encore plus rayonnante, désirable :

> […] Corinne continuant un temps à le dévisager, toujours sans rien dire, avec ce même implacable mépris, et à la fin haussant brusquement les épaules, ses deux seins bougeants, frémissants, sous le léger tissu de la robe, toute sa jeune, dure et insolente chair exhalant quelque chose d'impitoyable, de violent et aussi d'enfantin […] (166)

Cette odeur supposée rencontre celle de l'être qu'il étreint dans une chambre d'hôtel après la guerre, une Corinne se détachant du monde extérieur, toujours aussi irréelle « *malgré son lourd parfum* » (224), jusqu'au moment où se donnant à lui, il respire « *son odeur de fleur* » (225), un parfum évidemment juvénile, lié à la nature, effaçant le remugle des épreuves antérieures.

B. Une conjonction tellurique

Au début de la troisième partie, dans le prolongement de la citation de Malcolm de Chazal sur la volupté qu'il y a à vaincre le temps par l'amour, Georges évoque simultanément l'union avec Corinne et le moment où, au cours d'une halte, il se jeta sur le sol, étreignant la terre comme il aurait fait d'une femme :

> […] 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 […] (242)

La terre est comme une déesse mère, la louve romaine aux mamelles de bronze dont il suce le parfum (243). Simultanément, durant l'étreinte, les corps des amants exhalent une odeur semblable, l'âcre et forte senteur de la mandragore, plante aux propriétés traditionnellement fécondantes (244), et c'est, bien entendu, le temps retrouvé.

III. ODEUR DU TEMPS

Avec ce double récit, vivement symbolique, on l'aura compris, *La Route des Flandres* est une œuvre de mémoire. Le narrateur y convoque les scènes du passé antérieur, opposant les exhalaisons agréables du champ de courses à l'âpre odeur des déplacements militaires, d'où se dégage, à la manière proustienne, la substance même du temps.

A. Exhalaison

Aux miasmes de la guerre s'opposent les « *effluves de fleurs, de crottin et de parfums* » (17). Ces émanations sont placées dans un contexte nettement valorisant, même si « *l'odeur âcre* » des animaux (36) n'est pas différente sur le champ de courses et à la guerre (cf. 39). Il est clair que, dans l'esprit du narrateur, ce qui appartient à l'avant-guerre relève du bonheur, le « vert parfum » non pas des amours enfantines, comme chez Baudelaire, mais, par métonymie, celui du foin, au temps des discussions avec son père (211). D'ailleurs, dès le début, Georges couché avec Corinne dans une chambre d'hôtel, cinq ans après sa drôle de guerre, a le sentiment d'étreindre le corps odorant du temps :

> […] et non pas une grange à présent, non pas la lourde et poussiéreuse senteur du foin desséché, de l'été aboli, mais cette impalpable, nostalgique et tenace exhalaison du temps lui-même, des années mortes, et lui flottant dans les ténèbres […] (40)

B. Commotion

Pourtant, une telle corrélation entre les odeurs heureuses de la paix et la pestilence de la guerre ne saurait s'établir rigoureusement, car les essences sont éminemment instables, elles s'interpénètrent, interdisant une identification rigoureuse. En témoigne la transformation des senteurs que Georges tente d'analyser après sa chute, imaginant une odeur d'hôpital alors qu'il est à terre :

> […] puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopants continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir les oreilles bourdonnantes et quand j'ouvris de nouveau les yeux j'étais étendu sur le chemin […] (151)

C. Mort

Une telle commotion est à l'origine des visions de Georges évoquant l'ancêtre de Reixach suicidé, une procession conventionnelle laissant :

> […] dans l'air vaporeux où persiste longtemps après comme un sillage funèbre un parfum macabre de caveau et de voûtes : la mort, donc, s'avançant à travers champs en lourde robe d'apparat et dentelles, chaussée de godillots d'assassin […] (75)

Tout se passe comme si l'explosion d'un obus avait entraîné la résurrection de cet ancêtre, comme si l'odeur de la poudre avait, par une relation de contiguïté, amené celle de l'encens (76). De même, l' « *exhalaison de pourriture* » émanant du cadavre du cheval en décomposition (101), entraîne une réflexion sur le temps, qui se développe tout au long de l'œuvre, la même carcasse du cheval reparaissant page 228 et 290 comme pour infecter l'univers. Elle s'étend aux vaincus, aux humiliés, au pays lui-même :

> […] une espèce de boue, de vase, stagnante, comme enfermée sous le poids du suffocant couvercle de puanteur s'exhalant de milliers et de milliers d'hommes croupissant dans leur propre humiliation, exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux pour ainsi dire […] (114)

> […] comme si le pays tout entier […] noyé sous la nappe silencieuse de la pluie se rouillait se dépiautait rongé pourrissant peu à peu dans cette odeur d'humus de feuilles mortes accumulées s'entassant se putréfiant lentement […] (252)

La saveur d'une petite madeleine, les pavés mal équarris de la cour des Guermantes, le tintement d'une clochette, toutes ces synesthésies seraient, selon le narrateur, les générateurs de *À la recherche du temps perdu*. De la même façon, et d'une manière plus spécifique, le remugle des corps, un parfum de fleur, l'odeur de foin coupé sont, chez Claude Simon, le moyen de communiquer au lecteur l'épaisseur du temps. La mémoire triomphe en prenant appui sur une sensation olfactive. Chez lui, aucune exaltation. La guerre et son impitoyable cortège de douleurs sont ramenés à des odeurs triviales, comme pour l'ancêtre de Reixach durant la campagne d'Espagne :

> […] je me demande quelle odeur quelle haleine avait alors la mort si comme aujourd'hui elle sentait non pas la poudre et la gloire comme dans les poésies mais ces écœurants nauséeux relents de soufre et d'huile brûlée les armes noires et huileuses grésillant fumant comme une poêle oubliée sur le feu puanteur de graillons de plâtre de poussière […] (294)

Chevaux

La Route des Flandres est d'abord un livre sur les chevaux, la cavalerie, les courses : c'est ce qui ressort du calcul des spécificités effectué plus haut (p. 50). Les chevaux apparaissent à tout moment dans le roman, forment la trame du tissage des séquences qui le composent. L'image du cheval pourrissant fédère l'ensemble de la narration et des réflexions sur la condition humaine. Mais ce qui aurait pu n'être qu'un motif allégorique dans un autre cadre est ici recomposition sensuelle d'une réalité équestre omniprésente dans l'œuvre de Claude Simon. Si le cheval est une voie royale vers le surréel pour « *l'homme qui perçoit par leur intermédiaire les manifestations des forces naturelles* » (133), c'est qu'il baigne dans le réel, jusque dans ses manifestations fantastiques, ou plutôt qu'il est le vecteur parfait d'une réflexion sur le statut du réel.

I. DES CHEVAUX BIEN RÉELS

Le cavalier vit avec son cheval, compagnon d'armes, de route et de misère. Qu'il soit cavalier professionnel comme Iglésia ou novice comme Blum, il doit se mettre à l'écoute de l'animal.

A. Vivre au rythme des chevaux

Le faire boire, tout d'abord. Le roman insiste beaucoup sur cet aspect, il commence sur l'image des « *chevaux qu'on menait à l'abreuvoir* » (9), encore évoqués p. 21 et p. 218, et s'achève sur le « *seau de toile réglementaire aplati replié comme une lanterne vénitienne en principe pour faire boire les chevaux* » (293) et dont les hommes se servent pour se raser. La boisson des hommes et celle des chevaux est intimement mêlée, de la halte où Reixach paie à boire à ses hommes pour que les chevaux puissent boire (20) à « *la place du village c'est-à-*

dire le rectangle de boue noire autour de l'abreuvoir piétinée par les chevaux et par les bestiaux qui tenait lieu de place » où Georges et Blum vont s'attabler au café (116).

Toute la vie des cavaliers est rythmée par les soins à donner aux chevaux, même si en temps de guerre, chacun va au plus pressé : Georges a « *simplifié la question à l'extrême, décrochant les deux étrivières en descendant de cheval* » (11), Blum laisse son cheval sellé (38), le harnache tellement mal qu'Iglésia est stupéfait de ne pas « *y découvrir les plaies qui auraient dû s'y trouver* » (133 ; voir aussi 43). Face à ces cavaliers désinvoltes, Iglésia soigne les chevaux comme il le faisait en tant que jockey (48) et Reixach est tué pour avoir voulu ménager sa monture : « *peut-être estimait-il simplement que son cheval avait besoin de repos même si cela devait lui coûter la vie* » (294). Même Wack exprime une sorte de fidélité : « *j'ai pas à changer de cheval je monte le cheval qu'on m'a donné* » (64).

Le rythme est donné aussi par le piétinement des chevaux, tout au long des longues heures de marche : « *et toujours le cliquetis régulier des pas des chevaux* » (216), « *le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux piétinant leurs ombres ne marchant pas exactement à la même cadence de sorte que c'était comme un crépitement alternant se rattrapant se superposant se confondant par moments* » (296).

Le cavalier vit, boit, marche avec son cheval, il lui arrive même de s'endormir tout en chevauchant : « *nous n'avions pratiquement pas dormi, sinon à cheval* » (16 ; voir aussi 30, 36), « *comme s'il n'avait pas passé, lui aussi, la nuit entière sur son cheval et sous la pluie* » (57), « *peut-être dormais-je n'avais-je jamais cessé de dormir les yeux grands ouverts en plein jour bercé par le martèlement monotone des sabots des cinq chevaux* » (296).

B. Les hommes-chevaux

De cette vie en commun naît une forme de connivence : « *poussant son cheval d'une imperceptible pression des jambes, le cheval se remettant semblait-il en marche de lui-même* » (14), « *le cheval obéissant docilement sans faire d'écart ni presser le pas ni obliger son cavalier à le tenir serré pour le maîtriser* » (27), « *des hanches épousant les mouvements du cheval* » (68), « *morne, absent, se laissant conduire par son cheval, les rênes abandonnées* » (214).

Le cheval peut ainsi sauver la vie de son cavalier, à qui il permet une grande mobilité. Le soldat isolé rencontré sur la route demande en vain à monter sur le cheval de main tenu par Iglésia (44, 215), alors que Georges, lui, s'en était vu attribuer un (155), lui laissant l'image miraculeuse des cinq chevaux, que le narrateur décrit jusqu'au moindre détail (284). Le cheval peut aussi trouver de lui-même le meilleur chemin : « *sans doute les chevaux ont-ils un sens spécial parce que je ne me rappelle pas avoir vu ce chemin à moins que ce ne fût lui, toujours est-il que sans cesser de galoper ils tournèrent à droite tous les trois en même temps* » (73). La mort de Wack est symbolisée par le fait qu'il a été « *arraché de son cheval* » (83 ; voir aussi 150).

Il n'est dès lors pas étonnant que Reixach, au moment où il meurt, soit assimilé à son cheval, « *comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière* » (12). Ils meurent tous les deux ensemble (45), dans la mesure où « *il avait bien réussi une partie du programme je veux dire faire tuer ce cheval en même temps que lui sous lui* » (117). Notons aussi que les hommes de l'escadron sont tués parce qu'ils sont à cheval, leur buste dépassant du talus : « *à cheval ils dépassaient largement de sorte qu'ils les descendaient comme des quilles* » (149).

Une autre image exprime cette angoissante assimilation avec l'animal. Dans le wagon de prisonnier, le narrateur a l'impression d'avoir été enfermé avec des chevaux : « *Bon Dieu c'est pas possible, ils ont fait aussi rentrer les chevaux* » (92 ; voir aussi 94). Être écrasé par les chevaux, c'est aussi la terreur du cavalier perdant connaissance sous le feu : « *quelque chose comme une montagne ou un cheval s'abattant sur moi me jetant à terre me piétinant tandis que je sentais les rênes s'échapper de mes mains puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopants continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir* » (151).

C. Le mal des chevaux

Mais dans cette débâcle générale, ce sont bien souvent les chevaux qui pâtissent le plus du désordre et du laisser-aller. Le roman insiste sur les images de chevaux mouillés et crottés, qui n'ont pas été étrillés depuis longtemps : « *sur les croupes cuivrées des chevaux les poils étaient collés par la pluie, sombres, ils étaient aussi collés et mouillés sous le tapis de selle, une odeur âcre, acide, s'en exhalant* » (39), « *là où les rênes frottaient elle était toute mouillée et couverte d'une bave grisâtre de sueur* » (86), « *les flancs aux poils acajou collés de sueur séchée* » (155).

L'homme peut être encore plus cruel avec les chevaux. Le cavalier Martin essaie de corriger son cheval à coup de casque sur la tête mais « *c'est pas avec des coups de sonnette que t'empêcheras un cheval de trottiner ça fait que le rendre encore plus dingue* » (64), les éperons ont tellement servi que « *leurs molettes étaient bloquées par les caillots de sang à force de lui avoir labouré les flancs* » (241).

En parallèle, nous voyons Corinne « *faire crever des chevaux rien que pour le plaisir d'appuyer sur le bouton de ce chronomètre* » (133), jusqu'à ce que l'entraîneur refuse de s'en occuper (135), de même l'ancêtre de Reixach « crevant un cheval » (184) pour rentrer chez lui au plus vite.

Le cheval est alors la mauvaise conscience de l'homme, révélant les travers, les égoïsmes, la coupable légèreté de l'être humain à l'égard des valeurs naturelles.

II. LES CENTAURES

Ces chevaux bien réels, dans un monde qui devient fou, vont se muer en êtres surnaturels, à la fois hommes et chevaux, au prix d'une métamorphose où se perdent les limites de l'humanité.

A. Le prix des chevaux

Les cavaliers déchus finissent par devenir des chevaux. Georges est réduit par la faim à manger de l'herbe : « *Les chevaux en mangent bien pourquoi pas moi j'essayai de m'imaginer me persuader que j'étais un cheval, je gisais mort au fond du fossé dévoré par les fourmis* » (244). Un des familiers des champs de course paie Iglésia pour qu'il le monte : « *Oui le monter quoi Comme un cheval Faut te faire un dessin ?* » (242).

En contrepartie, à la guerre, les chevaux valent plus que les hommes : « *J'ai l'impression qu'en ce moment le kilo de cheval vaut plus cher que le kilo de soldat* » (124). Le général ne s'intéresse qu'à l'état de santé des chevaux (191). Il en est de même sur les champs de course : « *les manœuvres nord-africains qui ont payé presque l'équivalent d'une demi-journée de leur travail pour le seul privilège amoureux de voir de près le cheval sur lequel ils avaient misé leur paye de la semaine* » (144). Iglésia doit expliquer à Corinne « *qu'un cheval n'était pas exactement une décapotable sport ou un domestique et ne se conduisait (ni n'obéissait) pas tout à fait de la même façon* » (130). Dans ces conditions, Iglésia, que Reixach « a amené avec lui à la guerre pour panser son cheval et fourbir ses bottes » (185), vaut moins que les chevaux qu'il monte.

B. Chevaux aristocratiques

Ces chevaux-là, signes extérieurs de richesse, sont bien loin des rosses militaires. Le précieux cheval de course est « *plus entouré de domestiques, de soins, de précautions et d'égards pour les nerfs qu'une vedette de cinéma* » (157). Il y a une hiérarchie entre les chevaux comme il y a une hiérarchie entre les hommes. Ces chevaux-là sont des jouets : « *on aurait dit ces chevaux-jupons avec lesquels jouaient autrefois les enfants* » (146), « *le peloton filant rapidement sur une ligne horizontale, sans à-coups, comme s'il était monté sur fil de fer ou sur roulettes, comme ces jeux d'enfants, tous les chevaux soudés ensemble en un seul bloc découpé dans un morceau de carton ou de tôle coloriée* » (158), « *dans cette position de cheval à bascule* » (164). Ils paraissent dérisoires (169) mais ce sont des chevaux de prix, plus chers que ne vaudront jamais les Iglésia, les cavaliers-chair à canon.

Mais, symétriquement, les aristocrates sont eux aussi des chevaux. L'ancêtre de Reixach, « *chevalin et bienséant* » (54), « *auquel on n'avait appris que l'exclusif et innocent maniement des chevaux et des armes* » (78) est l'archétype de toute une lignée de centaures aristocratiques, expliquant que Reixach « *renonçant définitivement à perfectionner l'espèce humaine* […] *se soit, lui, exclusivement consacré à l'amélioration de la race chevaline* » (184). L'aristocratie est ainsi une affaire d'équitation : « *continuant donc à mener son cheval au pas parce qu'il avait ancestralement appris qu'on doit laisser souffler une bête à laquelle on vient de demander un effort violent voilà pourquoi nous avancions aristocratiquement* » (294).

Autre indice de distinction, la conversation entre gens du monde porte sur les chevaux : « *sa paisible conversation du genre de celles que peuvent tenir deux cavaliers chevauchant de compagnie (au manège ou dans la carrière) et où il devait sans doute être question de chevaux, de camarades de promotion, de chasse ou de course* » (18).

C. Femmes chevalines

Les femmes du monde subissent elles-mêmes cette métamorphose, « *elles se muent brusquement — vers le milieu de la trentaine — en quelque chose d'un peu hommasse, un peu chevalin (non, pas des juments : des chevaux) fumant et parlant chasse ou concours hippique comme des hommes)* » (18). Le champ de courses mêle d'ailleurs « *les robes des chevaux et celles des femmes* » (18), Corinne y apparaît « *entre une croupe de cheval et un de ces types habillé comme un figurant d'opérette viennoise* » (56), dans « *cette robe rouge couleur de bonbon anglais* […] *se détachant sur le vert pomme de l'herbe où galopent des chevaux* » (221).

Corinne se veut cavalière, dans sa « *tenue de cheval, bottée elle aussi, tapotant de sa cravache une de ses jambes* » (48 ; voir aussi 131), « *ayant lu donc quelque part que les gens vraiment chics se devaient de posséder une écurie de course, car, de toute évidence, elle n'avait auparavant jamais vu un cheval de sa vie* » (130). Démontée, elle se mêle de diriger l'écurie, même si elle n'y connaît rien (131).

Quand Iglésia parle d'elle, fugitive maîtresse, il emploie : « *à peu près les mêmes mots, les mêmes intonations que s'il s'était agi d'un de ces objets parmi lesquels il rangeait sans doute les vedettes de cinéma (privées de toute réalité, sauf féerique), les chevaux, ou encore ces choses (montagnes, bateaux, avions) auxquelles l'homme qui perçoit par leur intermédiaire les manifestations des forces naturelles contre lesquelles il lutte, attribue des réactions (colère, méchanceté, traîtrise) humaines : êtres (les chevaux, les déesses sur celluloïd, les autos) d'une nature hybride, ambiguë, pas tout à fait humains, pas tout à fait objets, inspirant à la fois le respect et l'irrespect par la rencontre, la réunion en eux d'éléments composants (réels ou supposés) disparates — humains et inhumains —, ce pourquoi sans doute il parlait d'elle à la façon des maquignons de leurs bêtes ou des alpinistes de la montagne, en même temps grossier et déférent, cru et délicat* » (133). Elle est à la fois force naturelle, bête, objet de respect et d'irrespect. Au reste, elle fait partie des propriétés de son mari, comme de ces Assyriens « *sur le bûcher funéraire desquels on égorgeait la houri le cheval et l'esclave favori de façon qu'ils continuent à ne manquer de rien et à être servis dans l'autre monde* » (117).

Dans ce monde où bestialité et humanité se dissolvent, le jockey la monte comme il monte les chevaux de son patron : « *il montait pour lui, et pas seulement ses chevaux racontait-on, grimpant sautant aussi sa* » (45 ; voir aussi 279, 288). La femme de l'ancêtre de Reixach avait d'ailleurs « les mêmes dispositions pour l'équitation, je veux dire la même tendance à choisir ses amants du côté des écuries... » (179 ; voir aussi 185, 266-7), montrant ainsi que cette tendance est atavique, affaire de famille comme blasons et armoiries.

On retrouve une image mythique de ces femmes-chevaux dans les papiers de famille : « *tout dans la femme Centaure est gratieux, e délicat, et tout mérite D'être regardé avec une attention particulière le nœud et la jointure ou la partie umaine finit avec la partie cheval est certainement admirable l'œil distingue la délicattéfse de la blanche carnation dans la femme de la netteté du pelage éclatant dans la bette d'un bay clair* » (53).

III. CHEVAUX SURRÉELS

Passer ainsi de l'homme au cheval nous introduit dans un univers surnaturel, c'est-à-dire naturel jusqu'à la déraison, où le cheval révèle à l'homme quelque chose de sa condition et de son mystère.

A. Mort des chevaux, mort des hommes

Le cheval mort, devant lequel le narrateur passe et repasse (227), est un rappel insistant des dangers qui menacent. Ce *memento mori* est devenu méconnaissable, jusqu'à l'hésitation sémantique : « *ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval)* » (25, *cf*. 26, 99). La sagesse finale le nomme pourtant : « *après tout ce n'était qu'un cheval mort une charogne juste bonne pour l'équarrisseur* » (291). Ce n'est d'ailleurs pas le seul cadavre de cheval sur le champ de bataille : « *un cheval étendu sur le flanc dans une mare de sang envoyant de faibles et spasmodiques ruades des quatre membres* » (152 ; voir aussi 192, 203).

La mort du cheval évoque, clairement, la mort des hommes : celle de Reixach, d'abord, mort à cheval, « *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* » (229), le narrateur « *se demandant si les mouches avaient déjà commencé à bourdonner sur lui comme sur le cheval mort* » (110). Notons d'ailleurs que la carcasse de l'animal se trouve à côté du mur de brique où est censé se cacher un parachutiste allemand : « *il remarqua que l'ombre projetée par l'angle du mur de brique qui bordait la route recouvrait les membres postérieurs du cheval* » (100).

C'est autour d'un cheval mourant, victime de la folie des hommes, que les cavaliers en pleine débâcle se retrouvent et communient, respectant « *une certaine espèce de silence qu'ils étaient les seuls à comprendre et qui était sans doute pour eux plus éloquente que tous les discours, entourant le cheval couché sur le flanc* » (41 ; voir aussi 63, 111), « *assis en groupe autour du cheval agonisant* » (122). Ce n'est pas de cheval qu'il est question ici mais bien de toute la condition humaine : « *ils ont presque oublié le cheval, qu'ils le veillent comme à la campagne les vieilles femmes veillent les morts, assis là, en demi-cercle sur des brouettes ou des seaux, se racontant de leurs voix monocordes, plaintives et maladroites leurs habituelles histoires de récoltes que le mauvais temps a empêché de rentrer, de prix du blé ou de la betterave, de recettes pour faire vêler les vaches ou d'exploits herculéens évalués en nombre de balles de paille, de sacs de grains coltinés et de champs labourés, tandis que dans la lueur rasante de la lanterne la tête du cheval couché sur le côté semble s'allonger, prend un air apocalyptique, effrayant, les flancs annelés se soulevant et s'abaissant rapidement, emplissant le silence de ce souffle, l'œil velouté, immense, reflétant toujours le cercle des soldats mais comme s'il les ignorait maintenant, comme s'il regardait à travers eux quelque chose qu'ils ne peuvent pas voir, eux dont les silhouettes réduites se dessinent en surimpression sur le globe humide comme à la surface de ces boules mordorées qui semblent accaparer, aspirer dans une perspective déformante, vertigineuse, engloutir en elles la totalité du monde visible, comme si le cheval avait déjà cessé d'être là, comme s'il avait abandonné, renoncé au spectacle de ce monde pour retourner son regard, le concentrer sur une vision intérieure plus reposante que l'incessante agitation de la vie, une réalité plus réelle que le réel, et Blum dit alors qu'à part la certitude de crever qu'est-ce qu'il y a de plus réel ?* » (123). Ils l'enterreront au matin (255).

B. Chevaux fantastiques

Ce cheval voyant, au moment de mourir, l'insondable mystère de l'au-delà, appartient à la troupe des animaux fabuleux sur lesquels chevauchent sans but ces modernes cavaliers de l'Apocalypse : « *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 ?) » (29). Nouvelles métamorphoses (voir aussi p. 99 et p. 284) animales, mécaniques, qui transforment l'animal domestique en monstre fantastique.

Les chevaux peuvent également devenir fous eux-mêmes : « *la galopade des chevaux fous démontés la pupille agrandie les oreilles couchées en arrière les étriers vides et les rênes fouettant l'air se tordant comme des serpents* » (147).

Un des signes de cette accession des chevaux à la surréalité est leur lenteur paradoxale, « *avançant avec cette formidable lenteur, cette totale absence de hâte que l'on rencontre seulement chez les êtres ou les choses (boxeurs, serpents, avions) capables de frapper, d'agir ou de se déplacer à une foudroyante vitesse* » (156 ; voir aussi 158), « *les chevaux agglomérés en paquet paraissant un moment ne plus avancer* » (164 ; voir aussi 165, 169).

C'est ainsi un cavalier fantôme sur un cheval fantôme qui arpente la route des Flandres, « *glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes glissant horizontalement* » (28-9 ; voir aussi 31), rejoignant « *le noir domaine où galopent infatigablement les chevaux morts, l'immense et noir troupeau des vieilles carnes lancées dans une charge aveugle, luttant de vitesse pour se dépasser, projetant en avant leurs crânes aux orbites vides, dans un tonnerre d'ossements et de sabots heurtés : quelque fantomatique cavalcade de rosses exsangues et défuntes chevauchées par leurs cavaliers eux-mêmes exsangues et défunts aux tibias décharnés brinquebalant dans leurs bottes trop grandes, aux éperons rouillés et inutiles, et laissant derrière eux un sillage de squelettes blanchissants qu'Iglésia semble maintenant contempler* » (125), en une danse macabre de cavaliers défunts.

Le temps s'est arrêté, la logique, est suspendue. Il n'existe plus à la conscience du narrateur que « *la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il* » (35 ; voir aussi 40), « *ces ombres cheminant depuis la nuit des temps* » (35).

C. Le savoir des chevaux

Il semble même, dans un renversement complet, que les chevaux en savent plus que les hommes. Ils savent reconnaître l'approche de la mort, par cette « *espèce de mystérieuse frayeur qui s'emparait des chevaux lorsque, partant pour l'exercice, il leur arrivait de longer, au bout du champ de manœuvres, le mur de l'entreprise d'équarrissage* » (27). Il faudrait les interroger pour apprendre « *ce que savait ce cheval en train de mourir son œil allongé velouté pensif doux et vide dans lequel je pouvais pourtant voir se refléter nos minuscules silhouettes* » (271). Cette image des hommes reflétés dans l'œil d'un cheval pourrait résumer le roman, qui répond d'une certaine manière à cette question sur « *ce que tout le monde finissait à la fin par savoir mais que jamais ni cheval, ni mouche, ni l'homme n'était jamais revenu raconter à ceux qui l'ignoraient encore* » (231).

C'est ainsi qu'il faut comprendre la remarque ironique de Georges à propos des écrits de l'ancêtre : « *Oui, il n'y a qu'un cheval qui a pu écrire ça* » (53). *La Route des Flandres* est moins un roman sur les chevaux, une des « innombrables histoires de chevaux » (47) d'Iglésia, qu'un roman écrit du point de vue des chevaux, avec la restriction contenue dans ce dialogue avec Blum : « *Est-ce que tu crois que le cheval a aussi trop lu de livres / Pourquoi / Parce qu'il sait qu'il va mourir / Il ne sait rien rien* » (124).

La terre

La terre est aussi présente dans *La Route des Flandres* que peut le laisser attendre le nom de son personnage principal, *Georges*, l'homme de la terre. Mais la rêverie de la terre est ici am-

bivalente, à l'image des expression *ventre par terre* et *ventre à terre* qui ouvrent et ferment le roman : un camion brûlé est « *indécent comme un animal une chienne pleine traînant son ventre par terre* » (12) et, finalement Georges affolé, dégoûté, ne songe qu'à la fuite : « *Bon Dieu filer d'ici nous sortir ventre à terre de ce coupe-gorge* » (293). Le *ventre à / par terre* peut être dégradant ou salvateur, connoter la naissance ou la mort. L'image de la terre, salissante, salie ou salvatrice, souille ou source, découle tout entière de cette méditation.

On trouve les occurrences de *terre* particulièrement représentées en plusieurs endroits du roman : dans les évocations du cheval mort (25, 99, 227 *sqq.*, 250), dans l'évocation du cavalier jeté par terre (150) et des travaux agricoles (219).

I. TERRE SOUILLURE

A. La terre salissante

Les mains sales des travailleurs de la terre : Wack le paysan, avec « *ses deux mains démesurées, craquelées, incrustées de terre, semblables à du bois fendillé, à de l'écorce* » (125), Georges devenu paysan : « *ses mains non pas souillées mais pour ainsi dire incrustées de terre et de cambouis au soir des lentes et vides journées tout au long desquelles il conduisait le tracteur* » (220 ; voir aussi 221, 223).

Travaux de prisonniers : « *tout l'été ils le passèrent, une pioche (ou, quand ils avaient la chance, une pelle) en main, à des travaux de terrassement, puis, au début de l'automne, ils furent envoyés dans une ferme arracher les pommes de terre et les betteraves* » (173). *Cf.* au camp de prisonniers : « *l'écœurant relent de pommes de terre pourries et de latrines flottant en permanence dans l'air* » (112).

Le jockey après la course : « *souillé et crotté, des traînées de terre ou d'herbe écrasée, vert-jaune, sur sa culotte* » (47-8).

À l'opposé, les chevaux de course, aériens, semblent ne pas toucher terre : « *les jeunes pouliches posant l'un après l'autre leurs sabots délicats et les retirant comme si elles se brûlaient, dansant, semblant se tenir, suspendues et dansantes, au-dessus du sol, sans toucher terre* » (22 ; voir aussi 167), puis « *retrouvant le mouvement en même temps que le contact avec la terre* » (164).

Maladie de la terre : « *ce tracassant crapaud de la sole que leur donnait la terre — ou le climat — de ce pays* » (191).

B. Mettre pied à terre

Pour le cavalier, toucher terre, c'est perdre sa mobilité, sa puissance, et parfois sa vie.

Désolation du soldat isolé à qui Reixach a refusé le cheval de main : « *encore plus vite qu'il n'était monté il s'était glissé à terre et en me retournant je le vis, planté droit au bord de la route* » (215).

Georges jeté à terre : « *une fois par terre je cherchai Wack des yeux pour lui tendre la bride en même temps que ma main droite se battait derrière mon dos avec ce fichu crochet de mousqueton* » (147), « *à quatre pattes la tête dans le prolongement du corps le visage dirigé vers la terre je pouvais voir le sol du chemin empierré les pierres apparaissant triangles ou polygones irréguliers d'un blanc légèrement bleuté dans leur gangue de terre d'un ocre pâle* » (151), les cadavres des cavaliers : « *je vis des tas brun jaunâtre par terre qui ne bougeaient pas* » (152).

L'ancêtre de Reixach met pied à terre, prélude à son déshonneur et à son suicide (185).

C. Enterrements

Cérémonies grotesques : « *ces enterrements que l'on rencontre parfois, s'avançant au milieu des champs comme quelque mascarade sacrilège, crapuleuse et — comme toute mascarade — vaguement pédérastique* » (75 ; voir aussi 87).

Le cheval mort, absorbé par la terre : « *déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était*

issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire (c'est-à-dire l'herbe et l'avoine dont le cheval s'était nourri) et était destiné à y retourner » (26 ; voir aussi 99, 227), « *assimilé par la terre profonde qui cache en elle sous sa chevelure d'herbe et de feuilles les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales* » (228).

Le cheval enterré : « *nous hissâmes le corps sur un charreton et le fîmes basculer dans la fosse et tandis que les pelletées de terre l'ensevelissaient peu à peu je le regardai osseux lugubre plus insecte plus mante religieuse que jamais avec ses pattes de devant repliées son énorme tête douloureuse et résignée qui peu à peu disparut emportant sous la lente et sombre montée de la terre que jetaient nos pelles l'amer ricanement de ses longues dents découvertes* » (255).

De Reixach enterré puis déterré : « *comme si l'explosion d'une bombe, d'un obus perdu, l'avait déterré, exhumé du mystérieux passé dans un mortel et puant nuage non de poudre mais d'encens qui, en se dissipant, l'aurait peu à peu révélé, anachroniquement vêtu (au lieu de l'omnirégnante capote couleur de terre des soldats tués)* » (76).

Voir enfin « *la terre oublieuse et indifférente* » (220)

II. TERRE SOUILLÉE

A. Les hommes abîment la terre

Blessures faites à la terre nourricière : « *une inexpiable et sacrilège blessure faite par les hommes (à la façon dont, dans les légendes, l'eau ou le vin jaillissent de la roche ou d'une montagne frappée d'un bâton) au flanc argileux de la terre* » (27-8), « *la terre nue rayée de courbes concentriques correspondant aux saillies de la traverse inférieure lorsqu'elle pivotait en frottant le sol autour du montant* » (235).

Corinne, incarnation de l'anti-nature, frappe la terre comme elle brutalise les chevaux (136).

Uriner par terre : le cheval de Georges (87), les femmes (180).

Ordures humaines sur la terre, « *comme des bandes, de la charpie, sur la face verdoyante de la terre...* » (28 ; voir aussi 102), « *vêtements jetés pêle-mêle par terre* » (107), « *les vertes pelouses parsemées, souillées par les myriades de tickets des paris perdus comme autant de minuscules cadavres mort-nés de rêves et d'espoirs (soir de noces non pas de la terre et du ciel mais de la terre et des hommes, la laissant souillée par la persistance de ce résidu, de cette espèce de pollution géante et fœtale de petits bouts de papier rageusement déchirés)* » (157 ; voir aussi 171). Le cadavre du cheval : « *qu'il pourrisse sur place qu'il infecte qu'il empeste, jusqu'à ce que la terre entière le monde entier soit obligé de se boucher le nez* » (290).

B. Les hommes, fléau de la terre

Les hommes, race maudite, dévastent la terre : « *l'innombrable engeance sortie tout armée et casquée selon la légende et se multipliant grouillant se répandant sur la surface de la terre* » (40), « *comme le multiple et secret grignotement d'invisibles insectes en train de dévorer insensiblement les maisons, les arbres, la terre entière* » (62), « *errer imbécile désœuvré et sans but à la surface de la terre comme ces vents ces typhons sans autre objet qu'une aveugle et nulle fureur* » (271).

La création imparfaite : voir la citation de M. Luther (97) ainsi que l'image de la lampe posée par terre (124).

Les cartes d'état-major, tentative dérisoire de s'approprier la terre : « *le sol la terre entière étroitement inventoriée décrite possédée dans ses moindres replis sur les cartes d'état-major* » (290), « *les quatre cavaliers et les cinq chevaux somnambuliques et non pas avançant mais levant et reposant les pieds sur place pratiquement immobiles sur la route, la carte la vaste surface de la terre les prés les bois se déplaçant lentement sous et autour d'eux* » (285).

III. AMBIVALENCE DE LA TERRE MATERNELLE

A. Ruraux

Hommes de la terre : « *cette irrésistible lenteur de tout ce qui de près ou de loin et de quelque espèce que ce soit — hommes, animaux, mécaniques — touche aux choses de la terre* » (32), « *cette nostalgie de leurs champs de leur solitude de leurs bêtes de la terre noire et avare* » (41-2).

Propriété de la terre attestée par les papiers de l'ancêtre de Reixach (51).

Et, en conclusion : « *Georges déclarant qu'il avait décidé de s'occuper des terres* » (219).

B. Se cacher dans la terre

Image fœtale classique, l'enfouissement est ici initiatique, à la fois enterrement et résurrection.

L'angoisse d'être enterré vif : « *quelque chose comme une montagne ou un cheval s'abattant sur moi me jetant à terre me piétinant* » (151).

Les hommes terreux, militaires : « *et eux aussi uniformément revêtus de ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongeait, les attaquait encore debout, d'abord par leurs vêtements, gagnant insidieusement : comme la couleur même de la guerre, de la terre, s'emparant d'eux peu à peu, eux, leurs visages terreux, leurs loques terreuses, leurs yeux terreux aussi, de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue, cette poussière d'où ils étaient sortis et à laquelle, errants, honteux, hébétés et tristes, ils retournaient chaque jour un peu plus)* » (162 ; voir aussi 172).

Georges rêve d'enfouissement : « *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 était-ce une pure question d'immobilité et alors on redevenait simplement un peu de craie, de sable et de boue* » (229), « *aussi immobile que la carne morte, le visage parmi l'herbe nombreuse, la terre velue, son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre les lèvres du fossé, se fondre, se glisser, se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle* » (230), se jette à terre pour se nourrir d'herbe : « *alors je me jetai par terre mourant de faim pensant Les chevaux en mangent bien pourquoi pas moi j'essayai de m'imaginer me persuader que j'étais un cheval, je gisais mort au fond du fossé dévoré par les fourmis mon corps tout entier se changeant lentement par l'effet d'une myriade de minuscules mutations en une matière insensible et alors ce serait l'herbe qui se nourrirait de moi ma chair engraissant la terre* » (244 ; voir aussi 263).

Cérémonie initiatique : « *cette cérémonie où ils sont tous étendus par terre rang après rang les têtes touchant les pieds sur les dalles froides de la cathédrale* » (247).

Coït incestueux avec la terre : « *le cœur même, la dure et pourpre chair de cette terre à laquelle il était collé pour ainsi dire ventre à ventre)* » (232), « *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* » (242), le sexe masculin évoque « *ceux de ces animaux poissons qui vivent dans les rivières souterraines les cavernes, devenus aveugles à force d'habiter les ténèbres bouche et œil suppliants et furibonds de carpe ou quoi apoplectique hors de l'eau exigeant suppliant de retourner aux humides et secrètes cachettes* » (274).

GLOSSAIRE
CONCORDANCE

Posons la règle suivante : « exige une explication (sémantique ou grammaticale) tout terme qui n'est pas reconnu par un correcteur automatique, à l'exception des noms propres ». Concrètement, j'ai d'abord fait passer le texte de *La Route des Flandres* au correcteur orthographique du traitement de textes Word 7, et retenu les mots inconnus. Curieusement, cet outil ignore le passé simple et le subjonctif imparfait. Certes, ces temps verbaux sont de moins en moins employés, mais ils restent enseignés depuis l'école primaire. Je n'ai donc pas jugé utile de conserver les formes rencontrées. De même pour la page du cahier à couverture bleue « reproduite » par le narrateur (52-3), dont les termes italiens sont immédiatement traduits, et dont les graphies françaises archaïques ne présentent pas d'autre difficulté ; pour les noms de chevaux (22) ; enfin pour les noms propres à consonance étrangère, analysés et commentés dans la seconde partie (pour tous ces mots, voir ci-dessus p. 48).

Une constatation s'impose : à s'en tenir aux seuls noms communs, le texte de Claude Simon ne présente pas d'obstacles, puisque le correcteur ignore seulement 168 mots sur 91 745. Cependant cette écriture joue bien des tours au lecteur, de sorte qu'à une première collecte automatique j'ai dû ajouter les formes et les expressions inconnues d'un lecteur réel, d'âge scolaire. Elles avaient d'autant plus leur place ici que, parfois, on ne rencontre aucune autre occurrence dans le corpus de textes romanesques de Frantext entre 1940 et 1960, ce que j'indique entre parenthèses à la fin de la notice.

Les entrées sont lemmatisées (ce qui veut dire ramenées à la forme canonique des dictionnaires). Pour chaque terme retenu, on trouvera sa concordance, c'est-à-dire le contexte minimum nécessaire à la compréhension, suivie de la pagination dans l'édition de référence (Éditions de Minuit, collection « Double ») et d'une notice extraite du Robert électronique, marquée par le sigle [R], ou d'Axis, marquée par le sigle [A], ou de l'Encyclopaedia Universalis [U], ou, à l'occasion, de l'encyclopédie américaine Encart'95 [E], ou encore de citations recueillies dans Frantext [F] ou dans la Bible de Jérusalem (Éditions Les temps qui courent) [B].

accroire. *je lui avais pourtant bien répété qu'il fallait pas essayer de la forcer, de lui en faire accroire* (135) ♦ *v. tr.* En faire accroire (à qqn) : abuser de la crédulité (de qqn). [R]

affaire. *j'avais oublié que ce genre de choses s'appelait simplement une « affaire » comme on dit « avoir une affaire » pour « se battre en duel »* (155) ♦ Littér. *Affaire d'honneur* ou, absolt, *affaire* : question qui engage l'honneur. cf. Duel. [R]

AGNÈS. *la chair, le corps tiède et palpable de cette Agnès* (184 ; voir aussi 185-6) ♦ *n. f.* Vx. Jeune fille innocente et ingénue, de Agnès, nom d'un personnage de *L'École des Femmes* de Molière (1662). [R] ◊ Agnès est la pupille d'Arnolphe qui l'a fait élever à la campagne dans une ignorance absolue. Formée par ce dernier qui souhaite l'épouser, elle découvre cependant l'amour avec le jeune Horace.

alène. *ce muscle, cette alène, ce pilon rouge sombre, luisant et furieux* (181) ♦ *n. f.* (v. 1200). Poinçon emmanché de fer ou d'acier servant à percer, à coudre le cuir. Une alène de bourrelier, de cordonnier, de sellier. Les alènes sont plates, rondes ou carrées. Pointu comme une alène. [R]

ALEXANDRE. *les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales (et des défunts chevaliers, des défunts cochers de fiacre et des défunts Alexandres)* (228) ♦ La chanson dit qu'Alexandre, roi de Macédoine, avait un cheval nommé Bucéphale (voir ce nom).

alezan, ane. [le cheval] *du sous-lieutenant alezan doré* (284) ♦ *adj.* De couleur fauve, tirant sur le roux, en parlant d'un cheval, de sa robe. [R] ♦ *accroupi sur cette alezane dorée à la démarche majestueuse, opulente* (22-3 ; voir aussi 134, 136, 141, 167, 168, 173-4) ♦ *Par appos. couleur alezan*, ou *n. m. alezan*, d'une couleur fauve. - Rem. Lorsque *alezan* qualifiant la couleur est lui-même qualifié par un adj., il reste invar. en genre : *une jument alezane* ; mais : *une jument alezan brûlé*, *alezan moreau*, *alezan clair*, *alezan doré*. [R]

amarante. *le vieil évêque semblable à une momie desséchée et couverte d'or, de dentelles, agitant faiblement sa main gantée d'amarante et baguée* (247) ♦ *adj. invar.* (1694). Qui est de la couleur de l'amarante, rouge pourpre. [R]

ancestralement. *parce qu'il avait ancestralement appris qu'on doit laisser souffler une bête* (294 ; voir aussi 11) ♦ *adv.* Littér., rare. D'une manière ancestrale. 1906 ; de ancestral. [R, qui cite ce texte.]

anglo-arabe. *quatre demi-sang tarbais produits de croisement connu sous l'appellation d'anglo-arabe* (284) ♦ *adj. et n.* Se dit des chevaux qui proviennent d'un croisement de pur-sang anglais et arabe. 1838 ; de anglo-, et arabe. [R]

à-plat. *le cadre commençant au bord de la glace par un léger décrochement et un étroit à-plat puis une rangée de perles* (194) ♦ *n. m.* Techn., arts. Teinte plate appliquée de façon uniforme. [R]

APULÉE. *si je pouvais atteindre connaître l'âne d'Apulée poussant sans trêve en elle* (275-6) ♦ Écrivain latin (Madaure, 125 – Carthage, v. 180). Orateur célèbre, amateur de pittoresque et d'ésotérisme, il a laissé des essais philosophiques, des discours, un plaidoyer (*Apologie*) et un roman d'aventures, *les Métamorphoses* ou *l'Âne d'or*, qui inspira nombre d'écrivains, de Rabelais à Gérard de Nerval. [A] ◊ Son roman *les Métamorphoses* ou *l'Âne d'or*, en onze livres, reste son œuvre maîtresse. Le personnage principal, Lucius, est par magie accidentellement transformé en âne, et ce n'est qu'après de nombreuses péripéties qu'il retrouve sa forme humaine, grâce à un prêtre de la déesse égyptienne Isis, qui lui fait manger des roses. [E]

ARDENNES. *ce matin d'hiver dans les Ardennes* (191 ; voir aussi 57) ♦ Ardenne ou Ardennes. Rég. naturelle couvrant le S.-E. de la Belgique, la moitié N. du Luxembourg et le N. du département français des Ardennes. Ardennes (batailles des) En août 1914, les IIIe et IVe armées françaises affrontèrent, dans les Ardennes, les forces allemandes et durent se retirer sur la Meuse. Le 10 mai 1940, les blindés de von Kleist franchirent la Meuse aux abords de Dinant, Monthermé et Sedan, et mirent en déroute la IXe armée française. [A]

armada. *les lents nuages semblables à ces orgueilleuses armadas* (156) ♦ *n. pr.* Flotte que Philippe II arma en 1588 contre l'Angleterre et qui fut détruite. [R]

ARNOLPHE. *Donc cet Arnolphe philanthrope, jacobin et guerroyeur* (184) ♦ Personnage de *l'École des femmes* de Molière, type du barbon. [A] ◊ Voir *Agnès*.

assignat. *lettres avec leurs cachets de cire brisés, liasses d'assignats, factures de bijoutiers* (52) ♦ Hist. Papier-monnaie émis sous la Révolution (décret du 19 décembre 1789) et qui était en principe assigné (gagé) sur les « biens nationaux » provenant de la sécularisation des biens du clergé. [R]

astragale. *de légers et filiformes reliefs comme des vermicelles décorant la moulure comme des astragales des astérisques à partir d'un motif central* (194 ; voir aussi 270) ♦ *n. m.* Archit. Moulure ronde qui sépare le fût d'une colonne de son chapiteau. Fig. Fioritures d'un style, abus d'ornements d'un style pompeux (en général associé à feston). [R]

ATRIDES. *nous n'étions pas dans la boue de l'automne nous n'étions nulle part mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard en plein dans la folie le meurtre les Atrides, chevauchant à travers le temps la nuit ruisselante de pluie sur nos bêtes fourbues* (115) ♦ Descendants d'Atrée. Cette famille, marquée par un destin tragique, compte parmi ses membres quelques personnages fameux : Agamemnon, Ménélas, Oreste, Iphigénie, Électre, qui animent les chefs-d'œuvre des trois grands dramaturges grecs : Eschyle, Sophocle et Euripide. [A]

aucuba. *une allée tournante de gravier entre les haies d'aucubas aux feuilles tachetées* (200) ♦ *n. m.* Arbuste ornemental à feuilles persistantes d'un vert pâle marbré de jaune, à petites fleurs brunes en grappes, à fruits rouges. [R, qui fournit deux citations, l'une d'A. ROBBE-GRILLET, *Projet pour une révolution à New York*, p. 73, et la présente].

auto-sélection. *une espèce d'auto-sélection* (65) ♦ [Pas dans R.]

babelesque. *une sorte de chœur incohérent, désordonné, de babelesque criaillerie* (56) ♦ *adj.* Littér. Qui évoque la confusion des langues de la tour de Babel. [R]

bai. [*le cheval*] *du capitaine bai-brun c'est-à-dire presque noir avec une pelote en tête* (284) ♦ *adj.* D'un brun rouge, en parlant de la robe d'un cheval. [R]

baleiné. [*une femme*] *un peu sèche, un peu guindée, apprêtée, corsetée, baleinée et parée de durs et froids bijoux* (265) ♦ *adj.* Maintenu en forme par des baleines. *Corsage, corset, parapluie, col baleiné*. [R]

balzane. [*le cheval*] *de l'ordonnance bai clair (acajou) une balzane à l'antérieur gauche* (284) ♦ Tache blanche aux pieds d'un cheval. [R]

bancal. *tous les quatre également munis d'un sabre dit bancal* (283) ♦ *n. m.* (Déb. XIXe). Vx. Sabre de forme recourbée. [R]

banjo. *des instruments composés de bidons vides, de morceaux de planches et de bouts de fil de fer (et même de vrais banjos, de vraies guitares)* (113) ♦ *n. m.* Instrument de musique à cordes pincées, analogue à la guitare, et dont la caisse de résonance est formée d'une membrane tendue sur un cercle

de bois. [R]

bay. *la netteté du pelage éclatant dans la bette d'un bay clair* (53) ♦ Voir *bai*.

Belle au bois dormant (la). *les passions déchaînées engendrées par la chair délicate de la belle au bois dormant emmurée cachée* (272) ♦ Personnage du conte éponyme de Charles Perrault, publié dans ses *Histoires ou Contes du temps passé*, aussi nommés *Contes de ma mère l'Oye* (1697), et qui dort d'un sommeil de cent ans dans un château lui-même endormi et entouré d'une haute forêt, jusqu'à la venue d'un prince qui la délivre de son enchantement maléfique. La suite du conte, avec une belle-mère ogresse, est moins connue et Claude Simon, comme tout le monde, ne semble pas l'évoquer ici.

ben. *et la voix d'Iglésia disant : « Ben merde »* (237) ♦ Fam. (très courant ; usage parlé). Ben : eh bien. [R]

biffin. *quand les autres biffins ou artilleurs ont déjà tout raflé* (292) ♦ *n. m.* (1878 ; traditionnellement, à cause du sac, comparé à celui du chiffonnier ; une autre explication en fait un mot des marins et de l'infanterie de marine, porteurs de l'« ancre », par dérision pour l'habillement médiocre des fantassins). Fantassin. [R] ◊ La biffe désigne l'ensemble des chiffonniers.

billet à ordre. *peut-être l'affreux juif local le tenait-il solidement avec quelque bon billet à ordre* (266) ♦ *n. m.* billet à ordre, par lequel une personne (Souscripteur) s'engage à payer soit à vue, soit à une échéance déterminée, une certaine somme à une autre personne (Bénéficiaire) ou à son ordre. [R]

bitumeux. *qui (les fantômes) se confondaient, se superposaient dans la bitumeuse et ombreuse profondeur des vieux tableaux craquelés* […] (55 ; voir aussi 83 et 36) ♦ *adj.* Qui ressemble à du bitume, a l'aspect du bitume. [R]

bitumineux. *elles (les estafettes)* […] *semblables à quelques macabres caricatures de coureurs motocyclistes* […] *(répandant sous eux dans l'herbe verte comme une bitumineuse et excrémentielle tache brunâtre faite — huile, cambouis, chair brûlée ? — d'un liquide gluant et sombre)* (192-3) ♦ *adj.* Qui contient du bitume, qui en a les qualités. [R]

blanc. *le cheval étant alors dit « buvant dans son blanc »* (284) ♦ *n. m.* Fig. (hippol.). Cheval qui boit dans le blanc, qui boit son blanc, qui a le tour de la bouche blanc. [R]

bleu-noir. [*mouche*] *velue, bleu-noir, étincelante* (228) ♦ 26 occurrences dans Frantext.

Bônois. *et il y eut ainsi un Bônois (un Italien) qui joua et perdit quatre jours de rations* (204) ♦ Habitant de Bône (aujourd'hui Annaba), V. d'Algérie, principal port du Constantinois.

bouffer les pissenlits par la racine. *la seule différence étant que je boufferais les pissenlits par la racine* (244) ♦ *loc. fam.* Manger les pissenlits par la racine : être mort et enterré. [R]

bouffonnant. *Georges (à moins que ce ne fût toujours Blum, s'interrompant lui-même, bouffonnant* […]*)* (176 ; voir aussi 177, 263) ♦ *adj.* Littér. Qui semble bouffonner, faire ou dire des plaisanteries. [R]

boulingrin. *quels sont ces arbustes buis ou plutôt conifères je crois boulingrins que l'on taille géométriquement jardins à la française dessinant de savantes courbes enchevêtrées* (74) ♦ *n. m.* Parterre de gazon, généralement entouré de bordures, de talus. Etym. 1663 ; adaptation de l'angl. bowling-green « gazon pour jouer aux boules ». [R]

bourbiéreux. *forniquer dans le quartier réservé, les bourbiéreux bousbirs de la pensée* (188) ♦ Hapax dans Frantext.

bourrin. *Alors qu'est-ce que vous foutez là plantés comme deux andouilles sur vos bourrins au milieu de cette route* (102) ♦ *n. m.* Fam. Cheval. [R]

bousbir. *forniquer dans le quartier réservé, les bourbiéreux bousbirs de la pensée* (188) ♦ *n. m.* Quartier réservé, en Afrique du Nord, où sont les maisons de prostitution. [R]

boy-scoutesque. *la joyeuse, gamine et boy-scoutesque allégresse des premiers chrétiens* (176) ♦ *adj.* Rare. Qui rappelle la mentalité des boy-scouts. [R]

bricole. *et le cheval de main (un sous-verge d'un attelage de mitrailleuse, les bricoles coupées (à coups de sabre ?) traînant par terre) percheron de réquisition, alezan ou plutôt rouquin ou plutôt rose lie-de-vin* (284) ♦ (1578) Courroie du harnais qu'on applique sur la poitrine du cheval ; bretelle de porteur. [R]

bridon. *Après avoir bu les chevaux repartaient en trottant, par deux, les hommes courant au milieu jurant après eux et s'amusant à se suspendre aux bridons* (11 ; voir aussi 48, 87) ♦ *n. m.* Bride légère à mors brisé et articulé. [R]

brun-rouge. *la trace sanglante qui sur le portrait descendait de son front n'était en réalité que la préparation brun-rouge de la toile mise à nu par une longue craquelure* (54-5) ♦ 14 occurrences dans Frantext, attesté chez Cuvier, Balzac, etc.

BUCÉPHALE. *les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales* (228) ♦ Cheval favori d'Alexandre le Grand, qui lui fit faire de somptueuses funérailles et fonda en son honneur la ville de Boukephalia, sur l'Hydaspe. [A]

buisson (proverbe anglais). *je posai la main sur elle juste au milieu c'était comme du duvet de légères plumes d'oiseau un oiseau dans la main mais aussi un buisson proverbe anglais* (259) ♦ Allusion au proverbe *A bird in the hand is worth two in the bush* (littéralement « un oiseau dans la main vaut mieux que deux dans le buisson ») : « un "tiens" vaut mieux que deux "tu l'auras" » ; « mieux vaut tenir que courir ». Autre proverbe anglais contenant le mot *bush* (buisson) : *Good wine needs no bush* (littéralement « le bon vin n'a pas besoin de buisson ») : « à bon vin point d'enseigne, point de bouchon ».

bull-finch. *tous les quatre se dirigeant vers le bull-finch d'un galop maintenant moins coulé* (168 ; voir aussi 169) ♦ *n. m.* Anglic. Obstacle de steeple-chase, formé d'un talus surmonté d'une haie. [R]

cache-corset. *la femme en culottes bouffantes bas noirs et cache-corset* (197) ♦ *n. m.* Anciennt. Sous-vêtement féminin couvrant le buste (sur le corset). [R]

cafard. *tu feras bien de la fermer / je suis pas un cafard / tant mieux pour toi* (64) ♦ *n. m. et adj.* (1834). Fam. Personne qui dénonce sournoisement les autres. [R]

cagneux. *qu'est-ce qu'on foutait là, nous, avec nos cagneux* (238) ♦ *n. m.* Désigne le cheval, par métonymie. Une occurrence possible dans ce sens : « Et un acteur déguisé en anglais, avec un pantalon vert pois, des favoris rouges et un chapeau gris, tricota des jambes, sautant droit, se frappant les talons, puis, se rapprochant comme un cagneux le boulet des genoux, il s'élançait à l'improviste et retombait les deux cuisses écartées, figurant un v à l'envers. » (J.-K. HUYSMANS, *Les Sœurs Vatard*, 1879, p. 138). [F]

calicot. *l'habituelle rangée de têtes des joueurs, faisans et pigeons, de marlous, ou de calicots* (207) ♦ *n. m.* (1815, n. pr.). Fam., vieilli. Commis de magasin de nouveautés (par-

fois péj.). [R]

canter. *Oui, elle a fait un bon canter, oui, comme ça, c'est ça, il faut la… Oui : elle est, elle va…* (142) ♦ *n. m.* Turf. Train d'essai d'un cheval de course ; galop modéré. [R]

capeline. *comme si c'était simplement la transparence de la capeline cerise qui rosissait son visage* (138) ♦ *n. f.* (1907, in D.D.L.). Mod. Chapeau de femme à calotte et à très larges bords souples. [R]

carne. *bon Dieu arrête Alors qu'est-ce qu'elle a finalement cette carne* (63 ; voir aussi 147, 230, 262) ♦ *n. f.* Vieilli. Vieux cheval. [R]

CARPACCIO. *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* (22) ♦ Simon emprunte ici le nom d'un célèbre peintre narratif italien, Carpaccio (Vittore) (v. 1460-1526) […] dont les compositions, d'une étrangeté onirique, lui firent occuper une place un peu marginale dans l'art de la Renaissance. [E]

carrière. *du genre de celles que peuvent tenir deux cavaliers chevauchant de compagnie (au manège ou dans la carrière)* (18) ♦ *n. f.* Vx. Lieu disposé pour les courses de chars, de chevaux… [R]

cartouche. *après quoi il y a une large porte cochère au-dessus de laquelle un cartouche allongé porte l'enseigne* (269) ♦ *n. m.* Ornement sculpté ou dessiné, en forme de feuille à demi déroulée, et destiné à recevoir une inscription, une devise, des armoiries.

casaque. *les jockeys passant dans le tintement de la cloche pour se rendre au départ, haut perchés, simiesques, sur les bêtes graciles et élégantes, leurs casaques multicolores se suivant dans les pastilles de soleil* (21 ; voir aussi 22, 23, 44, 45, 46, 140, 141, 144, 146, 158, 165, 166, 168, 217, 242) ♦ *n. f.* Veste en soie de couleur vive, que portent les jockeys. [R]

cellophane. *ces sucreries enveloppées de papier cellophane aux teintes acides* (46) ♦ *n. f.* Hydrate de cellulose façonné en pellicule transparente. 1914, in D.D.L. ; marque déposée, mot angl. ; de cell(ulose), -o-, et -phane (de diaphane). [R]

celluloïd. *êtres (les chevaux, les déesses sur celluloïd, les autos) d'une nature hybride, ambiguë, pas tout à fait humains, pas tout à fait objets* (132) ♦ *n. m.* Substance thermoplastique, inflammable, ester nitrique de la cellulose à 10 % d'azote additionné de camphre. *Le celluloïd, matière des premières pellicules du cinéma*. [R]

CHAM. *Il ne nous manque que le nègre, dit Georges. Comment est-ce déjà ? Sem, Cham, Japhet, mais il aurait fallu un quatrième ;* (159) ♦ Dans la Bible, deuxième fils de Noé et père de Canaan. Cham, ayant vu la nudité de son père ivre et en ayant informé ses frères, attira sur Canaan la malédiction de Noé (*Gen.*, IX). Traditionnellement, on l'a considéré comme l'ancêtre des peuples d'Asie occidentale, mais surtout des Noirs. [A]

chambrière. *les graciles, médiévales et élégantes silhouettes qui n'en finissaient plus de s'acheminer vers l'endroit où, chambrière en main, le starter les attendait* (156) ♦ *n. f.* Techn. Fouet léger à long manche employé dans les manèges (les cirques, etc.). [R]

charreton. *nous hissâmes le corps sur un charreton et le fîmes basculer dans la fosse* (255) ♦ *n. m.* Voiture à bras. [R]

chasser. *s'efforçant de faire marcher droit la pouliche qui chassait de l'arrière-train* (140) ♦ *v.* (1886 ; cyclisme, in Petiot). Déraper, patiner. - (1906 ; autom.). Cette voiture chasse. Les roues chassent. [R]

CHAZAL (Malcolm de). (239 [épig.]) ♦ Écrivain et peintre mauricien (Vacoas, 1912, – Curepipe, 1981). Il a fait de son île natale, dans ses *Pensées* (1939-1945), ses poèmes (*Sens plastique*, 1948 ; *Sens unique*, 1974) et sa peinture naïve, un lieu initiatique. [A]

chéneau. *quelque part un chéneau dégorgeait à pleine bouche* (258 ; voir aussi 250) ♦ *n. m.* Rigole qui longe le toit, recueille les eaux de pluie et les conduit à la gargouille ou au tuyau de descente. [R]

cheval de main. *puis cessant complètement : sans arrêter de galoper avec à côté de lui ce cheval de main qu'il n'avait pas lâché* (73 ; voir aussi 87, 104, 284) ♦ Cheval tenu à la main, en général par un valet, servant de secours. De nombreuses attestations dans Frantext depuis Lesage, l'Abbé Prévost etc.

cheval-jupon. *les chevaux se suivant tranquillement au pas on aurait dit ces chevaux-jupons avec lesquels jouaient autrefois les enfants* (146) ♦ (1891). Cheval-jupon, cheval-frou, déguisement en cheval dans les folklores. [R]

chèvre-pied. *ce boiteux épousa la chèvre-pied et ce bouc de frère venait la saillir dans sa maison* (120 ; voir aussi 243) ♦ *n. m.* Vx et littér. Qui a des pieds de chèvre. Mod. et par plais. Satyre. [R] ◊ *Cydalise et le Chèvre-pied*, ballet de Gabriel Pierné (1919).

chevron. *le montant ou plutôt le chevron de bois sur lequel était articulée une porte de poulailler* (234) ♦ *n. m.* Pièce de bois équarri sur laquelle on fixe des lattes qui soutiennent les éléments (ardoises, tuiles…) de la toiture. [R]

Chichibu. *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* (22) ♦ Nom d'une faille dans la mer du Japon.

chlorotiques. *avec simplement pour partenaire non de chlorotiques rêveries mais un garçon pourvu de reins solides* (188) ♦ *adj.* Qui a rapport à la chlorose, est affecté de chlorose. Maladie (appelée ancienne les pâles couleurs ou anémie essentielle des jeunes filles) caractérisée par la teinte jaune verdâtre que prend la peau et qui est une anémie par carence en fer. [R]

cinoche. *Même au cinoche, dit-il. Mince !* (132) ♦ *n. m.* Pop. Cinéma. 1935, Esnault ; du rad. de cin(éma), et suff. argotique -oche. [R]

clef des champs. *bon Dieu dis-je je donnerais cher pour avoir cette clef quelle clef dit Wack Le paon ne bougeait toujours pas la clef des champs dit Iglésia.* (256) ♦ *loc.* La clef (clé) des champs : la liberté. [R]

clystère. *l'abondance, la variété de cette imagerie équivoque où le clystère sert de prétexte à d'innombrables variations* (180) ♦ *n. m.* Vx (ou hist. méd.). Lavement, injection médicamenteuse dans le rectum. [R]

col officier. *le col officier de la casaque sous lequel est noué un mouchoir* (46) ♦ Col fait d'une bande étroite et droite. [R]

Coloniale. *un Sénégalais de la Coloniale* (160) ♦ *n. f.* Les troupes coloniales. [R]

combe. *la corne du bois carrière briqueterie combe clôture de barbelés remblai devers* (290) ♦ *n. f.* Régional. Dépression en forme de coupure dans une montagne. [R]

Commandeur. *la statue équestre du Commandeur pissant des jets de bière, transformée en fontaine de bière flamande* (267) ♦ *n. m.* Fig. (par référence au *Don Juan* de Molière [1665]) la statue du commandeur : l'instrument du destin, qui fait justice d'un crime. [R] ◊ La statue est invitée à

dîner par Don Juan et l'invite à son tour. Alors qu'on le croit perdu, lâche et hypocrite, il défie tous les types d'autorité (sociale et divine) en refusant de renier ses péchés (« il ne sera pas dit quoi qu'il arrive que je sois capable de me repentir »). Claude Simon semble donner raison à Don Juan en associant la statue du Commandeur à une autre qui la ridiculise, celle du Manneken Pis : statue d'enfant urinant (par Jérôme Duquesnoy, 1619), à Bruxelles, et qui symbolise l'irrévérence de ses habitants.

Convention. *ordres de mission, décrets de la Convention, lettres avec leurs cachets de cire brisés* (52 ; voir aussi 54) ♦ Du 21 septembre 1792 au 26 octobre 1795, la Convention, « centre unique de l'impulsion du gouvernement », vote les décrets et nomme les membres des différents comités. Elle envoie des représentants en mission.

corrodant. *comme un de ces vieux films d'actualités mal tirés et surexposés et où, dans une lumière corrodante* (65) ♦ Qui a la propriété de corroder. [R]

couper l'eau. *j'avais simplifié la question à l'extrême, décrochant les deux étrivières en descendant de cheval, débouclant la sous-gorge dès que je lui avais coupé l'eau une ou deux fois* (11) ♦ Interrompre le cheval lorsqu'il boit, pour l'empêcher de s'étouffer.

crachouillis. *Sacré veinard qu'est-ce que je donnerais pas pour crachoter moi aussi un petit peu : rien qu'un petit crachouillis de rien du tout bon sang si je pouvais* (89) ♦ Crachotement. Robert cite cette occurrence.

crapaud. *ce tracassant crapaud de la sole que leur donnait la terre — ou le climat — de ce pays* (191) ♦ Vétér. Ulcération du pied du cheval, particulièrement, de la sole et de la fourchette. [R]

crevé. [la femme] *un peu sèche, un peu guindée, apprêtée, corsetée, baleinée et parée de durs et froids bijoux, qui avait posé dans la lourde robe à crevés* (265) ♦ *n. m.* (XVIIe) Fente aux manches qui laisse apercevoir la doublure, ornement à la mode sous François Ier. [R]

crin-crin. *il y avait de la musique aussi, un orchestre, un crin-crin, des bouffées sautillantes, des cordes raclées en mesure sur des instruments composés de bidons vides, de morceaux de planches et de bouts de fil de fer* (113) ♦ *n. m.* Familier. Mauvais violon. Rare. Mauvais violoniste. [R]

cuirassier. *pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant* (30 ; voir aussi 244) ♦ *n. m.* Anciennt. Cavalier protégé par une cuirasse. Spécialt. Soldat d'un régiment de grosse cavalerie. [R]

cul bordé de nouilles. *« Tu as le cul bordé de nouilles » expression de jockeys pour « avoir de la chance » mais il n'y avait aucun soupçon de vulgarité dans sa voix* (43) ♦ « On avait le cul bordé de nouilles, on s'était dit, pourquoi pas ouvrir en grand l'éventail de nos possibilités. » (F. LASAYGUES, *Vache noire, hannetons*, 1985, p. 43) ; « Ida qui ne chiale plus, qui n'a plus envie de prendre le train, qui m'embrasse sur la joue en disant qu'on a le cul bordé de nouilles. » (D. BELLOC, *Kepas*, 1989, p. 152). [F]

DEAUVILLE. *aussi paisiblement que s'il avait réglé une orangeade ou une de ces boissons chics au bar d'un quelconque pesage à Deauville ou Vichy* (21 ; voir aussi 56) ♦ Située dans la première région d'élevage hippique de France, elle est également le lieu de plusieurs ventes annuelles de chevaux de course qui sont autant des événements mondains que des réunions commerciales. [E]

décervelage. *le pétard faisant son office, c'est-à-dire mettant fin à ce pénible et insupportable « suspense », amenant l'heureuse détente, le salubre soulagement par, si l'on peut dire, décervelage* (188-9) ♦ *n. m.* Action de décerveler ; son résultat. [R] ◊ Forme créée par Jarry en 1896 dans la *Chanson du décervelage*.

DÉJANIRE. *« Donc cette Déjanire… »* (179) ♦ La légende dit qu'Hercule épousa Déjanire, gagnée à son rival Antée, fils de Poséidon. Un jour, le centaure Nessos attaqua Déjanire pour la violer : Hercule le blessa avec une des flèches empoisonnées par le sang de l'Hydre. Malheureusement, le centaure mourant conseilla à Déjanire de prendre un peu de ce sang : c'était, lui dit-il, un puissant philtre d'amour. En réalité, il s'agissait d'un poison. Déjanire le conserva précieusement et, lorsqu'elle crut qu'Hercule était tombé amoureux de la princesse Iole, elle fit porter à son époux une tunique qu'elle avait trempée dans ce sang. À peine l'eut-il revêtue, qu'Hercule ressentit la brûlure du poison, si intense qu'il préféra mettre fin à la douleur en se jetant dans les flammes d'un bûcher funéraire. [E] ◊ C'est le personnage de Virginie que Blum désigne ainsi, en tant qu'infidèle criminelle à la dangereuse chemise : « *Donc cette virginale Virginie haletante et nue, ou plus que nue, c'est-à-dire vêtue — ou plutôt dévêtue — d'une de ces chemises qui n'ont sans doute été inventées que pour permettre aux mains emprisonnées de glisser par-dessous* […] » (175).

demi-sang. *« — Bon, bon, dit Georges, va pour étalons, il… — … pur-sang, demi-sang, entiers, hongres… — Bon, dit Georges, mais lui c'est pur-sang, il… »* (51 ; voir aussi 130, 284) ♦ *n. m.* Cheval issu de reproducteurs dont un seul est de pur sang, ou de deux demi-sang (contr. : pur-sang). - En appos. ou précédé de *de* sans article. Cheval demi-sang, de demi-sang. Des demi-sangs ou, invar., des demi-sang. [R]

démoucheté. *comme elle s'était toujours obstinément refusée à me laisser faire de l'escrime sous prétexte que je ne sais lequel encore des membres de sa famille était mort au cours d'un assaut le cou traversé par un fleuret démoucheté* (272) ♦ *v. tr.* Escr. Dégarnir (un fleuret) de sa mouche, morceau de peau qu'on fixe à la pointe d'un fleuret pour le rendre inoffensif. [R]

dépiauter. *comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit* […] *était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien* (16) ♦ *v. pron.* Par ext. Se défaire, se désagréger en surface ou plus profondément. [R]

dérober. *Seulement elle* [la jument] *lui avait dérobé à l'entraînement, alors* (135) ♦ Manège. Faire un écart pour éviter l'obstacle à franchir. [R]

déséquiper. *avec son mousqueton toujours en bandoulière, sans même avoir le courage de se déséquiper* (38) ♦ *v. tr.* (1873). Enlever l'équipement de (qqn). *v. pron.* « se déséquiper ».

devers. *combe clôture de barbelés remblai devers* (290) ♦ *n. m.* Dévers (accent aigu) : inclinaison, pente (de qqch.). [R]

diamantin. *les deux hommes ayant juste le temps de percevoir l'éclat — l'éclair — diamantin d'un bracelet* (137 ; voir aussi 276) ♦ *adj.* Littér. Qui a l'éclat ou la dureté du diamant. [R]

DIANE. *cet autre portrait cruel et dur sorte de Diane alors elle aurait dû sur celui-là avoir auprès d'elle un lévrier allongé ras aigu* (273) ♦ Ancienne divinité italique, qui fut identifiée avec l'Artémis des Grecs. Fille de Jupiter et de Latone, elle était la déesse des forêts, de la nature sauvage et de la chasse. [A] ◊ L'évocation qu'en fait ici Claude Simon

renvoie au célèbre tableau de l'École de Fontainebleau, *Diane chasseresse* (1550-1560), qui se trouve au Musée du Louvre.

diaphane. *comme si toute cette interminable chevauchée nocturne n'avait eu d'autre raison, d'autre but que la découverte à la fin de cette chair diaphane modelée dans l'épaisseur de la nuit* (39 ; voir aussi 200) ♦ *adj.* Fig., littér. Très pâle, et qui donne une impression de fragilité. [R]

dièdre. *comme pour dissimuler la ligne de jonction, la charnière, l'arête du dièdre formé par le mur et le sol* (233) ♦ *n. m.* Figure formée par deux demi-plans issus d'une droite (l'arête du dièdre). [R]

disgraciado. *le boiteux, le disgraciado tenant ce fusil de chasse* (115) ♦ Croisement de l'italien « disgraziato » et de l'espagnol « desgraciado », malheureux.

donquichottesque. *je pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre (formes donquichottesques décharnées par la lumière qui mordait, corrodait les contours* (23) ♦ *adj.* Relatif à don Quichotte. [R]

échalas. *juchés sur leurs échalas de chevaux au beau milieu de la route* (95) ♦ *n. m. invar.* (1690). Fig. Un échalas : une personne grande et maigre. Un grand échalas. [R]

échassier, ière. *tantôt étirées, échassières et distendues* (23-4) ♦ *adj.* Qui paraît monté sur des échasses. [R]

effusionniste. *ce Suisse mélomane, effusionniste et philosophe dont il avait appris par cœur l'œuvre complète* (189 ; voir aussi 264) ♦ *adj.* Littér. (iron.). Qui a rapport à l'effusion (érotique). [R, qui cite la deuxième occurrence.]

ELBE. *Peut-être que c'est la Meuse Ou le Rhin Ou l'Elbe Non pas l'Elbe on l'aurait su* (262 ; voir aussi 263) ♦ Fl. de l'Europe centrale, né en République tchèque dans les monts des Géants ; 1 127 km, pour un bassin de 144 000 km². Après une grande boucle en Bohême du Nord, il entre en Allemagne, dans la Suisse saxonne par la cluse de Geský, après avoir reçu la Vltava (Moldau) et l'Ohře (Eger). L'Elbe arrose Dresde et Magdeburg, grossi des rivières Saale, Mulde, Elster Noire et Havel. Il se jette dans la mer du Nord par un long estuaire de 100 km, au fond duquel se trouve Hambourg. [A]

emperlé. *bouffant là où elle pisse suant nos corps emperlés* (244) ♦ *p. p. et adj.* Fig. Couvert de gouttelettes. [R]

endiamanté. *la flamboyante chevelure orange, les doigts endiamantés, les robes trop voyantes qu'elle s'obstinait à porter* (49) ♦ *adj.* Qui est paré de bijoux en diamants. - Orné de diamants. [R]

enténébrant. *l'ombre épaisse s'enténébrant de bleu, tombant sur eux maintenant* (229) ♦ *v. tr.* Littér. Envelopper de ténèbres, plonger dans les ténèbres. [R]

entier. *« — Bon, bon, dit Georges, va pour étalons, il… — … pur-sang, demi-sang, entiers, hongres… — Bon, dit Georges, mais lui c'est pur-sang, il… »* (51) ♦ *adj.* Cheval entier, qui n'est pas châtré (par oppos. à hongre). - *n.* Un entier : un cheval entier. [R]

épicentre. *le monotone, opiniâtre et furieux acharnement de ces insectes suspendus dans le crépuscule, voletant, tournoyant sans trêve autour d'un invisible — et inexistant, sauf pour eux seuls — épicentre* (50) ♦ *n. m.* Point ou zone de la surface terrestre qui constitue le foyer apparent des ébranlements au cours d'un tremblement de terre (par opposition à l'hypocentre, foyer réel ou souterrain). [R]

équarrissage. *il leur arrivait de longer, au bout du champ de manœuvres, le mur de l'entreprise d'équarrissage* (27) ♦ *n. m.* (1801). Abattage et dépeçage (d'animaux impropres à la consommation alimentaire, chevaux, etc.), en vue d'en retirer tout ce qui peut être utilisé dans diverses industries (peau, os, corne, graisse). [R]

escadron. *relevé pour ainsi dire de ses obligations militaires à partir du moment où l'effectif de son escadron avait été réduit à nous quatre* (15-6 ; voir aussi 29, 36, 146, 152, 156, 191, 192, 218, 282) ♦ *n. m.* Vx. Troupe de combattants à cheval. Mod. Subdivision d'un régiment (de blindés, de cavalerie, de gendarmerie, du train des équipages) composée de quatre pelotons et placée sous le commandement d'un capitaine. [R]

espace-profondeur. *le bras droit élevant bien haut maintenant la chandelle qui se trouve à peu près au centre de l'espace-profondeur du tableau* (82) ♦ Hapax dans Frantext.

estafette. *les estafettes revenant l'une après l'autre sans avoir rien vu à l'endroit* (191 ; voir aussi 192, 193, 201, 284) ♦ *n. f.* Mod. Militaire agent de liaison. [R]

estamper. *moule humide d'où sortaient où j'avais appris à estamper en pressant l'argile du pouce les soldats fantassins cavaliers et cuirassiers* (244) ♦ *v. tr.* Marquer d'une impression en relief ou en creux (une surface, une matière) à l'aide d'une empreinte gravée sur un moule, une matrice. [R]

étalon. *Ou plutôt d'étalons, dit Blum, parce que dans une famille pareille je suppose que c'est comme ça qu'il faut les appeler, non ?* (51 ; voir aussi 52, 185) ♦ *n. m.* Cheval entier destiné à la reproduction (opposé à hongre). [R]

état-major (carte d'). *absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d'état-major sans qu'il sût où, ni comment ni à quel moment* (191 ; voir aussi 245, 272, 281, 290) ♦ Carte d'état-major : carte de France au 1/80 000e, dressée par le service de l'État-major. [R]

étrivière. *déjà, j'avais simplifié la question à l'extrême, décrochant les deux étrivières en descendant de cheval* (11) ♦ *n. f.* Courroie par laquelle l'étrier est suspendu à la selle. [R]

ferrer. *l'une des cinq bêtes* […] *ferrant c'est-à-dire entrechoquant la pince de son postérieur gauche contre le talon de son antérieur droit à l'allure du trot* (284-5 ; voir aussi 36) ♦ *v. intr.* (En parlant du cheval). Techn. Cheval qui ferre, qui, au trot, entrechoque ses sabots. [R]

ferrure. *celui sur lequel il comptait pour discuter jusqu'à la fin des temps sur les enflures de paturons ou les meilleures ferrures* (117) ♦ Ensemble des fers d'un cheval, etc. [R]

filet. *Iglésia lui passant un filet dans la bouche, la cravache à la main, revêtu de sa casaque de jockey botté* (242) ♦ (1690). Techn. Mors articulé (plus fin que le mors ordinaire). [R]

fixe-chaussettes. *l'amant en caleçon et fixe-chaussettes courant le buste droit* (197) ♦ *n. m.* Support-chaussette. [R]

FLAHUTES. *là-bas dans le Nord ils aiment les paris les combats de coqs les queues multicolores avec leurs plumes à reflets bleu et vert voletant éparpillées, pays de prés de bois d'étangs paisibles pour les pêcheurs du dimanche (mais où étaient les pêcheurs les baigneurs les gamins s'éclaboussant en caleçons rayés les buveurs des guinguettes à tonnelles à balançoires pour les petites filles — mais où étaient-elles, elles et leurs courtes robes blanches leurs maladroites et fraîches jambes nues…), Flamands, Flahutes, visages hauts en couleurs et les maisons sang-de-bœuf* (289) ♦

FLANDRES. (dans le titre uniquement) ♦ Flandre (la) ou Flandres (les). Plaine littorale de la mer du Nord, s'étendant en France et en Belgique entre les reliefs de l'Artois-Boulonnais et l'embouchure de l'Escaut. […] Longue de 100 km sur 50 à 70 km de large, elle comprend deux parties : 1. La *Flandre maritime* […] 2. La *Flandre intérieure* […]. [A]

FOURMIES. *Fourmies tout entier vermillon brique théo-*

rie d'insectes noirs se glissant le long des murs (291) ♦ Comm. du Nord (arr. d'Avesnes-sur-Helpe) ; 14 853 h. (Fourmisiens) […] Le 1er mai 1891, à Fourmies, la troupe tira sur des ouvriers qui manifestaient. Il y eut neuf morts et une soixantaine de blessés. [A]

fourmillesque. *luttant pied à pied contre cette chose fourmillesque qui remplissait la nuit d'automne, la noyait, la submergeait à la fin sous son majestueux et indifférent piétinement.* (35) ♦ Hapax dans Frantext. C. Simon l'emploie au plur. dans *L'Herbe* (224).

frappe. *la façon sournoise de la regarder d'un de ces petits garçons malingres, dépenaillés et vicieux que l'on peut voir passer suspendus au bridon des bêtes étincelantes, avec leurs petites gueules de frappes mal nourries* (48 ; voir aussi 207) ♦ *n. f.* Fam. Voyou. Individu suspect d'avoir des activités illégales et dont l'allure paraît donc inquiétante. [R]

frigidaire. *de sorte qu'il pourra enfin savourer un bonheur garanti imputrescible, grâce à la production en grande série de frigidaires, d'automobiles et de postes radio* (176-7) ♦ *n. m.* Armoire munie d'un dispositif frigorifique, permettant de conserver à basse température des denrées périssables. Rem. Ce mot est la propriété juridique exclusive de la firme General Motors, qui s'oppose à son emploi au sens général de « réfrigérateur ». [R]

Frisé. *et Iglésia : « Le type. T'as pas vu ? C'était un Frisé », et moi : « Un Frisé ? Tu n'es pas fou ? Pourquoi un Frisé ? »* (216) ♦ *n. m.* (1941). Fam. et péj. Allemand ; soldat allemand. [R]

frusques. *« Faire ce qu'il a dit. Chercher des frusques et me planquer »* (105 ; voir aussi 199) ♦ (1800). Fam. Habits, et, spécialt, mauvais habits. [R]

gabion. *au milieu des écharpes d'une fumée glorieuse et bleuâtre, les gabions renversés* (202) ♦ *n. m.* Cylindre (de clayonnage, de branchages tressés, de grillage) destiné à être rempli (de terre, etc.) pour servir de protection. [R]

gaille. *puisque tu es si malin et que tu aimes tellement les gailles pourquoi que tu changes pas avec lui* (64 ; voir aussi 172) ♦ *n. m.* Argot. Cheval. Rem. On trouve le mot au féminin pour désigner une jument. [R]

gaufré. *les haies ici étaient faites d'aubépine ou de charme je crois petites feuilles gaufrées ou plutôt tuyautées comme on dit en termes de repassage* (85) ♦ *p. p. adj.* Qui présente des motifs en creux et en relief. [R]

gentilhomme-farmer. *il s'était fait pigeonner, et pas seulement parce qu'il avait eu la malencontreuse idée d'aller, lui, le gentilhomme-farmer, forniquer dans le quartier réservé, les bourbiéreux bousbirs de la pensée* (188) ♦ Création de C. Simon. Le Robert donne : « (Rare). Gentilhomme fermier. Syn. (rare) de gentleman-farmer. » ; il donne comme définition de gentleman-farmer : *n. m.* Anglic. Propriétaire foncier qui vit sur ses terres et s'occupe de leur exploitation. [R]

gonfle. *comme quand il a vu la façon dont Blum avait sellé ce cheval et que malgré ça il n'avait pas de gonfles après une aussi longue étape* (43 ; voir aussi 133) ♦ *n. f.* Régional (rural). Gonflement ; maladie dont le symptôme est un gonflement. [R] ◊ « Un certain été de ses quinze ans il lui était venu des gonfles, pour s'être couché en fanant à quelque place où une larmuse lui avait soufflé son venin. » (H. POURRAT, *Vaillance*, 1925, p. 170). [F]

gonzesse. *Est-ce qu'on peut jamais savoir avec les gonzesses ?* (170) ♦ *n. f.* Fam. Femme, fille (notamment en tant qu'objet sexuel pour l'homme). [R]

gorillus. *sur le faîte duquel le gorillus sapiens espère néanmoins atteindre un jour une altitude qui interdira à son âme de le suivre* (176-7) ♦ L'étymologie savante est : « gorilla (lat. zool.), créé en 1847 par le voyageur américain Savages, d'après le mot *gorillai* qui, dans le texte grec du Périple d'Hannon, désigne des êtres humains velus rencontrés sur les côtes d'Afrique par le navigateur carthaginois ». [R]

gouape. [*un juif*] *qui avait perpétuellement l'air d'être assis sur un trône, royal, biblique et impavide entouré d'une cour de petites gouapes exsangues qui se disputaient pour lui allumer ses cigarettes* (206) ♦ *n. f.* Pop. ou fam. Mauvais sujet de bas étage. [R]

gourd. *Georges essayait de laver un peu de linge les doigts glacés gourds frottant le savon sur le rebord piqueté de la margelle* (60-1) ♦ *adj.* Engourdi et comme perclus par le froid. [R]

gourmette. *et alors les hennissements, les tintements des gourmettes, les jurons des hommes cramponnés aux rênes* (27) ♦ *n. f.* Techn. Chaînette à mailles serrées qui fixe le mors dans la bouche du cheval, en passant sous la ganache. [R]

goyesque. *et moi le cavalier le conquérant botté venu chercher au fond de la nuit au fond du temps séduire enlever la liliale princesse dont j'avais rêvé depuis des années et au moment où je croyais l'atteindre, la prendre dans mes bras, les refermant, enserrant, me trouvant face à face avec une horrible et goyesque vieille* (252) ♦ *adj.* 1937. Didact. De Goya ; dans sa manière ou qui évoque ses thèmes. [R]

grimpant. *depuis cinq ans qu'il montait pour lui, et pas seulement ses chevaux racontait-on, grimpant sautant aussi sa, mais que ne racontait-on pas sur lui sur eux* (45) ♦ N.B. le second sens de grimper : (1831, Mérimée). Fam. et vulg. (Sujet et compl. n. de personne). Posséder sexuellement. [R]

gris-beige. *ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert* […] *d'une boue liquide et gris-beige* (26) ♦ Hapax dans Frantext.

gris-noir. *le soleil touchant alors son sommet, la masse gris-noir se coiffant d'une calotte jaune qui se gonfle* (69) ♦ Trois occurrences dans Frantext, à partir de 1821.

gris-vert. *j'ai pu voir sa main descendre tranquillement dans sa poche, sous le mœlleux tissu gris-vert de l'élégante culotte* (21) ♦ De nombreuses occurrences dans Frantext, cette couleur qualifiant surtout les yeux.

grumeleux. *la tache qui s'étalait,* […]*, n'était plus maintenant la préparation rougeâtre de la toile mise à nu par la peinture écaillée, mais quelque chose de sombre et de grumeleux s'écoulant lentement* (70 ; voir aussi 99, 234) ♦ *adj.* Qui contient des grumeaux, qui est en grumeaux. [R]

guerroyeur. *Donc cet Arnolphe philanthrope, jacobin et guerroyeur renonçant définitivement à perfectionner l'espèce humaine* (184) ♦ *adj. et n.* Rare. Qui aime à guerroyer. [R]

guidon. *Georges suivant maintenant des yeux la main décharnée, regardant le guidon de son mousqueton décrire sous la poussée un demi-cercle* (106 ; voir aussi 197, 295) ♦ Petite saillie, à l'extrémité du canon d'une arme à feu qui, avec l'œilleton ou le cran de hausse, donne la ligne de mire. [R]

guignolesque. *Et Iglésia ne répondant pas,* […]*, plus que jamais l'air* […] *de quelque personnage guignolesque* (172) ♦ *adj.* Digne du guignol, d'une farce grotesque. [R]

guilloché. *l'un des deux longs pistolets aux canons guillochés et hexagonaux couchés* (77) ♦ *p. p. et adj.* Orné de traits gravés. Par analogie. Finement décoré, orné (comme par un guillochage). [R]

habitudais. *j'avais l'habitude je veux dire j'habitais l'attitude je veux dire j'habitudais de monter long* (293) ♦ Croisement de *habituer*, *habitude*, *habiter* et *attitude,* hapax dans Frantext.

haquenée. *la même houri la même haletante hoquetante haquenée, avançant donc dans le paisible et éblouissant après-midi* (279) ♦ *n. f.* Vx. Cheval ou jument de taille moyenne, d'allure douce, allant l'amble, que montaient les dames. [R]

HÉNIN. *nous pouvions voir leurs noms énigmatiques sur les plaques indicatrices les bornes, coloriés eux aussi et moyenâgeux Liessies comme liesse kermesse Hénin nennin Hirson hérisson hirsute Fourmies* (291) ♦ Hénin-Beaumont (anc. Hénin-Liétard). Ch.-l. de cant. du Pas-de-Calais (arr. de Lens) ; 26 494 h. (Héninois). Anciennes houillères. Centrale thermique. Chimie et textiles. Ce fut un comté, puis une principauté, érigée en 1579 par Charles d'Alsace. [A] ◊ La phrase évoque aussi le hennin, coifure médiévale.

HIRSON. *nous pouvions voir leurs noms énigmatiques sur les plaques indicatrices les bornes, coloriés eux aussi et moyenâgeux Liessies comme liesse kermesse Hénin nennin Hirson hérisson hirsute Fourmies* (291) ♦ Ch.-l. de cant. de l'Aisne (arr. de Vervins), dans la Thiérache ; 10 604 h. (Hirsonnais). Carrefour industriel, sidérurgie, métallurgie ; textiles (laine) ; verrerie. Forêts de Guise et de Saint-Michel. Ancienne abbaye bénédictine de Saint-Michel (XIIe-XVIIIe s.). [A]

homme-cheval. *Comme l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile déjà, cent cinquante ans plus tôt* (69) ♦ « surtout cette espèce d'homme-cheval qui circule à travers la pièce, comme si l'esprit même de la fable était redescendu parmi nous » (A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, 1938, p. 170). [F]

hongre. *« — Bon, bon, dit Georges, va pour étalons, il… — … pur-sang, demi-sang, entiers, hongres… — Bon, dit Georges, mais lui c'est pur-sang, il… »* (51 ; voir aussi 284) ♦ *adj. et n. m. adj.* Châtré (en parlant du cheval). - Opposé à entier, à étalon. *n. m. Un attelage de hongres*. [R]

houri. *tel ces anciens je ne sais quoi Assyriens non ? sur le bûcher funéraire desquels on égorgeait la houri le cheval et l'esclave favori de façon qu'ils continuent à ne manquer de rien et à être servis dans l'autre monde* (117 ; voir aussi 279) ♦ *n. f.* Beauté céleste que le Coran promet au musulman fidèle, dans le paradis d'Allah. (1794). Femme très attrayante (dans un contexte évoquant plus ou moins l'Orient). [R]

houseau. *le mousqueton maintenant de nouveau posé la crosse par terre, collé à son houseau* (107) ♦ *n. m.* Généralt au plur. Jambière, haute guêtre simulant la tige de la botte, et sans pied. [R]

Immaculée Conception. *Comme l'Immaculée Conception : scintillante et exaltante vision traditionnellement réservée aux cœurs simples et aux esprits forts* (176) ♦ *L'Immaculée Conception* (de la Vierge Marie, qui, selon le dogme catholique, a été conçue, est née exempte du péché originel). [R]

impolluable. *la transparente auréole des cheveux blonds, la jeune chair impétueuse, impolluée, impolluable* (139) ♦ *adj.* Rare. Qui ne peut être pollué. [R, qui cite cet exemple.]

impollué. *(les tenues, l'équipement qu'ils avaient maintenant sur le dos) absolument neufs, vierges : tout (tissu, cuir, acier) de première qualité, comme ces draps impollués que, dans les familles, on garde pieusement en réserve pour en envelopper les morts* (66 ; voir aussi 139, 244) ♦ *adj.* Rare. Qui n'est pas pollué. [R]

incoerciblement. *conservés malgré interdits et menaces, resurgissant, réapparaissant incoerciblement pour des marchés furtifs, clandestins* (160-1) ♦ *adv.* Rare. De manière incoercible. [R]

incompréhensiblement. *en train d'agiter incompréhensiblement ses deux pinces (à la façon d'un crabe) tandis que la voix lui parvenait d'un autre point* (101) ♦ *adv.* Littér. D'une manière incompréhensible. [R]

incurieux. *son œil inexpressif incurieux* (17) ♦ *adj.* Littér. Qui n'est pas curieux. [R]

indécrassable. *s'y rendant comme il était, comme il avait dîné à la table de son père, c'est-à-dire en salopette et ses mains indécrassables, imprégnées de terre et de cambouis mêlés* (221) ♦ *adj.* (Choses). Qu'on ne peut pas décrasser (tant c'est sale). [R]

indéfinissablement. *cette indéfinissable sensation de malaise qu'on éprouvait d'abord, expliqua-t-il à sa façon, comme à la vue de quelque chose de vaguement, d'indéfinissablement monstrueux* (131-2) ♦ *adv.* Rare. D'une manière impossible à définir. [R]

intouché. *les capotes — butin de guerre, saisies en stocks, intouchées, dans les magasins d'intendance de Varsovie ou de Prague* (161) ♦ *adj.* Littér. à quoi l'on n'a pas touché. [R]

intransgressible. *en vertu d'un principe, d'une loi, d'une espèce de morale acquise ou plutôt apprise, ou plutôt implantée, irraisonnée et apparemment intransgressible, empreinte par l'usage d'une sorte de caractère sacré* (208) ♦ *adj.* Intransgressable. Littér. Qui ne peut être transgressé. Var. : intransgressible (1942, P. CLAUDEL, *l'Œil écoute*). [R]

JAPHET. *Il ne nous manque que le nègre, dit Georges. Comment est-ce déjà ? Sem, Cham, Japhet, mais il aurait fallu un quatrième ; on aurait dû l'inviter* (159) ♦ « Les fils de Noé qui sortirent de l'arche étaient Sem, Cham et Japhet : Cham est le père de Canaan. Ces trois-là étaient les fils de Noé et, à partir d'eux, se fit le peuplement de toute la Terre. » (*Gen*., X, 18-19) ; « Noé, le cultivateur, commença de planter la vigne. Ayant bu du vin, il fut enivré et se dénuda à l'intérieur de sa tente. Cham, père de Canaan, vit la nudité de son père et avertit ses frères au-dehors. Mais Sem et Japhet prirent le manteau, le mirent tous deux sur leurs épaules et, marchant à reculons, couvrirent la nudité de leur père ; leurs visages étaient tournés en arrière et ils ne virent pas la nudité de leur père. Lorsque Noé se réveilla de son ivresse, il apprit ce que lui avait fait son fils le plus jeune. Et il dit : "Maudit soit Canaan ! Qu'il soit pour ses frères le dernier des esclaves !" Il dit aussi : "Béni soit Yahvé, le Dieu de Sem, et que Canaan soit son esclave ! Que Dieu mette Japhet au large, qu'il habite dans les tentes de Sem, et que Canaan soit son esclave !" » (*Gen*., X, 20-27). [B]

jodhpurs. *promener ses fesses dans ces culottes ou ces jodhpurs* (133) ♦ *n. m. pl.* Pantalon de cheval, serrant la jambe du genou au pied et évitant le port de la botte. [R]

JOSUÉ. *le soleil* […] *n'en finissant plus comme s'il était immobilisé sur le point de redescendre mais ne s'y décidant pas arrêté par quel Josué* (199) ♦ « Josué dit en présence d'Israël "Soleil, arrête-toi sur Gabaôn, et toi, lune, sur la vallée d'Ayyalôn !" Et le soleil s'arrêta, et la lune se tint immobile jusqu'à ce que le peuple se fût vengé de ses ennemis. Cela n'est-il pas écrit dans le livre du Juste ? Le soleil se tint immobile au milieu du ciel et près d'un jour entier retarda son coucher. » (*Josué*, X, 12-13). [B] ◊ C. Simon, grand amateur de Poussin, a peut-être en tête le tableau de ce peintre : *Josué*

et les Amorites.

jus de pipe. *quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe : brun (ou plutôt bitumeux) et tiède* (36) ♦ Liquide de nature imprécise (en général péj.). Du jus de chique. [R]

kaol. *passant les boucles de cuivre au kaol* (42) ♦ Hapax dans Frantext.

KIPLING (Rudyard). *Où avais-je lu cette histoire dans Kipling je crois ce conte sinon où, de cet animal affligé d'un bec, d'un tarin* (43) ♦ (Bombay, 1865 – Londres, 1936), écrivain anglais. Chantre de l'impérialisme britannique, il a développé, dans la littér. occid., le goût de l'exotisme. Ses princ. œuvres ont pour cadre l'Inde : les deux *Livres de la jungle* (1894 et 1895), recueils de récits ; *Kim* (1901), roman ; citons aussi *Capitaines courageux* (1897). P. Nobel de littérature 1907. [A] ◊ Voir « Intertextualité », ci-dessus p. 39.

lad. *un de ces petits lads aux cheveux sales et trop longs* (48) ♦ *n. m.* Anglic. Jeune garçon d'écurie chargé de garder, de soigner les chevaux de course. 1854 ; mot angl. « jeune gars ». [R, qui cite le premier exemple.]

lansquenet. *pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre* (30) ♦ *n. m.* Hist. Fantassin allemand qui servait en France comme mercenaire aux XVe et XVIe siècles. [R]

larbin. *disant* [*à Iglésias*] *sans desserrer les dents ni détourner la tête, ni hausser la voix, exactement comme lorsqu'un peu plus tôt elle s'était disputée avec de Reixach : « Espèce de sale larbin. »* (142 ; voir aussi 242) ♦ *n. m.* Fam. et péj. Domestique, laquais. [R]

layon. *mais il aurait fallu savoir, connaître les chemins creux les layons dans la forêt les boqueteaux* (290) ♦ *n. m.* Petite laie ; sentier tracé pour faciliter la marche des chasseurs. [R]

LÉDA. *comme un col de cygne invertébré se faufilant le long de la hanche de Léda (ou quel autre oiseau symbolique* […]*)* (248 ; voir aussi 273) ♦ Dans la mythologie grecque, femme de Tyndare, roi de Sparte, et mère de Castor et Pollux, Clytemnestre et Hélène de Troie. Zeus, métamorphosé en cygne, la séduisit et Léda pondit deux œufs. De l'un naquirent Pollux et Hélène, enfants immortels de Zeus, de l'autre Castor et Clytemnestre, les enfants mortels de Tyndare. [E]

LIESSIES. *nous pouvions voir leurs noms énigmatiques sur les plaques indicatrices les bornes, coloriés eux aussi et moyenâgeux Liessies comme liesse kermesse* (291) ♦ « Sainte Hiltrude résida près de l'abbaye de Liessies dont son frère Gondrade était l'abbé » (J.-K. HUYSMANS, *L'Oblat*, 1903, p. 205). [F]

lilial. *enlever la liliale princesse dont j'avais rêvé depuis des années* (252) ♦ *adj.* Littér. Qui rappelle le lis (en particulier par sa blancheur, sa pureté). [R]

liste. *la jument montée par le simple cavalier baie avec liste en tête* (284) ♦ Vx. Bande. - (1600 ; aussi lisse, 1765). Spécialt. Bande de poils blancs sur le chanfrein de certains chevaux. [R]

loupe. *la porte dans laquelle s'encadrait un type efflanqué, à tête de cadavre, jaune, pourvu d'une loupe à peu près de la grosseur d'un petit pois sur la joue droite* (106 [2 occ.]) ♦ *n. f.* (1549). Kyste sébacé (par accumulation de sébum dans le conduit d'une glande sébacée de la peau). [R]

lubricité. *suscitant cette explosion de fureur, d'indignation utérine, de jalousie et de lubricité* (55) ♦ *n. f.* Didact. (littér. ou plais.). Penchant effréné ou irrésistible pour la luxure, la sensualité brutale. [R]

luminescent. *une sorte d'apparition non pas éclairée par cette lampe mais luminescente, comme si sa peau était elle-même la source de la lumière* (39) ♦ *adj.* Phys. et cour. Qui émet à froid des rayons lumineux. [R]

lunule. *les forêts sont figurées au moyen d'un semis de petits ronds de lunules* (290) ♦ Géom. Figure plane en forme de croissant, « limitée par deux arcs de cercle qui ont leurs convexités du même côté et qui se terminent aux mêmes points » (Poiré). [R]

LUTHER (Martin). (97 [épigr.]) ♦ Réformateur allemand (Eisleben, Thuringe, 1483 – id., 1546). ◊ Voir « Intertextualité », ci-dessus p. 39.

lymphangite. *une de ses innombrables histoires de chevaux, par exemple celle de ce trois ans qui souffrait d'une lymphangite et avec lequel néanmoins il avait gagné plusieurs* (47) ♦ *n. f.* Méd. (pathol.). Inflammation des vaisseaux lymphatiques. [R]

macache. *il avait bien réussi une partie du programme je veux dire faire tuer ce cheval en même temps que lui sous lui mais macache pour la seconde partie* (117) ♦ *adj.* Étym. 1861. *makach* dès 1830 dans l'argot de l'armée d'Afrique ; arabe d'Algérie *mâ-kânch* « il n'y a pas ». Pop. (puis fam.), vieilli. Pas du tout, rien du tout ; (il n'y a) rien à faire. [R]

macaque. *Et avec les deux ou trois macaques qui montaient dans cette course et qui l'avaient repéré ça n'avait pas dû être facile* (163) ♦ *n. m.* (1873). Fig., fam. Personne très laide. [R]

macchab. *J'ai qu'à appuyer sur cette gâchette pour que ça fasse seulement un macchab de plus* (108) ♦ Voir *macchabée*.

macchabée. *Une putain et deux imbéciles, et nous ici à peu près semblables à des macchabées, et à peu près aussi dépourvus de tout que des macchabées, et peut-être demain tout à fait des macchabées* (174) ♦ *n. m.* Pop. Cadavre. - Par abrév. Macchab ou macab [makab]. [R]

mâchefer. *comme si la matière dont elles étaient faites avait contenu des scories ferrugineuses, du mâchefer* (232) ♦ *n. m.* Résidus vitreux retirés des foyers où se fait la combustion de la houille. [R]

madrépore. *ces madrépores, palpitant délicatement dans l'eau transparente* (222) ♦ *n. m.* Zool. Animal cnidaire coralliaire (Hexacoralliaires-Madréporaires) à polypier perforé généralement dressé et ramifié, qui vit dans les mers chaudes. [R]

MAHOMET. *peut-être prétendait-il descendre non seulement de Sa Cousine la Vierge comme ses nobliaux de voisins du Tarn mais encore par-dessus le marché sans doute de Mahomet* (10) ♦ Mahomet ou Muhammad (mot ar. « le Loué »). Prophète de l'islam (La Mecque, 570 – Médine, 632). [A] ◊ On sait que ses descendants remontèrent la France jusqu'à Poitiers (732).

mandragore. *nos corps emperlés exhalant cette âcre et forte odeur de racine, de mandragore* (244) ♦ *n. f.* Plante (Solanacées) dont la racine fourchue ressemble vaguement à une petite poupée, et dont le fruit jaunâtre a une odeur et une saveur désagréables. [R]

manège. *deux cavaliers chevauchant de compagnie (au manège ou dans la carrière)* (18 ; voir aussi 33) ♦ *n. m.* Lieu où l'on dresse, monte les chevaux. [R]

manger la boue. *Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression* (9) ♦ Hapax dans Frantext.

Manufre. *le mur de la maison peint jusqu'au premier étage*

en marron avec, en lettres blanches : MANUFre d'Ouate, Cotons cardés et Épaulettes en tous genres, demi-Gros, Spécialités pour Tailleurs, Fourreurs, Casquettiers, Fleuristes, Gainiers, Maroquiniers, Polisseurs, Carossiers, Bijoutiers, etc (270) ♦ Manufacture. Abréviation d'usage dans les annonces.

maquerelle. [*les*] *riches ayant pour eux cette complaisance songeuse plus stupéfaite qu'outrée et un peu mais pas tellement méprisante des pauvres, putains maquerelles ou larbins* (242) ♦ *n. f.* Femme proxénète. [R]

margis. *en plein jour au vu et au su de tous de plein droit sous prétexte de montrer les chambres aux margis entrant en maître* (258) ♦ *n. m.* Argot milit. Maréchal des logis. [R]

mariolle. *« Fais toujours ton mariolle, attends qu'il fasse jour, attends qu'on sorte d'ici »* (93) ♦ Fam. Malin, habile et rusé. [R]

marlou. *l'habituelle rangée de têtes des joueurs, faisans et pigeons, de marlous ou de calicots* (207) ♦ Pop. Souteneur. [R]

MARTEL (Charles). *sans doute un résidu d'un que Charles Martel avait oublié de tuer* (10) ♦ Maire du palais sous les derniers Mérovingiens (v. 688-741), vainqueur des Arabes à Poitiers (732). [A]

mascaret. *comment appelle-t-on cela mascaret je crois toutes les rivières se mettant à couler en sens inverse remontant vers leurs sources* (250) ♦ *n. m.* Longue vague déferlante produite dans certains estuaires par la rencontre du flux et du reflux. [R]

méandreux. *des bulles bleuâtres se pressaient s'agglutinaient dérivaient lentement se frayant un chemin méandreux, se glissant à travers la boue noire piétinée par les bêtes* (61) ♦ *adj.* Rare, littér. Plein de méandres, tortueux. [R]

micro-photographie. *ces yeux saillants, charbonneux et à facettes que l'on peut voir en avant de la tête des mouches ou de certains insectes sur les microphotographies.* (142) ♦ (1931). Photographie utilisant de forts coefficients de réduction (14 couramment, et jusqu'à 100), qui trouve son principal champ d'application dans les techniques documentaires, l'archivage, l'édition. [R] ◊ Claude Simon emploie ce terme au sens de *macrophotographie* : photographie qui, à la prise de vue, fixe une image de l'objet en grandeur nature ou faiblement grandie, permettant un fort agrandissement au tirage. La macrophotographie est utilisée pour donner une image plus grande que nature de petits objets. [R]

MILADY. *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* (22) ♦ *n. f.* (forme francisée de l'angl. *my lady* « Madame »). Titre donné à l'épouse d'un lord. Iron. Femme distinguée. [A] ◊ Titre d'une nouvelle de Paul Morand (1937), « où transparaît son amour pour les chevaux et l'équitation ». [U] ◊ Le nom évoque aussi un personnage des *Trois Mousquetaires* d'A. Dumas.

misogynique. *faire siennes les misogyniques et haineuses inventions d'un modéliste* (130) ♦ Littér. Qui concerne la misogynie ; qui témoigne d'une hostilité pour la femme. [R, qui cite cet exemple.]

moitié-moitié. *« Tenez. Allez jouer pour moi. Pour nous. Moitié-moitié.* (137 ; voir aussi 138) ♦ Le Robert donne à cette expression une valeur familière.

molletonnage. *porter des rouleaux de tissus ou fabriquer des rembourrages d'épaulettes ou des molletonnages* (271) ♦ Rare. Action de molletonner. Résultat de cette action. [R, qui cite cet exemple.]

monosac. *je me demandais ce que cet idiot de mort pouvait bien transporter dans ses monosacs ils étaient gonflés à craquer* (293) ♦ Mono-, syn. de uni-, s'emploie en opposition avec les éléments bi-, pluri-, poly-. Cf. par exemple monosac, *n. m.*, sac à poche unique (opposé à Bissac). [R]

monte. *comme il aurait payé un verre après une monte gagnante à la buvette des jockeys* (267) ♦ *n. f.* (1872). Monter. Fait de monter un cheval en course. [R]

monter long. *je veux dire j'habitudais de monter long pas comme ces singes de jockeys* (293) ♦ Les cavaliers ont les jambes fléchies, tandis que les jockeys ont les jambes pliées sur leurs étriers.

monter. *puisque tu es si malin et que tu aimes tellement les gailles pourquoi que tu changes pas avec lui t'as qu'à la monter toi* (64 ; voir aussi 130, 134, 136, 140, 174, 242, 257, 288) ♦ La polysémie de ce verbe est largement exploitée par C. Simon. ◊ *v.* 1. Être sur (un animal dit monture). *Monter un cheval* : aller à cheval, chevaucher. 2. Spécialt. Couvrir (la femelle), en parlant du cheval et de certains autres mâles de quadrupèdes. 3. Vulg. *Monter sur* (un partenaire sexuel), le posséder physiquement. cf. Chevaucher. [R]

moucher. *un poisson sautait avec un plouf je ne réussis pas à en avoir un, seulement les cercles concentriques allant s'élargissant autour de l'endroit où il avait mouché* (154) ♦ *v. intr.* Techn. (pêche). Monter à la mouche, en parlant du poisson, et, spécialt, de la truite. [R]

mousqueton. *avec son mousqueton toujours en bandoulière* (38 ; voir aussi 106, 107, 108, 147, 283) ♦ *n. m.* Mod. (1840). Fusil à canon court. [R]

MOZART. *Mais continue : après tout il n'est pas défendu de se figurer que l'air expulsé par les boyaux remplis de bonne bière allemande qui fermente à l'intérieur de cette sentinelle fait entendre dans le concert général un menuet de Mozart* (177) ; *donnons-en pour son argent à ce Mozart brandebourgeois* (183) ♦ Compositeur autrichien (Salzbourg, 1756 – Vienne, 1791). « brandebourgeois » renvoie aux concertos brandebourgeois « nom sous lequel sont connus les six Concerts pour plusieurs instruments, que Bach écrivit, en 1721 ». Georges est prisonnier dans le Brandebourg, situé « entre les cours moyens de l'Elbe et de l'Oder ».

mozartien. *pour que ce paquet de tripes mozartiennes qui là-bas commence à nous regarder de travers ne se mette pas* (177) ♦ *adj.* Relatif à Mozart, à son œuvre, à son style.

naturiste. *À moins que ce ne fût l'effet de ses convictions naturistes* (189 ; voir aussi 264) ♦ *adj.* Relatif, relative au naturisme. (1930, in D.D.L.). Cour. Doctrine prônant le retour à la nature dans la manière de vivre (vie en plein air, aliments naturels, nudisme). [R]

nègre. *« Il ne nous manque que le nègre, dit Georges. Comment est-ce déjà ? Sem, Cham, Japhet, mais il aurait fallu un quatrième ; on aurait dû l'inviter* (159) ♦ *n.* Vieilli, péj. (Terme raciste, sauf lorsqu'il est employé par les Noirs eux-mêmes ; -Négritude). Personne de race noire, et, spécialt, Noir qui appartient à l'ensemble dit « mélano-africain ». [R]

nennin. *Liessies comme liesse kermesse Hénin nennin Hirson hérisson hirsute Fourmies tout entier* (291) ♦ « Nennin, nennin. » (MOLIÈRE, *Georges Dandin*, 1668, II, 5) ; « je voudrais que tu fis bravement la grimace à tout le village, et que tu lui disi : nennin-da, je veux être la femme de Piarre, et pis c'est tout. » (MARIVAUX, *La Surprise de l'amour*, 1723, I, 1). [F]

odalisque. *les lascives odalisques mollement abandonnées sur les coussins des bains turcs* (265) ♦ *n. f.* (1765). Cour. et abusivt. Femme d'un harem. [R] ◊ *La Grande Odalisque*, tableau d'Ingres (1814).

office. *son endémique jalousie, son horreur de vieillir et*

les questions de cuisine ou d'office (50) ♦ *n. f.* Pièce, ordinairement attenante à la cuisine, où se prépare le service de la table. [R]

oignon. *« Va te faire tarauder l'oignon » disait-il* (43) ♦ *n. m.* Argot. Anus. cf. Cul. [R]

oint. *j'étais cet âne de la légende grecque raidi comme un âne idole d'or enfoncée dans sa délicate et tendre chair un membre d'âne je pouvais le voir allant et venant luisant oint de ce qui ruisselait d'elle* (275) ♦ C. Simon joue sur les différentes acceptions du terme oint, comme participe passé adjectivé ou pris comme substantif. ◊ 1. *Adj.* Frotté d'huile ou d'une substance grasse. [l'oint : Graisse des animaux]. 2. *N. m.* (Relig.). Consacré par une huile sainte. [R]

omnirégnante. *l'omnirégnante capote couleur de terre des soldats tués* (76) ♦ Hapax dans Frantext.

OTHELLO. *Après tout tu ne l'as jamais vu qu'en peinture et en buste, avec son fusil de chasse à deux coups sur l'épaule, comme l'autre Othello bancal de village.* (266) ♦ Personnage de la tragédie homonyme de Shakespeare (1604). D'abord homme d'action chevaleresque et droit, son amour pour Desdemone est tout de tendresse et d'adoration. Mais est-ce par crédulité ou par l'hypnotisme d'Iago, son serviteur, personnage machiavelique, doute de la fidélité de sa femme et en devient tragiquement jaloux.

PANDORE. *les soldats fantassins cavaliers et cuirassiers se répandant de la boîte de Pandore (engeance tout armée bottée et casquée)* (244) ♦ Pandore est la première femme, selon Hésiode, et envoyée sur Terre par Zeus pour punir les hommes après que Prométhée leur avait apporté le feu qu'il avait volé au Ciel ; Pandore était accompagnée d'une jarre contenant tous les maux, qu'elle ne devait pas ouvrir et que, curieuse, elle ouvrit tout de même, répandant tous les maux sur Terre. Ce thème du danger mortel sortant d'une boîte est couplé ici à celui du soldat qui vient au monde armé et casqué, et qui correspond, dans la mythologie, à la déesse Athéna (guerrière équipée sortant du crâne de Zeus, fendu à la hache par Héphaïstos), ainsi qu'à la légende de Cadmos, le fondateur de Thèbes (allusion possible aux géants nés des dents du dragon tué par Cadmos). On pourrait y ajouter le thème du moulage qui donne la vie : Dieu créant l'homme, puis la femme à partir d'une côte d'Adam.

panzer. *et quand je leur dirais que les panzers se baladaient sur la route à six ou sept kilomètres de là* (154-5) ♦ *n. m.* (1940). Char de l'armée allemande. [R]

papillote. *leurs ignobles papillotes maintenant consumées* (118) ♦ (1803). Papier frisé, tortillé, servant d'enveloppe à un bonbon ; le bonbon ainsi présenté. [R]

paturon. [*le cheval*] *sur lequel il comptait pour discuter jusqu'à la fin des temps sur les enflures de paturons* (117) ♦ *n. m.* Partie de la jambe (du cheval) comprise entre le boulet et la couronne et qui correspond à la première phalange. [R]

PÉGASE. *comme s'il continuait à chevaucher quelque Pégase invisible* (150) ♦ Cheval ailé de la mythologie.

pelote. *celui* [*cheval*] *du capitaine bai brun c'est-à-dire presque noir avec une pelote en tête* (284) ♦ « Marque blanche qui se trouve sur le front de quelques chevaux » (Académie). [R]

perco. *on peut toujours y voir deux ou trois types accoudés devant le zinc* […] *et luire les percos bien astiqués* (269-70) ♦ Abréviation de *Percolateur*, appareil qui sert à faire du café en grande quantité par percolation. [R]

PERNOD. *les réclames jaunes d'Anis Pernod sur les façades de briques* (289) ♦ Marque d'apéritifs anisés.

pesage. *il saisissait son porte-monnaie, l'extirpait et comptait les pièces dans la main de la femme aussi paisiblement que s'il avait réglé une orangeade ou une de ces boissons chics au bar d'un quelconque pesage à Deauville ou Vichy* (21 ; voir aussi 47) ♦ (1854). Turf. Action de peser les jockeys avant une course. - Par ext. Endroit où s'effectue le pesage.

pétoire. *quand tout le monde tout partout brandit sa petite pétoire* (261) ♦ Argot. Arme à feu, à main, et, particult, pistolet. [R]

phallique. *à moins donc qu'elle n'ait vu en lui qu'un instrument (pour ainsi dire phallique ou priapique* […]*)* (287) ♦ *adj.* Didact. (Antiq.). Qui a rapport au phallus. *Culte phallique. Symboles phalliques*. [R]

phrygien. *une femme vêtue d'une robe blanche qui dénudait un de ses seins, coiffée d'un bonnet phrygien* (202) ♦ *adj.* Hist. Bonnet phrygien (semblable à celui que portaient les anciens Phrygiens et, à Rome, les esclaves affranchis). Buste de femme au bonnet phrygien, emblème de la République française. [R]

pigeon. *l'habituelle rangée de têtes des joueurs, faisans et pigeons, de marlous, ou de calicots* (207) ♦ (1490, par une métaphore analogue à celle que révèle l'étymologie de dupe) Homme qu'on attire dans une affaire pour le dépouiller, le tromper. [R]

pigeons (fable des deux). *et Blum : « Lui qui avait voulu jouer au naturel la fable des deux pigeons, seulement c'était lui le pigeon* […] *»* (187-8) ♦ Voir LA FONTAINE, *Fables*, IX, 2 : « Deux pigeons s'aimaient d'amour tendre […] ».

pince. *ferrant c'est-à-dire entrechoquant la pince de son postérieur gauche contre le talon de son antérieur droit à l'allure du trot* (284) ♦ Spécialt. (1762). Partie antérieure du sabot du cheval ; partie du fer qui y correspond. [R]

piquetis. *les troncs et le piquetis se faisant plus denses se resserrant le long des lisières* (290) ♦ *n. m.* Rare. Ligne (figurée) piquée de points. [R]

placé. *Est-ce que vous l'avez jouée placée ou gagnante, dites-le-moi ?* (170) ♦ (1854). Cheval placé, qui se classe dans les deux premiers, s'il y a de quatre à sept partants, et dans les trois premiers, s'il y a plus de sept partants. *Jouer un cheval gagnant et placé*. [R]

plissé-soleil. *petites feuilles gaufrées ou plutôt tuyautées comme on dit en termes de repassage (ou peut-être plissé-soleil)* (85) ♦ Dont les plis vont s'élargissant. [R]

pointe de feu. *Je pense qu'il faudrait quand même lui faire quelques pointes de feu* (295) ♦ Chir. Mod. (Au plur.). Petites brûlures faites avec un cautère ; traitement qui utilise ces cautérisations. [R]

poire à poudre. *l'attirail compliqué des baguettes, moules à balles, poires à poudre et autres accessoires enchâssés chacun dans leur logement* (77) ♦ Poire à poudre : petite gourde oblongue où l'on mettait la poudre (pour une arme à feu). [R]

polichinelle. *lui pour qui la passion ou plutôt la souffrance avait la forme non d'un de ses semblables de ses égaux mais d'un jockey à tête de polichinelle* (117 ; voir aussi 142, 156, 162) ♦. *n. m.* Fig., vieilli. Personnage ridicule, laid ou difforme. [R] ◊ À l'origine, personnage comique du théâtre de la Foire (XVIIIe siècle), au caractère insolent et vantard, figuré en marionnette avec deux bosses et un nez rouge et crochu.

polygone de sustentation. *le polygone de sustentation du groupe se déformant lui-même* (285) ♦ (1835). Loc. Base ou polygone de sustentation : polygone que l'on obtient en joignant les points d'appui les plus extérieurs d'un corps

posé sur une surface et à l'intérieur duquel doit se trouver la projection du centre de gravité du corps pour qu'il y ait équilibre stable. [R]

pommeau. *quoiqu'il fût toujours au pas, un déhanchement plus sec, chassant le corps vers le pommeau de la selle* (30 ; voir aussi 31, 148, 283) ♦ *n. m.* Partie arrondie, arcade antérieure de l'arçon (d'une selle).

pré-orgasme. *non pas à proprement parler un orgasme, mais, en quelque sorte, un pré-orgasme, quelque chose comme au moment où l'homme pénètre la femme* (158) ♦ Hapax dans Frantext.

préparation. *la préparation brun-rouge de la toile mise à nu par une longue craquelure* (55 ; voir aussi 70) ♦ Peint. Ébauche d'un pastel. Les préparations de La Tour. [R]

prévirginal. *cet aspect enfantin, innocent, frais, prévirginal en quelque sorte* (132) ♦ Hapax dans Frantext.

priapique. *si bien qu'il semble tenir à deux mains dans un geste enfantin, équivoque et canaille quelque symbole priapique démesuré jailli d'entre ses cuisses, noir et surmonté d'une croix* (75 ; voir aussi 287) ♦ *adj.* Didact. Qui appartient à Priape ou à son culte. [R]

prise de voile. *la prise de voile pour les jeunes filles les vierges* (247) ♦ Entrée en religion. [R]

prunus. *une villa donc, avec sans doute un prunus en fleur sur le gazon* (200) ♦ *n. m.* (XXe). Cour. Variété de prunier d'ornement, de prunellier ou nerprun, aux feuilles d'un brun-rouge luisant très décoratif. [R]

pur-sang. *« — Bon, bon, dit Georges, va pour étalons, il… — … pur-sang, demi-sang, entiers, hongres… — Bon, dit Georges, mais lui c'est pur-sang, il… »* (51 ; voir aussi 156, 183) ♦ *n. m. invar.* Cheval de course inscrit au studbook, dont les ascendants appartiennent tous à la race issue au XVIIIe siècle de la monte de juments anglaises par des étalons orientaux. *adj. invar.* (Av. 1857) Fig. Dont l'origine est indiscutable. [R]

quartier. *sur le côté gauche de la selle entre le quartier et le faux quartier* (283) ♦ (1690). Sellerie. Quartier d'une selle : chacune des parties de la selle sur lesquelles portent les cuisses du cavalier. [R] ♦ *Faux quartier* : partie de la selle en contact avec la peau du cheval, sous le quartier.

quartier général. *il n'avait donc qu'à descendre ce perron, s'asseoir tranquillement dans son auto à fanion, et filer tout droit sans s'arrêter jusqu'au quartier général de sa division ou de son corps d'armée* (201) ♦ Emplacement où sont installés les logements et bureaux du commandant d'une armée et de son état-major. [R]

quartier réservé. *parce qu'il avait eu la malencontreuse idée d'aller, lui, le gentilhomme-farmer, forniquer dans le quartier réservé* (188) ♦ Quartier réservé, où sont les maisons de prostitution, en Afrique du Nord. - Bousbir. [R]

quinquet. *son visage juvénile et effaré se trouve éclairé d'en bas, comme par les quinquets de la rampe d'un théâtre* (81) ♦ *n. m.* (1785, du nom de l'inventeur). Ancienne lampe à double courant d'air et à réservoir supérieur. [R]

réclamer. *montant pour l'un ou pour l'autre des chevaux vicieux ou des toquards dans des « réclamer »* (126) ♦ *n. m.* Turf. Fait ou droit, pour un propriétaire, d'acheter avant ou après la course un cheval mis « à réclamer » à un prix fixé à l'avance. [R]

reître. *pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre* (30) ♦ (1875). Littér. Guerrier brutal, homme qui ne se complaît que dans la guerre et la violence. [R]

reluire. *le fidèle jockey* […] *qui avait, comme on dit, fait reluire la jeune* (185) ♦ *Faire reluire* : sens érotique, non consigné par les dictionnaires : faire jouir.

renauder. *ce n'était plus contre le crochet de mousqueton que j'étais en train de me battre mais contre cette carne en train de renauder à présent* (147) ♦ *v. intr.* Pop., vieilli. Protester avec mauvaise humeur. [R]

répons. *les jambes sales de l'enfant de chœur qui marche en tête braillant les répons sans se retourner* (76) ♦ *n. m.* Liturgie. Chant sur des paroles empruntées aux Écritures, exécuté par un soliste et répété en entier ou en partie par le chœur. [R]

réprobatif. *sa voix lorsqu'il l'évoquait exprimant une sorte de stupéfaction légèrement scandalisée, mais légèrement admirative et réprobative en même temps* (133) ♦ Le Robert ne connaît pas la forme *réprobative* ; mais *réprobateur, -trice* : *adj.* Qui marque, exprime la réprobation. [R]

retapisser. *quoiqu'il sût bien que, depuis, la pièce avait été plusieurs fois repeinte et retapissée* (83) ♦ *v. tr.* Tapisser de neuf. [R]

retombé. *la position d'un danseur au retombé d'un saut* (82) ♦ Chorégr. Retombée du corps après que les pieds ont quitté le sol. [R, qui cite cette occ.]

revolver. *et Blum : « …s'est théâtralement tiré une balle de revolver dans… », et Georges : « Pas revolver : pistolet. On n'avait pas encore inventé le revolver à cette époque.* […] *»* (175 ; voir aussi 197, 198, 267, 284) ♦ (1895). Cour. (Abusif en techn.). Toute arme à feu à répétition du genre pistolet, qu'il s'agisse d'un revolver proprement dit ou d'un pistolet automatique à chargeur, sans barillet. [R]

révulsif. *Est-ce que tu crois que ce révulsif suffira* (295) ♦ *adj. n. m.* (1835). *Un révulsif* : (médecine) Se dit d'un médicament qui produit une révulsion (irritation locale destinée à faire cesser un état congestif). [R]

rigolo. *Dans toutes ses œuvres, Dieu a quelque chose de rigolo.* (97 [épig.]) ♦ *adj.* Qui amuse, qui fait « rigoler ». Par ext. Curieux, étrange. [R]

ripoliné. *puis une rangée de perles puis se renflant non pas ripoliné en blanc comme dans les salons de coiffure mais couvert d'un badigeon marron* (194) ♦ (Fin XIXe) Participe passé du verbe transitif *ripoliner*. - Peindre au ripolin (Marque déposée de peinture laquée). [R].

robe. *les robes des chevaux et celles des femmes, et les cuirs fauves des bottes faisant des taches vives* (18) ; *son ombre à elle, dans une de ces robes claires, simples, matinales, ou encore peut-être en tenue de cheval* (48 ; voir aussi 284) ♦ (1640). Pelage (de certains animaux, en particulier, du cheval). [R]

rogne. *Je ne répondis pas, il vit sans doute que j'étais en rogne* (10 ; voir aussi 170) ♦ *n. f.* Fam. Colère, mauvaise humeur (surtout dans *en rogne*). [R]

roide. *de nouveau lourd, roide, exténué, dans sa gangue roide et lourde de drap et de cuir* (226) ♦ *adj.* Vx. Raide. [R]

ROMÉO. *Cet adjoint avec son parapluie et ses bottes à rustines ! Le Roméo du village ! Qui aurait cru ça ?* (119) ♦ Il y a fort longtemps déjà que le personnage de *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1591 ou 1595) est devenu un stéréotype de l'amoureux entreprenant ou chantant sous un balcon, Shakespeare ayant lui-même repris une légende sans origine précise. Juliette ainsi que les deux familles (Capulet et Montagu) font également l'objet de réemplois nombreux. L'expression employée ici le dévalorise (il y en aurait un dans chaque village) et le détache du contexte tragique de la pièce de Shakespeare tout en conservant l'idée qu'il est fauteur de

troubles pour les familles ou l'ordre public.

ronde bosse. *la lanterne que tient le portier accouru sculptant les muscles en ronde bosse sur le poitrail rouge et fumant des chevaux* (185) ♦ 1. Sculpture qui n'est pas rattachée à un fond, par oppos. à haut-relief et à bas-relief. Des rondes-bosses. - 2. Loc. *en ronde-bosse* (ou : *en ronde bosse*). On écrit parfois *rondebosse*. [R]

rosse. *le transformant pour de bon en un simple amas de matière chevaline que seule sa forme distinguerait de celle de cette rosse* (231) ♦ *n. f.* Vieilli : Mauvais cheval. [R]

ROSSINANTE. *la terre profonde qui cache en elle sous sa chevelure d'herbe et de feuilles les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales* (228) ♦ *n. f.* (esp. Rocinante, cheval de don Quichotte). Vieilli et fam. Mauvais cheval. [R]

rouan. *le prince enfant à califourchon sur son rouan au sommet d'une colline* (213) ♦ *adj.* Techn. (hippol.). Se dit d'un cheval aubère, avec les crins et les poils des extrémités noirs. *n.* Un rouan, une rouanne. [R]

rustine. *chaussé de bottes de caoutchouc réparées à l'aide de rustines* (57 ; voir aussi 58, 60, 117, 119) ♦ *n. f.* Petite rondelle adhésive de caoutchouc qui sert à réparer une chambre à air, un objet en caoutchouc. [R]

Sabbat. *lui qui n'avait jamais de sa vie mis les pieds dans une synagogue, ni observé, ni sans doute même jamais su ce qu'était le Sabbat* (207) ♦ Dans le judaïsme, repos sacré prescrit par la loi mosaïque (*Exode*, 10, 9-10) et observé le septième jour de la semaine. [A]

saillie. *tout en articulant les propos les plus raides ou même de corps de garde, discutant de saillies (bêtes et humains), d'argent ou de premières communions avec la même inconséquente* (19 ; voir aussi 27, 178, 235) ♦ *n. f.* (1870, Littré). Accouplement des animaux domestiques en vue de la reproduction. [R]

Saint-André (croix de). *croix de Saint-André bleue et toque blanche* (21 ; voir aussi 23) ♦ Croix de Saint-André, qui figure un X. [R]. ◊ saint André : un des douze apôtres († 60). Il fut le disciple de Jean-Baptiste avant d'être celui de Jésus, à qui il présenta son frère Pierre. Il mourut sous Néron, crucifié sur une croix en forme de X (croix de Saint-André). [A]

SAMARKAND. *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* (22) ♦ Ville d'Ouzbékistan central, — l'antique Maracanda — est l'une des plus vieilles cités de la région. Conquise et détruite par Alexandre le Grand en 329 av. J.-C., la ville passa plus tard aux Arabes (VIIIe s.), à Gengis khan (1220) et à Tamerlan (1369), qui en fit la capitale de son vaste empire. [A]

sang-de-bœuf. *Flamands, Flahutes, visages hauts en couleurs et les maisons sang-de-bœuf* (289) ♦ Sang de bœuf (couleur) ; Velours sang-de-bœuf. [R]

sapiens. *sur le faîte duquel le gorillus sapiens espère néanmoins atteindre un jour une altitude qui interdira à son âme de le suivre* (176-7) ♦ *adj. m.* Didact. Caractérisé par l'aptitude mentale de l'homme, *homo sapiens. Le type sapiens*. [R]

sarrau. *la femme portait un de ces sarraus de toile à petites fleurs comme on en vend sur les marchés en plein vent* (20) ♦ *n. m.* Blouse de travail courte et ample, portée par-dessus les vêtements. [R]

SAUMUR. *ces réflexes et traditions ancestralement conservés comme qui dirait dans la Saumur* (11) ♦ Jeu de mot, entre Saumur, Ch.-l. d'arr. du Maine-et-Loire avec l'École nationale d'équitation (Cadre noir), et la saumure (solution aqueuse concentrée de chlorure de sodium, destinée à conserver certains aliments). Voir « Intertextualité », ci-dessus p. 39.

sauter. *depuis cinq ans qu'il montait pour lui, et pas seulement ses chevaux racontait-on, grimpant sautant aussi sa, mais que ne racontait-on pas sur lui sur eux* (45) ♦ Fam. Posséder sexuellement (le compl. désigne en général une femme). [R]

savoir-flatter. *le savoir-faire de l'artiste (c'est-à-dire son savoir-vivre, c'est-à-dire son savoir-flatter) a quelque peu rajeuni l'épouse* (184) ♦ *savoir-* Premier élément de noms composés (masculins), dont le second élément est un infinitif, formés d'après *savoir-faire*, *savoir-vivre*. Savoir-boire (1971, in P. Gilbert) ; savoir-bronzer (1970, in P. Gilbert) ; savoir-dire ; savoir-être, *n. m.* (1970, in P. Gilbert) ; savoir-manger, *n. m.* (1973, in P. Gilbert) ; savoir-plaire ; savoir-vendre. [R]

scier. *le type tout nu à quatre pattes sur le tapis de sa chambre il devait le cravacher lui scier la gueule et lui érafler le ventre de ses éperons* (242) ♦ *v. intr.* (1842). Équit. Scier du filet, du bridon : faire aller transversalement l'embouchure du mors. [R]

SEM. *Il ne nous manque que le nègre, dit Georges. Comment est-ce déjà ? Sem, Cham, Japhet, mais il aurait fallu un quatrième ; on aurait dû l'inviter* (159) ♦ Dans l'Ancien Testament, fils aîné de Noé, frère de Cham et Japhet, et neveu de Canaan. Sont considérés comme ses descendants les Hébreux, les Arabes et les Araméens. Le terme sémite est dérivé de son nom. [E]

serge. *la tunique de serge légèrement plus brillante sur la saillie symétrique des omoplates* (17 ; voir aussi 268) ♦ *n. f.* 1. Vieilli. Tissu formant des côtes obliques assez fines. 2. Mod. Tissu sergé, en laine. [R]

side. *ça devait être sûrement un officier parce qu'il regardait une carte assis dans un side* (197) ♦ *n. m.* Abréviation de side-car. Habitacle caréné à une roue et pour un passager, sur le côté d'une motocyclette. [R]

silhouetter (se). *je pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre* (23) ♦ *v. pron.* (1865). Apparaître en silhouette. [R]

sole. *s'entretenant sans doute avec l'officier vétérinaire* […] *de l'état des chevaux et de ce tracassant crapaud de la sole que leur donnait la terre — ou le climat — de ce pays* (191 ; voir aussi 285) ♦ *n. f.* Partie cornée formant le dessous du sabot chez le cheval, le mulet, l'âne, etc. [R]

sonnette. *y a pas d'autre moyen de l'empêcher de trottiner / s'il lui foutait quelques bons coups de sonnette* (64 ; voir aussi 46, 148) ♦ Dans le vocabulaire des cavaliers, *donner des coups de sonnette* signifie cravacher le cheval sur la tête. Ce sens n'est pas consigné dans les dictionnaires.

soudard. *leurs cerveaux de soudards brutaux ou idiots* (65 ; voir aussi 212) ♦ *n. m.* (1587). Homme de guerre brutal, grossier.

sous-gorge. *en descendant de cheval, débouclant la sous-gorge dès que je lui avais coupé l'eau une ou deux fois* (11) ♦ *n. f. invar.* Techn. (hippol.). Partie de la têtière du caveçon qui passe sous la gorge du cheval. [R]

sous-off. *un de ces officiers ou sous-offs embusqués dans des bureaux* (245) ♦ *n. m.* Fam. Sous-officier (*n. m.* Militaire d'un grade supérieur à caporal ou à brigadier, mais inférieur aux officiers subalternes). [R]

sous-verge. *Iglésia qui tenait la bride de ce sous-verge*

de la mitraille aux harnais coupés (215 ; voir aussi 284) ♦ *n. m. invar.* Hippol. Cheval non monté, attelé à la droite du cheval monté par le conducteur, dans un attelage. [R]

spadassin. *cette espèce de bec, de truc postiche carnavalesque* […] *telle qu'on n'en fabrique sans doute plus depuis les spadassins de la Renaissance italienne* (43) ♦ *n. m.* (Fin XVIe s.). Mod. et littér. Homme de main, assassin à gages (à l'époque des armes blanches). [R]

stalle. *les bruits des bêtes dans leurs stalles* (49 ; voir aussi 126, 135) ♦ *n. f.* (1861, in D.D.L.). Dans une écurie, compartiment cloisonné réservé à un cheval. [R]

starter. *les graciles, médiévales et élégantes silhouettes qui n'en finissaient plus de s'acheminer vers l'endroit où, chambrière en main, le starter les attendait* (156) ♦ *n. m.* Turf. Personne qui est chargée de donner le départ d'une course de chevaux (en abaissant un drapeau). [R]

steeple. *Un steeple c'est pas un concours hippique* (135) ♦ *steeple-chase* ou *steeple* : *n. m.* Anglic. Course d'obstacles pour les chevaux comportant haies, murs, fossés. [R]

surnageant. *sillage de débris surnageants, morceaux, parchemins semblables à des fragments d'épiderme* (52) ♦ L'emploi adjectival est normal.

sur-place. *l'impression de sur-place qu'ils donnaient encore accentuée par l'effet des jumelles écrasant la perspective* (169) ♦ *n. m.* ; loc. *faire du sur place* : faire sans avancer les gestes du déplacement, et, en particulier, marquer le pas (piétons) ; rester en équilibre sur une bicyclette sans avancer, ou en n'avançant que très lentement, d'une manière presque insensible (cyclistes). Par ext. Ne pas avancer (véhicules, bateaux, etc.). Voiture qui fait du sur place dans une rue encombrée. - Rem. On écrit aussi parfois faire du surplace ou du surplace. [R]

sustentation. Voir *polygone de sustentation*.

tarbais. *quatre demi-sang tarbais produits de croisement connu sous l'appellation d'anglo-arabe* (284) ♦ Cheval tarbais : provenant du haras de Tarbes.

tavelé. *comme ces mains tavelées des vieillards, légères, fragiles et immatérielles* (52 ; voir aussi 128, 166) ♦ *adj.* Marqué de petites taches. [R]

théorie. *les ténèbres froides où, invisible, s'étirait interminablement la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il* (35 ; voir aussi 291) ♦ *n. f.* (1897). Groupe (de personnes) qui s'avancent les unes derrière les autres. [R]

Thora. *lui qui n'avait jamais de sa vie mis les pieds dans une synagogue, ni observé, ni sans doute même jamais su ce qu'était le Sabbat, et encore moins la Thora* (207) ♦ *n. f.* Thora, Tora ou Thorah (mot hébreu signifiant « loi, enseignement »). Dans le judaïsme, loi divine. Elle est écrite (Thora she-bi-Khetav) dans le Pentateuque, dont une copie (Sefer Thora) est conservée dans les synagogues ; elle est orale (Thora she-be-Al-peh) également, lorsqu'elle se trouve consignée dans les autres ouvrages de la Bible qui ne font pas partie du Pentateuque, mais de la Tradition. [A]

toquard. *montant pour l'un ou pour l'autre des chevaux vicieux ou des toquards dans des « réclamer »* (126 ; voir aussi 127) ♦ *n. m.* (1884 ; normand toquart « tête », de toquer). Mauvais cheval, aux performances irrégulières. [R]

transsubstantiation. *par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée* (99) ♦ *n. f.* Didact. Changement complet d'une substance en une autre. [R]

traviole. *les os avec leur tête ronde semblables maintenant à des piquets plantés de traviole* (227) ♦ *loc. adv.* De traviole : de travers. [R]

tromblon. *les voleurs de grand chemin de l'endroit ou des environs armés de vieux tromblons* (213 [2 occ.]) ♦ *n. m.* Anciennt. Arme à feu portative dont le canon évasé en entonnoir pouvait recevoir une charge de plusieurs balles. [R]

trottiner. *y a pas d'autre moyen de l'empêcher de trottiner* (64 ; voir aussi 140, 214, 215) ♦ *v. intr.* Avoir un trot court. *Cheval qui trottine*. [R]

troussequin. *quand j'attrapai le pommeau et le troussequin pour m'enlever la selle tourna sens dessus dessous* (148) ♦ *n. m.* Techn. Arcade postérieure relevée de l'arçon de la selle. [R]

turgescent. *comme les couleurs d'un ordre ou plutôt les insignes de fonctions pour ainsi dire séminales et turgescentes* (145) ♦ *adj.* Physiol. Qui se gonfle, enfle par turgescence. - Spécialt. En érection (verge). [R]

utérin. *suscitant cette explosion de fureur, d'indignation utérine* (55 ; voir aussi 220) ♦ *adj.* Relatif à l'utérus. *n. f.* Exagération pathologique des désirs sexuels chez la femme (ou chez certaines femelles de mammifères). La nymphomanie ou fureur utérine des anciens auteurs. [R]

vacuumcleaner. *une débauche larmoyante que l'on pourrait appeler le vacuumcleaner ou plutôt le tout-à-l'égout de l'intelligence* (176) ♦ *n. m.* Anglic. vieilli. Aspirateur (domestique). [R]

Valencien. *un Maltais (ou Valencien, ou Sicilien : un mélange, un de ces produits bâtards et synthétiques de ports, de bas quartiers et d'îles de cette mer* (205) ♦ de *Valence* : V. d'Espagne, cap. d'une communauté autonome, à 3 km de la Méditerranée ; 732 500 h., 3e aggl. du pays (Valenciens). [A]

van. *se rhabillant dans une des cabines dans un simple van* (126) ♦ *n. m.* Voiture, fourgon servant au transport des chevaux de course. [R]

vastitude. *Puis ils* […] *furent de nouveau dehors, flottant dans cette espèce de vastitude, de vacuité, de vide cotonneux* (109) ♦ *n. f.* Vx ou littér. Immensité. [R]

velpeau. *enroulant autour de son poignet une vieille bande velpeau* (126) ♦ *Bande Velpeau* (ou, ellipt., Velpeau, *n. f.*) : bande élastique de crêpe de coton ou de laine, servant à maintenir des pansements. [R]

vérole. *sa peau ou plutôt son cuir jauni, grêlé de petite vérole* (135 ; voir aussi 166) ♦ *n. f.* Spécialt, mod. *petite vérole* : variole. Vx. Maladie vénérienne grave. Mod., fam. Syphilis. [R]

VULCAIN. *alors il a transformé sa chèvre en fille ou sa sœur en chèvre et Vulcain je veux dire ce boiteux épousa la chèvre-pied* (120 ; voir aussi 121) ♦ Myth. Ancienne divinité romaine, d'origine probablement étrusque, dieu du Feu et de la Métallurgie. Très tôt, il fut identifié à Héphaïstos et considéré dès lors comme le fils de Jupiter et de Junon, et l'époux de Vénus. La fête des Vulcanales était célébrée le 23 août. [A] ◊ On l'aura compris : Blum patauge allègrement dans le magma mythologique pour tromper l'ennui ou les angoisses de la captivité. En ayant appelé à un certain nombre de personnages pour étayer les caractères psychologiques qu'il prête à ses fictions basées sur les faits donnés par le narrateur, il n'a plus vraiment besoin de motiver fortement ses associations et la claudication permet d'associer un personnage au dieu Vulcain, dont les surnoms, depuis *L'Iliade* étaient Callopodios (« aux pieds cagneux, boiteux ») et Amphigyéis (« qui boite des deux pieds »). D'autre part, son épouse l'aurait trompé avec Mars.

yatagan. *des palmiers des minarets des cavaliers à ya-*

tagans (251) ♦ *n. m.* Sabre turc, à lame recourbée vers la pointe. [R]

Yom Kippour. *le jour du Yom Kippour, donc, en plein milieu d'un pays où on massacrait et brûlait les juifs par centaines de mille, se fit porter malade pour ne pas travailler* (207) ♦ Relig. Fête juive de l'expiation, célébrée le 10 Tishri (octobre). Le yom kippour est un jour de jeûne et de prière ininterrompue. [R]

youpin. *et Blum : « T'as oublié de m'appeler sale youpin. Je ne suis pas un con : je suis un youpin.* […] *»* (61 ; voir aussi 63, 116, 258) ♦ *n.* Péj. (Injure raciste, moins violente que youtre). Juif. [R]

ZEIDA. *les chevaux aux noms dansants — Carpasta, Milady, Zeida, Naharo, Romance, Primarosa, Riskoli, Carpaccio, Wild-Risk, Samarkand, Chichibu* (22) ♦ Nom d'un gisement de plomb au Maroc.

INDEX DES NOMS PROPRES

Abderhamane : 245.
Agnès (personnage de *L'École des femmes*) : 184, 185, 186.
Alexandre le Grand : 228.
Alger : 206.
Allemand : voir *Frisé*.
« Amant Surpris » (L') : 81.
Anglais : 33.
Antiquité : 60.
Apulée : 275.
Arabes : 274.
Ardennes : 57, 191.
Arhmed ben Abdahalla : 245.
Arnolphe (personnage de *L'École des femmes*) : 184.
Assyriens : 117.
Atrides : 115.
Au voltigeur (café) : 269.
Baise Cul : 281.
Belle Tandinière (la) : 280.
Bible : 207.
Blum : 19, 20 (2 occ.), 38 (4 occ.), 39, 43, 47, 51 (3 occ.), 52, 56 (3 occ.), 57, 58, 61 (3 occ.), 62, 70, 71, 72 (4 occ.), 79, 88 (2 occ.), 89 (5 occ.), 91, 92, 93 (5 occ.), 95, 112 (2 occ.), 113, 114, 118 (2 occ.), 119 (4 occ.), 122, 123 (4 occ.), 125, 129, 133 (2 occ.), 134, 148, 159 (3 occ.), 171, 172 (2 occ.), 173 (2 occ.), 174, 175 (7 occ.), 176 (2 occ.), 177 (7 occ.), 178, 179 (3 occ.), 181 (2 occ.), 183 (4 occ.), 184 (2 occ.), 185 (3 occ.), 187 (2 occ.), 189 (2 occ.), 190 (2 occ.), 202, 203, 207, 208 (2 occ.), 209, 211, 214, 217, 220, 221, 256 (4 occ.), 257 (5 occ.), 258 (3 occ.), 261 (2 occ.), 262, 263 (2 occ.), 264 (2 occ.), 265, 266 (2 occ.), 268, 271, 279.
Bois Chuté : 281.
Bois du Roy : 281.
Bônois : 204.
Bouhabda : 245.
« Bouquet envoyé à une Vieille Dame… » : 52.
Bourse : 124.
Bucéphale : 228.
Cannes : 56.
Capelle : 289.
Carpaccio : 22.
Carpasta : 22.
Cendrière (la) : 281.
Centaure : 52, 53.
Cham : 159.
Champ Benoît : 281.
Champ des Lièvres : 281.
Champ Martin : 281.
Chaudron : 281.
Chazal : 239.
Chichibu : 22.
Christ : 253.
Coloniale (armée) : 160.
Commandeur (personnage de *Don Juan*) : 267.
Convention : 52, 54.
Corinne : 23, 45, 49, 133, 135 (2 occ.), 138 (3 occ.), 139, 140, 141, 142 (2 occ.), 157, 166 (3 occ.), 167 (3 occ.), 169, 221, 224, 225.
Croix du Carme (la) : 281.
David et Cie : 269.
Deauville : 21, 56.
Déjanire : 179.
Diane : 273.
Dieu : 20, 63, 90, 91, 92 (2 occ.), 97 (2 occ.), 92 (2 occ.), 92 (2 occ.), 102, 103 (2 occ.), 113, 115, 116 (2 occ.), 121, 155 (4 occ.), 160 (3 occ.), 171 (2 occ.), 175, 185, 189, 196 (5 occ.), 226, 243 (2 occ.), 253, 256, 276, 277, 278, 293.
Dix Journels (les) : 281.
École normale supérieure : voir *Normale*.
Écrevisse (l') : 280.
Edgar : 148.
Eiffel (tour) : 160.
Elbe : 262 (2 occ.), 263.
Empire : 54, 116.
Épine (l') : 280.
Espagnol(s) : 54, 159, 203, 212, 264, 294.
Eugénie : 160.
Europe : 33.
Ferme aux Puces : 281.
Ferme Blanche : 281.
Ferme de la Folie : 281.
Ferme des Fils de Fer : 281.
« La Fille Séduite » : 81.
Flahutes : 289.
Flamands : 289.
le Fond du Baudet : 280.
Fourmies : 291.
Frisé(s) (pour *Allemand*) : 172, 216 (4 occ.).
Georges : 25, 27 (2 occ.), 28, 29, 32 (2 occ.), 34, 35, 36, 38 (5 occ.), 45, 46, 47 (2 occ.), 49, 50, 51 (4 occ.), 53, 54, 55 (2 occ.), 56, 57 (2 occ.), 58 (3 occ.), 60 (2 occ.), 61 (2 occ.), 62 (2 occ.), 66, 67, 77, 78, 80, 83, 89 (2 occ.), 90, 91 (3 occ.), 92 (6 occ.), 93 (3 occ.), 101 (2 occ.), 102 (3 occ.), 103 (6 occ.), 104 (4 occ.), 105 (2 occ.), 106, 107, 108 (2 occ.), 109 (2 occ.), 110, 111, 112 (2 occ.), 113, 114 (2 occ.), 118 (2 occ.), 119 (4 occ.), 122 (2 occ.), 123 (3 occ.), 124, 125, 127 (2 occ.), 129, 134, 135, 159 (4 occ.), 160, 162, 163, 173 (2 occ.), 174 (2 occ.), 175 (6 occ.), 176 (2 occ.), 177 (6 occ.), 179 (3 occ.), 180, 181, 183 (4 occ.), 184 (2 occ.), 185 (3

occ.), 187 (2 occ.), 189 (3 occ.), 190, 202, 203 (2 occ.), 206, 207 (2 occ.), 208 (3 occ.), 209, 210, 211, 212, 214, 219 (3 occ.), 220 (3 occ.), 225 (2 occ.), 226, 228 (2 occ.), 230, 231 (2 occ.), 235 (2 occ.), 236 (2 occ.), 263 (2 occ.), 264 (3 occ.), 265 (2 occ.), 266, 267.
Hénin : 291.
Hirson : 291.
Histoire : 176 (2 occ.), 177 (2 occ.), 183 (2 occ.), 210.
Hôtel de Ville : 202.
Iglésia : 14, 15 (3 occ.), 22, 42, 47 (3 occ.), 57, 64, 73 (2 occ.), 85, 86, 87 (2 occ.), 88 (2 occ.), 91, 95, 101, 104 (2 occ.), 105 (4 occ.), 106, 107, 108 (3 occ.), 109, 117, 124 (3 occ.), 125, 127 (2 occ.), 128, 130 (3 occ.), 131, 132, 134 (2 occ.), 135 (2 occ.), 136 (4 occ.), 137 (4 occ.), 138 (3 occ.), 139 (2 occ.), 140 (4 occ.), 141 (2 occ.), 145 (3 occ.), 155, 156 (2 occ.), 159, 160, 161, 162, 163 (3 occ.), 166 (2 occ.), 167 (2 occ.), 168, 169, 170 (2 occ.), 171, 172 (3 occ.), 175, 177, 193, 196, 215, 216 (4 occ.), 217 (3 occ.), 220, 226 (4 occ.), 235 (2 occ.), 236, 237, 242, 251, 256, 257 (4 occ.), 295.
Immaculée Conception : 176.
Indiens : 143.
Italien : 159, 204 (2 occ.), 205.
Japhet : 159.
Jésus : 253 (2 occ.).
Job : 97.
Joncs (les) : 281.
Josué : 199.
Julien : 230.
Kipling : 43.
La Haye : 183.
le Lapin Blanc : 281.
Léda : 248, 273.
Leipzig : 210, 211 (2 occ.).
Liessies : 291.
Long du Bois : 281.
Lorraine : 22.
Luther : 97.
Mahomet : 10.
Maltais : 205.
Marianne : 178.
Marie : 160.
Marseillais : 92 (2 occ.), 93 (3 occ.).
Martel (Charles) : 10.
Martin : 61, 63, 64.
Meuse : 262.
Milady : 22.
Mozart : 177, 183.
Naharo : 22.
Noir : 160.
Nord : 289.
Normale (pour *École normale supérieure*) : 209.
Opéra : 197.
Oranais : 203.
Orientaux : 287.
Othello : 266.
Pandore : 244.
Paris : 56.
Pégase : 150.
Perche à l'Oiseau : 280.
Perche du Diable : 280.
Pernod : 289.
Polichinelle : 142, 156, 162.
Prague : 161.
le Pré de la Rosière : 281.
Primarosa : 22.
Providence : 176, 266.
Prusse : 183.
Pyrénées : 203.
Quatre Vents (les) : 280.
Raison : 190, 294 (2 occ.).
Reixach (ou *Reichac*) : 14, 42, 43 (2 occ.), 44 (4 occ.), 45, 49 (2 occ.), 50 (2 occ.), 51, 54, 55 (4 occ.), 56, 57, 58 (2 occ.), 59, 60 (2 occ.), 76, 78, 79 (3 occ.), 80, 117, 129, 130, 131, 133, 134, 136 (2 occ.), 137 (2 occ.), 139, 140 (4 occ.), 141 (3 occ.), 142, 145, 167 (2 occ.), 168, 169 (3 occ.), 173 (2 occ.), 175 (2 occ.), 181 (2 occ.), 190, 203, 213, 214, 215 (3 occ.), 216, 218.
Renaissance : 43.
Restauration : 79.
Rhin : 262.
Riskoli : 22.
Romance : 22.
Roméo : 119.
Rossinante : 228.
Rousseau : 78.
Sabbat : 207.
Sabine : 50, 51, 54, 55, 78, 80, 82, 210, 217, 220 (3 occ.), 221, 223 (2 occ.).
Saint-André (croix de) : 21, 23.
Samarkand : 22.
Saumur : 11.
Savate (la) : 281.
Sem : 159.
Sénégalais : 160.
Sicilien : 205, 207, 208.
Solinski : 269.
Sport-Complet : 289.
Suisse : 189.
Tarbais : 51.
Tarn : 10, 80.
Thora : 207.
Toulouse : 222.
Trieux du Diable : 280.
Trou des Loups : 280.
Valencien : 205.
Varsovie : 161.
Veine (*La*) : 289.
Venere (pour *Vénus*) : 53.
Vertu : 190, 294 (2 occ.).
Vichy : 21.
Vierge : 10.
Vinci : 7.
Virginie : 179 (3 occ.).
Vulcain : 120, 121.
Wack : 9, 37, 61 (4 occ.), 63 (2 occ.), 83, 110, 111 (3 occ.), 115, 116 (2 occ.), 120 (2 occ.), 121, 124, 125 (2 occ.), 147, 149 (2 occ.), 150, 151 (3 occ.), 200, 232, 251, 256 (5 occ.), 257 (8 occ.), 258 (6 occ.), 261.
Wild-Risk : 22.
Wolf : 269.
Yom Kippour : 207 (2 occ.).
Zeida : 22.
Zelnick : 268.

CONCORDANCE DES PAGINATIONS

Les références à *La Route des Flandres* données dans ce volume renvoient toutes à la pagination du roman dans la collection « Double » chez Minuit. Cette table de concordance facilitera le report d'une édition à l'autre.

Minuit 1985	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*	*Minuit 1985*	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*	*Minuit 1985*	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*
9	9	7	9	50	54	46	51	91	98	84	93
10	10	8	10	51	55	46	52	92	99	85	94
11	11	9	11	52	56	47	53	93	101	86	95
12	12	10	12	53	57	48	54	94	102	87	96
13	13	11	13	54	58	49	55	95	103	88	97
14	14	12	14	55	59	50	56	96	104	89	98
15	16	13	15	56	60	51	57	97	105	89	99
16	17	14	16	57	61	52	58	98	106	90	100
17	18	15	17	58	62	53	59	99	108	91	101
18	19	15	18	59	63	54	60	100	109	92	102
19	20	16	19	60	65	55	61	101	110	93	103
20	21	17	20	61	66	56	62	102	111	94	104
21	22	18	21	62	67	57	63	103	112	95	105
22	23	19	22	63	68	58	64	104	113	96	106
23	24	20	23	64	69	59	65	105	114	97	107
24	25	21	24	65	70	60	66	106	115	97	108
25	26	22	25	66	71	61	68	107	116	98	109
26	28	23	26	67	72	61	69	108	117	99	110
27	29	24	27	68	73	62	70	109	118	100	111
28	30	25	29	69	74	63	71	110	120	101	112
29	31	26	30	70	75	64	72	111	121	102	113
30	32	27	31	71	77	65	73	112	122	103	114
31	33	28	32	72	78	66	74	113	123	104	115
32	34	29	33	73	79	67	75	114	124	105	116
33	35	30	34	74	80	68	76	115	125	106	117
34	36	30	35	75	81	69	77	116	126	107	119
35	37	31	36	76	82	70	78	117	127	108	120
36	38	32	37	77	83	71	79	118	128	109	121
37	40	33	38	78	84	72	80	119	129	110	122
38	41	34	39	79	85	73	81	120	130	111	123
39	42	35	40	80	86	74	82	121	132	112	124
40	43	36	41	81	87	75	83	122	133	112	125
41	44	37	42	82	89	76	84	123	134	113	126
42	45	38	43	83	90	77	85	124	135	114	127
43	46	39	44	84	91	77	86	125	136	115	128
44	47	40	45	85	92	78	87	126	137	116	129
45	48	41	46	86	93	79	88	127	138	117	130
46	49	42	47	87	94	80	89	128	139	118	131
47	50	43	48	88	95	81	90	129	140	119	132
48	51	44	49	89	96	82	91	130	141	120	133
49	53	45	50	90	97	83	92	131	142	121	134

Minuit 1985	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*	*Minuit 1985*	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*	*Minuit 1985*	*Minuit 1960*	*UGÉ «10/18» 1963*	*Minuit «Double» 1984*
132	143	122	135	185	201	172	189	238	258	222	244
133	145	123	136	186	202	173	190	239	259	223	245
134	146	124	137	187	203	174	191	240	260	224	246
135	147	125	138	188	204	174	192	241	262	225	247
136	148	126	139	189	206	175	193	242	263	226	248
137	149	127	140	190	207	176	194	243	264	227	249
138	150	128	141	191	208	177	195	244	265	227	250
139	151	128	142	192	209	178	197	245	266	228	251
140	152	129	143	193	210	179	198	246	267	229	252
141	153	130	144	194	211	180	199	247	268	230	253
142	154	131	145	195	212	181	200	248	269	231	254
143	155	132	146	196	213	182	201	249	270	232	255
144	157	133	147	197	214	183	202	250	271	233	256
145	158	134	148	198	215	184	203	251	272	234	257
146	159	135	149	199	216	185	204	252	274	235	258
147	160	136	150	200	218	186	205	253	275	236	259
148	161	137	151	201	219	187	206	254	276	237	261
149	162	138	152	202	220	188	207	255	277	238	262
150	163	139	153	203	221	189	208	256	278	239	263
151	164	140	154	204	222	190	209	257	279	240	264
152	165	141	155	205	223	190	210	258	280	241	265
153	166	142	156	206	224	191	211	259	281	242	266
154	167	143	158	207	225	192	212	260	282	242	267
155	169	143	159	208	226	193	213	261	283	243	268
156	170	144	160	209	227	194	214	262	284	244	269
157	171	145	161	210	228	195	215	263	286	245	270
158	172	146	162	211	230	196	216	264	287	246	271
159	173	147	163	212	231	197	217	265	288	247	272
160	174	148	164	213	232	198	218	266	289	248	273
161	175	149	165	214	233	199	219	267	290	249	274
162	176	150	166	215	234	200	220	268	291	250	275
163	177	151	167	216	235	201	221	269	292	251	276
164	178	152	168	217	236	202	222	270	293	252	277
165	179	153	169	218	237	203	223	271	294	253	278
166	181	154	170	219	238	204	224	272	295	254	279
167	182	155	171	220	239	205	225	273	296	255	280
168	183	156	172	221	240	205	226	274	297	256	281
169	184	157	173	222	242	206	227	275	299	257	282
170	185	158	174	223	243	207	228	276	300	258	283
171	186	159	175	224	244	208	229	277	301	258	284
172	187	159	176	225	245	209	230	278	302	259	285
173	188	160	177	226	246	210	231	279	303	260	286
174	189	161	178	227	247	211	232	280	304	261	287
175	190	162	179	228	248	212	233	281	305	262	288
176	191	163	180	229	249	213	235	282	306	263	289
177	193	164	181	230	250	214	236	283	307	264	290
178	194	165	182	231	252	215	238	284	308	265	291
179	195	166	183	232	253	216	239	285	309	266	292
180	196	167	184	233	254	217	240	286	311	267	293
181	197	168	185	234	255	218	241	287	312	268	294
182	198	169	186	235	255	219	241	288	313	269	295
183	199	170	187	236	256	220	242	289	314	270	296
184	200	171	188	237	257	221	243				

BIBLIOGRAPHIE

Aujourd'hui, les banques de données bibliographiques pour la littérature française sont si abondantes qu'elles produisent une quantité considérable d'information, au sein de laquelle il faut faire des choix. En conséquence, si je tente d'être exhaustif dans mes références aux ouvrages, je ne donne, pour ce qui est des articles, que ce qui me semble prioritaire pour la préparation aux concours. L'astérisque devant certains titres d'études critiques indique l'intérêt plus particulier de l'étude en question — évalué de manière toute subjective — dans cette optique.

On trouvera des indications détaillées concernant le contenu des travaux récents sur Claude Simon dans :

NEUMANN (Guy), « État des études simoniennes (catalogue bibliographique des travaux publiés depuis 1985) », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 193-216.

NEUMANN (Guy), « Claude Simon : état des recherches 1989-1992 », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 1994, p. 121-45.

BREWER (Mária Minich) & NEUMANN (Guy), « Comptes rendus », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, p. 205-34.

Enfin, je ne peux que recommander la remarquable lecture intégrale du texte de *La Route des Flandres* par Antoine Vitez (Paris, Auvidis, coll. « Audilivre », n° Z108, 1986, 6 cassettes en coffret, jaquette ill.).

Romans et autres textes de Claude Simon

ŒUVRES PUBLIÉES EN VOLUME

Le Tricheur, Paris, Éditions du Sagittaire, 1945, 250 p.
La Corde raide, Paris, Éditions du Sagittaire, 1947, 187 p.
Gulliver, Paris, Calmann-Lévy, 1952, 384 p.
Le Sacre du Printemps, Paris, Calmann-Lévy, 1954, 276 p.
Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 241 p.
L'Herbe, Paris, Éditions de Minuit, 1958, 262 p.
— Nouvelle édition, avec une postface d'Alastair B. Duncan, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1986, 201 p.
La Route des Flandres, Paris, Éditions de Minuit, 1960, 314 p.
— Nouvelle édition suivie d'un entretien de Claude Simon avec Claude Sarraute (p. 271-5) et de « Un Ordre dans la débâcle » par Jean Ricardou (p. 277-302), Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1963, 302 p., couv. ill.

— Nouvelle édition, suivie de « Le Tissu de mémoire » par Lucien Dällenbach (p. 297-316), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1984, 316 p., couv. ill.
— Nouvelle édition sous couv. cartonnée et jaquette, 1985, 290 p.
Le Palace, Paris, Éditions de Minuit, 1962, 232 p.
— Nouvelle édition, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1970, 191 p.
Femmes. Sur vingt-trois peintures de Joan Mirò, Paris, Maeght Éditeur, tirage limité, 1966, 71 p. sous coffret 57 x 45 cm, ill. coul., couv. ill. ; texte repris dans *Entretiens* (« Claude Simon »), 31, 1972, p. 169-78.
Histoire, Paris, Éditions de Minuit, 1967, 402 p.
— Nouvelle édition, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 435 p.
La Bataille de Pharsale, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 271 p.
Orion aveugle, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1970, 146 p., 21 ill. coul., couv. ill.
Les Corps conducteurs, Paris, Éditions de Minuit, 1971, 226 p.
Triptyque, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 225 p.
Leçon de choses, Paris, Éditions de Minuit, 1975, 182 p.
Les Géorgiques, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 477 p.
La Chevelure de Bérénice, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 24 p. [reprise du texte de *Femmes*, sans ill.].
Discours de Stockholm, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 32 p.
L'Invitation, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 94 p.
Album d'un amateur, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, coll. « Signatur », 1988, 58 p., couv. ill., 61 photographies n. & b. et couleurs de l'auteur et diverses autres ill.
L'Acacia, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 380 p.
Photographies. 1937-1970, préface de Denis Roche, Paris, Maeght Éditeur, coll. « Photo-Cinéma », 1992, 141 p., couv. ill., 107 photographies n. & b.
Claude Simon... : Toulouse, avril 1992, Galerie municipale du Château d'eau..., Toulouse, Galerie municipale du Château d'eau, 1992, 20 p. ill., couv. ill.

TEXTES DE FICTION REPRIS DANS *LA ROUTE DES FLANDRES*

« Le Cheval », *Les Lettres nouvelles*, 57, fév. 1958, p. 169-89 ; 58, mars 1958, p. 379-93.
« La Poursuite », *Tel Quel*, printemps 1960, p. 49-60.

TEXTES THÉORIQUES, ENTRETIENS ET DÉBATS (SÉLECTION)

ALPHANT (Marianne) & SIMON (Claude), « " Et à quoi bon inventer ? ". Propos recueillis », *Libération*, 31 août 1989.
CALLE (Mireille) & SIMON (Claude), « L'inlassable ré^{a}/$_{e}$ncrage du vécu », entretiens, dans Mireille Calle *ed.*, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble / Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble / Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 3-25.
CHAPSAL (Madeleine) & SIMON (Claude), « Il n'y a pas d'art réaliste », entretien, *La Quinzaine littéraire*, 41, 15-30 déc. 1967.
DÄLLENBACH (Lucien) & SIMON (Claude), « Attaques et stimuli », entretien, dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, p. 170-81.
DUBUFFET (Jean) & SIMON (Claude), *Correspondance 1970-1984*, Paris, Éditions de l'Échoppe, 1994, 72 p.
DUNCAN (Alastair B.) & SIMON (Claude), « Interview with Claude Simon », dans Alastair B. Duncan *ed.*, *Claude Simon : New Directions*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 12-8.
DURANTEAU (Josiane) & SIMON (Claude), « Claude Simon : " Le roman se fait, je le fais et il me fait " », entretien, *Les Lettres françaises*, 1178, 13-19 avril 1967.
DUVERLIE (Claud) & SIMON (Claude), « Interview with Claude Simon », *Sub-stance* 8, hiver 1974, Madison (Wisconsin), p. 3-20.

HAROCHE (Charles) & SIMON (Claude), « Claude Simon », entretien, *L'Humanité*, 26 oct. 1981.
JANVIER (Ludovic) & SIMON (Claude), « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, 31, 1972, p. 15-29.
JUIN (Hubert) & SIMON (Claude), « Les secrets d'un romancier », entretien, *Les Lettres françaises*, 844, 6-12 oct. 1960, p. 5.
KNAPP (Bettina C.) & SIMON (Claude), « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly* (Lexington, Kentucky), 2, 1970, p. 179-90.
POIRSON (A.), GOUX (J.-P.) & SIMON (Claude), « Un homme traversé par le travail », entretien, *La Nouvelle Critique*, 105, juin-juillet 1977, p. 32-46.
SAINT-PHALLE (Thérèse de) & SIMON (Claude), « Claude Simon franc-tireur de la révolution romanesque », entretien, *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967, p. 7.
SARRAUTE (Claude) & SIMON (Claude), « Entretien », *Le Monde*, 8 oct. 1960.
SIMON (Claude), « Pour qui donc écrit Sartre ? », *L'Express*, 28 mai 1964, p. 32-3.
SIMON (Claude), « Entretien : " Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde " », *Le Monde*, 26 avril 1967.
SIMON (Claude), « Entretien », *Monde hebdomadaire*, 6-12 avril 1967.
SIMON (Claude), « La fiction mot à mot », dans J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon *ed.*, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, actes du colloque de Cerisy des 20-30 juillet 1971, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1972, t. 2 (« Pratiques »), p. 73-97 (avec une discussion, p. 99-116).
SIMON (Claude), « Claude Simon, à la question », entretien avec les intervenants, *Claude Simon*, colloque de Cerisy, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 403-31.
SIMON (Claude), « Roman, description et action », *Studi di Letteratura francese*, 8, 1982, p. 12-27.
SIMON (Claude), « Reflections on the Novel : Claude Simon's Address to the Colloquium on the New Novel, New York University, October 1982 », *The Review of Contemporary Fiction*, 5 (1), printemps 1985, p. 14-23.
SIMON (Claude), « Roman et mémoire » (extrait d'une conférence inédite), *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 191-2.
SIMON (Claude), « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* », dans Mireille Calle *ed.*, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble / Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble / Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 195-201 [suivi des reproductions couleurs du plan manuscrit et d'une transcription].

Études critiques

OUVRAGES COLLECTIFS ET NUMÉROS SPÉCIAUX DE REVUES

Claude Simon 1 : À la recherche du référent perdu, Ralph Sarkonak *ed.*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 1994, 152 p.
Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin, Ralph Sarkonak *ed.*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, 236 p.
Claude Simon : analyse, théorie, actes du colloque de Cerisy des 1-8 juil. 1974, Jean Ricardou *ed.*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, 447 p.
Claude Simon : New Directions, Alastair B. Duncan *ed.*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985, x + 166 p.
Claude Simon. Chemins de la mémoire, Mireille Calle *ed.*, Grenoble/Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble/Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, 244 p.
Critique (« La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon »), 37 (414), nov. 1981, 107 p.
DÄLLENBACH (Lucien), DRAGONETTI (Roger), RAILLARD (Georges), STAROBINSKI (Jean), *Sur Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 125 p.

Entretiens, (« Claude Simon »), Marcel Séguier *ed.*, 31, Rodez, Éditions Subervie, 1972, 196 p.
Études litteraires (« Claude Simon »), Jean-Pierre Vidal *ed.*, Les Presses de l'université Laval, Québec, 9 (1), avril 1976.
L'Esprit créateur (« Claude Simon »), Mária Minich Brewer *ed.*, Bâton rouge, Louisiana State University, 27 (4), hiver 1987, 104 p.
MLN [*Modern Language Notes, French Issue*] (« Claude Simon Colloquium », p. 711-81), 103 (4), sept. 1988.
Orion blinded, Essays on Claude Simon, Randi Birn & Karen Gould *ed.*, Lewisburg & London, Bucknell University Press & Associated University Press, 1981, 307 p.
Revue des Sciences Humaines (« Claude Simon »), Guy Neumann *ed.*, 220, oct.-déc. 1990, 338 p.
Les Sites de l'écriture. Colloque Claude Simon, Mireille Calle-Gruber *ed.*, Queen's University. [Version remaniée et augmentée du Colloque « Écriture et mémoire » des 29, 30 et 31 octobre 1993], Paris, Éditions Nizet, 1995, 152 p.
Sub-Stance (« Claude Simon »), 8, hiver 1974, Madison (Wisconsin), p. 3-46.
The Review of Contemporary Fiction (« Claude Simon »), 5 (1), printemps 1985, 127 p.

MONOGRAPHIES SUR L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE

ALEXANDRE (Didier) & CLAAS (Armand), *Claude Simon*, Paris, Éditions Marval, coll. « Lieux de l'écrit », 1991, 95 p.
* ANDRÈS (Bernard), *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, 286 p.
BERTRAND (Michel), *Langue romanesque et parole scripturale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1987, 224 p.
BREWER (Mária Minich), *Claude Simon : Narrativities without Narrative*, University of Nebraska Press, 1995, xxxvi + 185 p.
* BRITTON (Celia), *Claude Simon : Writing the Visible*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in French », 1987, vi + 233 p.
BRITTON (Celia), *Claude Simon*, Londres, Longman, coll. « Modern Literatures in Perspective Ser. », 1993, x + 256 p.
* DÄLLENBACH (Lucien), *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, 222 p.
DUNCAN (Alastair), *Claude Simon : Adventures in Words*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1994, 200 p.
* EVANS (Michael), *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*, Basingstoke, Macmillan [édition américaine : New York, St. Martin's Press], 1988, xvi + 328 p.
FLETCHER (John), *Claude Simon and Fiction Now*, London, Calder and Boyards, coll. « Critical Appraisals », 1975, 240 p.
* GOTTLIEB (Georges), *Claude Simon : bio-bibliographie et Petit dictionnaire Claude Simon*, Argenteuil, La lumière d'Orion / Marianne Alphant, 1993, 24 et 18 p. + 6 p. de pl.
* GOULD (Karen), *Claude Simon's Mythic Muse*, Columbia, French Literature Publications, 1979, 152 p.
* HOLLENBECK (Josette), *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris, La Pensée universelle, 1982, 192 p.
JIMENEZ-FAJARDO (Salvador), *Claude Simon*, Boston, Twayne Publishers, 1975, 203 p.
* KADISH (D. Y.), *Practices of New Novel in Claude Simon's* L'Herbe *and* La Route des Flandres, Fredericton, York Press, 1979, 105 p.
KIRPALANI (M.-C.), *Approches de* La Route des Flandres, *roman de Claude Simon*, New Dehli, Vignette arts (Centre d'études françaises de la Jawaharlal Nehru University), 1981, 109 p.
LINDHAL (Margot), *La Conception du temps dans deux romans de Claude Simon* [*Les Géorgiques* et *La Route des Flandres*], Uppsala, Uppsala University Press, coll. « Studia Romanica Upsaliensa », 1991, 107 p. [Travail de peu d'intérêt.]
* LONGUET (Patrick), *Lire Claude Simon. La Polyphonie du monde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1995, 160 p.

LOUBÈRE (J. A. E.), *The novels of Claude Simon*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1975, 267 p.

* MOUGIN (Pascal) & REBOLLAR (Patrick), *Index alphabétique du vocabulaire des œuvres de Claude Simon*, 1994, 524 p., consultable à la bibliothèque de l'UFR de littérature française de l'université Paris III-Sorbonne nouvelle.

* ORR (Mary), *Claude Simon : the Intertextual Dimension*, Glasgow, University of Glasgow, 1993, 217 p.

* SARKONAK (Ralph), *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Éditions Paratexte, 1986, 195 p.

SARKONAK (Ralph), *Understanding Claude Simon*, Columbia, Univ. of South Carolina Press, coll. « Understanding Modern European and Latin American Literature », 1990, xiii + 224 p.

SARKONAK (Ralph), *Claude Simon : les trajets de l'écriture*, Toronto, Éditions Paratexte, 1994, 236 p.

SCHOENTJES (Pierre), *Claude Simon par correspondance.* Les Géorgiques *et le regard des livres*, Genève, Librairie Droz, coll. « Romanica Gandensia », 1995, 222 p.

* SYKES (Stuart), *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, coll. « Arguments », 1979, 194 p.

WASMUTH (A.), *Subjektivität, Wahmehmung und Zeitlichkeit als poetologische Aspekte bei Claude Simon. Untersuchungen zu den Ramanen* Le Vent, L'Herbe *und* La Route des Flandres, Hamburg, Romanisches Seminar der Univ., 1979, 195 p.

ARTICLES SUR L'ENSEMBLE DE L'ŒUVRE (SÉLECTION)

* APELDOORN (Jo van), « Comme si… figure d'écriture », dans *Pratiques de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982, p.17-39.

* APELDOORN (Jo van), « L'Immémorial simonien », dans *Pratiques de la description*, Amsterdam, Rodopi, 1982, p. 40-63.

BJURSTROM (Carl-Gustav), « Dimensions du temps chez Claude Simon », *Entretiens*, 31, 1972, p. 141-58.

* BREWER (Mária Minich), « Parodies, répliques, écritures », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 157-71.

BREWER (Mária Minich), « (Ré)inventions référentielles et culturelles chez Claude Simon », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 1994, p. 13-40.

BRITTON (Celia), « " *ce paysage inépuisable* " : sens et référence dans la conception simonienne de la langue », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des lettres modernes », 1994, p. 97-120.

* BUUREN (Maarten van), « L'essence des choses. Étude de la description dans l'œuvre de Claude Simon », *Poétique*, 43, sept. 1980, p. 324-33.

* DÄLLENBACH (Lucien), « L'Archive simonienne », *MLN* [*Modern Language Notes, French Issue*], 103 (4), sept. 1988, p. 736-50.

DÄLLENBACH (Lucien), « Entretien réalisé par Guy Neumann », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 79-85.

DAPRINI (Pierre), « Claude Simon, History, and "*l'innommable réalité*" », dans David Bevan *ed.*, *Literature and War*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Rodopi Perspectives on Modern Literature », 1990, p. 167-78.

* DEGUY (Michel), « Claude Simon et la représentation », *Critique*, XVIII (187), déc. 1962, p. 1009-32.

* DOUBROVSKY (Serge), « Notes sur la genèse d'une écriture », *Entretiens*, 31, 1972, p. 51-64. Repris dans *Parcours critiques*, Galilée, coll. « Débats », 1979, 233 p.

* DUFFY (Jean H.), « Art as defamiliarisation in the theory and practice of Claude Simon », *Romance Studies*, 2, été 1983, p. 108-23.

* DUFFY (Jean H.), « Suggestion versus information in Claude Simon and Roland Barthes », *French Forum*, 9(3), sept. 1984, p. 328-42.

* DUFFY (Jean H.), « The Subversion of Historical Representation in Claude Simon », *French Studies*, 41(4), oct. 1987, p. 421-37.

* DUFFY (Jean H.), « Claude Simon, Merleau-Ponty and Perception », *French Studies*, 46(1), janv. 1992, p. 33-52.

DUGAST-PORTES (Francine), « Claude Simon et l'histoire », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* [Cahiers d'histoire des littératures romanes], 14(1-2), 1990, p. 179-89.

* DUNCAN (Alastair B.), « Claude Simon. La crise de la représentation », *Critique*, 37 (414), nov. 1981, p. 1181-200.

* DUNCAN (Alastair B.), « Claude Simon : le projet autobiographique », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 47-62.

* FITCH (Brian T.), « Participe présent et procédés narratifs chez Claude Simon », *Revue des Lettres modernes*, 94-9, 1964, p. 199-216.

* FLETCHER (John), « Autobiographie et fiction », *Critique*, 37 (414), nov. 1981, p. 1211-7.

GRUBER (Eberhard), « Éléments de biographie pour une écriture probable », dans Mireille Calle *ed.*, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble/Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble/Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 203-32.

* JANVIER (Ludovic), *Une parole exigeante*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, 188 p. (« Vertige et parole dans l'œuvre de Claude Simon », p. 89-110).

JEAN (Raymond), « Les signes de l'Éros », *Entretiens*, 31, 1972, p. 121-9.

* LEENHARDT (Jacques), « L'écriture de la ressemblance », dans J. Ricardou *ed.*, *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque de Cerisy des 1-8 juil. 1974, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 119-33.

* MAKWARD (Christiane), « Claude Simon : Earth Death and Eros », *Sub-stance*, 8, hiver 1974, Madison (Wisconsin), p. 35-43.

* MERLEAU-PONTY (Maurice), « Cinq notes sur Claude Simon » [1961], *Entretiens*, 31, 1972, p. 41-6.

NEEFS (Jacques), « La grandeur de l'histoire », dans Mireille Calle *ed.*, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble/Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble/Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 103-18.

PELLEGRIN (J.), « Du mouvement et de l'immobilité de Reixach », *Revue d'Esthétique*, 25, 1972, p. 335-49.

* PRÉVOST (Claude), « Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre », *La Pensée*, 280, 1991, p. 55-71.

* PUGH (Anthony Cheal), « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 23-46 (avec reproductions de croquis, carte géographique et lettres manuscrites de Claude Simon).

* RIFFATERRE (Michael), « Orion voyeur : L'Écriture intertextuelle de Claude Simon », *MLN* [*Modern Language Notes, French Issue*], 103 (4), sept. 1988, p. 711-35.

ROGGERO (Jeanne-Marie), « Comment était-ce ? », *Entretiens*, 31, 1972, p. 97-103.

* ROSSUM-GUYON (Françoise van), « La mise en spectacle chez Claude Simon », dans J. Ricardou *ed.*, *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque de Cerisy des 1-8 juil. 1974, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 88-106.

ROUBICHOU (Gérard), « La mémoire, l'écriture, le roman. Réflexions sur la production romanesque de Claude Simon », dans Mireille Calle-Gruber *ed.*, *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon. Queen's University*, Paris, Éditions Nizet, 1995, p. 93-104.

ROUDIEZ (Léon), « History and Fiction in Claude Simon's Novels », *The Review of Contemporary Fiction*, 5 (1), printemps 1985, p. 47-55.

ROUSSET (Jean), « Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget) », *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 9-10 (« Formalisme et signification »), 1965-1966, p. 75-84. Sur Claude Simon, p. 79-81.

* VAREILLE (Jean-Claude), « À propos de Claude Simon : Langage du cosmos, cosmos du langage » [1984], dans *Fragments d'un imaginaire contemporain, Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, Corti, 1989, p. 77-111.

VIDAL (Jean-Pierre), « Les incipits ainsi pris », dans J. Ricardou *ed.*, *Claude Simon : analyse, théorie*, actes du colloque de Cerisy des 1-8 juil. 1974, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 399-402.

ÉTUDES SUR *LA ROUTE DES FLANDRES*

ARSETH (A.), « Myth and metanarration in the modern novel. Remarks on Faulkner's *Absalom, Absalom !* and Claude Simon's *La Route des Flandres* », *Actes du IXe Congrès de l'AILC*, Innsbruck, P. U. Innsbruck, 1981, p. 341-5.

* BAEHLER (Aline), « Aspects du personnage simonien : Corinne », *L'Esprit créateur*, 27(4), hiver 1987, p. 27-36.

* BAEHLER (Aline), « L'Échange des femmes dans *La Route des Flandres* », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, p. 17-34.

BERGER (Yves), « L'enfer, le temps », *La Nouvelle Revue Française*, 97, 1961, p. 95-109.

* BIRN (Randi), « The road of creativity. Eighteenth-century parody in *The Flanders Road* », *Orion blinded. Essays on Claude Simon*, 1981, p. 87-104.

* BRÈS (Jacques), « Problématique temporelle de *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Mélanges Camproux*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes, 1978, p. 653-64.

BROSMAN (C. S.), « Man's animal condition in Claude Simons *La Route des Flandres* », *Symposium*, 29, 1975, p. 57-68.

CHAPIER (H.), « Claude Simon. *La Route des Flandres* », *Synthèses*, 174, 1960, p. 121-4.

CONACHER (Agnès), « Introvision sur un thème : l'espace-temps de *La Route des Flandres* », dans Mireille Calle-Gruber *ed.*, *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon. Queen's University*, Paris, Éditions Nizet, 1995, p. 125-35.

* DÄLLENBACH (Lucien), « Le tissu de mémoire », postface à *La Route des Flandres*, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1982, p. 299-316 (repris et traduit sous le titre « The Interweaving of Memoire », *Foreign Literatures*, 10, 1987, p. 65-9).

* DÄLLENBACH (Lucien), « Question de moule », *Littérature*, 85, fév. 1992, p. 3-9.

* DÄLLENBACH (Lucien), « Dans le noir : Claude Simon et la genèse de *La Route des Flandres »*, dans Bernhild Boie et Daniel Ferrer *ed.*, *Genèse du roman contemporain*. *Incipit et entrée en écriture*, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et Manuscrits », 1993, p. 105-20.

DAUER (Bernd), « Ein "alter" Nouveau Roman : Claude Simon, *La Route des Flandres* », dans P. Brockmeier *& al. ed.*, *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*, Metzler, 1982, p. 304-31.

DAUER (Bernd), « Nouveau Roman, Nouveau Nouveau Roman : Literarische Avantgarde um 1960 (Alain Robbe-Grillet : *Dans le labyrinthe* ; Claude Simon : *La Route des Flandres* », dans Peter Brockmeier *ed.*, *Franzosische Literatur in Einzeldarstellungen, III : Von Proust bis Robbe-Grillet*, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 265-352.

* FRANOLIC (Branko), « *La Route des Flandres*. Outline of an Analysis », *Neophilologus*, 65(1), 1981, p. 42-9.

* FRETTE (Xavier), « Le temps dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Fransiz Dili ve Edebiyati Bolumu Dergisi*, 1981, 8, p. 116-29.

* GILLE (Pierre), « Génération et corruption dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Studi Francesi*, 33(2), 1989, p. 296-302.

* HIGGINS (Lynn A.), « Language, the Uncanny, and the Shapes of History in Claude Simon's *The Flanders Road* », *Studies in Twentieth Century Literature*, 10 (1), Automne 1985, p. 117-40.

HIGGINS (Lynn A.), « Gender and War Narrative in *La Route des Flandres* », *L'Esprit créateur*, 27(4), hiver 1987, p. 17-26.

HOWLETT (J.), « *La Route des Flandres* », *Les Lettres Nouvelles*, 9, 1960, p. 178-81.

JEAN (Raymond), « Pour saluer La Route des Flandres », *La Littérature et le réel. De Diderot au Nouveau Roman*, Paris, A. Michel, 1965, p. 214-8.

* KELLY (Lynda Harper), « Claude Simon's *La Route des Flandres* : an experiment in " cubist " fiction », dans Donald W. Tappan *& al. ed.*, *French studies in honor of Philip A. Wadsworth*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 1985.

* KREITER (Janine Anseaume), « Perception et réflexion dans *La Route des Flandres* : signes et sémantique », *Romanic Review*, 72(4), 1981, p. 489-94.

* LANCERAUX (Dominique), « Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* », *Poétique*, 14, 1973, p. 235-49.
* LE BRAS (Yvon R.), « Nouvelle écriture, nouvelle lecture : L'incipit de *La Route des Flandres* de Claude Simon », dans B. Norman *ed.*, *The French Novel. Theory and practice*, University Press of South Carolina, 1984, p. 116-24.
* MIRAGLIA (Anne Marie), « *La Route des Flandres* : défi aux voix narratives », *Studi Francesi*, 34(2), 1990, p. 265-71.
* MOUGIN (Pascal), « Mondes lexicaux et univers sémantiques. Le logiciel Alceste au service de l'étude de l'imaginaire simonien », *Literary and Linguistic Computing*, 10(1), 1995, p. 59-68 (communication présentée au colloque « Informatique et littérature », organisé à la Maison française d'Oxford en octobre 1993).
* MOUGIN (Pascal), « La femme, l'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* [de Claude Simon] », dans Ralph Sarkonak *ed.*, *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, p. 99-123.
* O'KANE (Pat), « *La Route des Flandres* : the rout(e) of the reader ? », dans Alastair B. Duncan *ed.*, *Claude Simon : New Directions*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985, p. 50-60.
PASSIAS (Katherine), « Meaning in Structure and the Structure of Meaning in *La Modification* and *La Route des Flandres* », *Studies in Twentieth Century Literature*, 9(2), printemps 1985, p. 323-51.
PERRIN (N.), « Les rapports d'une lecture et d'une écriture », *Sud*, 5/6, 1971, p. 127-35.
PINGAUD (Bernard), « Sur *La Route des Flandres* », *Les Temps modernes*, 178, 1961, p. 1026-37.
* PREDAL (René), « Des mots et des images sur *La Route des Flandres* », dans *Hommage à Jean Onimus*, Paris, Les Belles-Lettres, coll. « Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice » (38), 1979, p. 331-42.
* PRINCE (Gerald), « How to Redo Things with Words : *La Route des Flandres* », *MLN* [*Modern Language Notes, French Issue*], 103 (4), sept. 1988, p. 769-81.
* PUGH (Antony Cheal), « Defeat, May 1940 : Claude Simon, Marc Bloch, and the Writing of Disaster », *Forum for Modern Language Studies*, 21(1), janv. 1985, p. 59-70.
* RICARDOU (Jean), « Un ordre dans la débâcle » [1960], dans *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 44-55.
ROPARS-WUILLEUMIER (Marie-Claire), « L'œil du cheval ou la déroute de la vision dans l'écriture de Claude Simon », dans Mireille Calle-Gruber *ed.*, *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon. Queen's University*, Paris, Éditions Nizet, 1995, p. 137-50.
* SEYLAZ (Jean-Luc), « Du *Vent* à *La Route des Flandres*, la conquête d'une forme romanesque », dans J. H. Matthews *ed.*, *Un Nouveau Roman ? Revue des Lettres modernes*, 94-99, 1964, p. 225-40.
SIMS (Robert L.), « Memory, structure and time in *La Route des Flandres* », *Les Bonnes Feuilles*, 5(2), 1976, p. 41-58.
* SIMS (Robert L.), « Myth and historico-primordial memory in Claude Simon's *La Route des Flandres* », *Nottingham French Studies*, 17(2), oct. 1978, p. 74-86.
SIMS (Robert L.), « Claude Simon's *The Flanders Road* », *Explicator*, 37(3), printemps 1979, p. 15-7.
SOLOMON (Philip H.), « Claude Simon's *La Route des Flandres*. A horse of a different colour ? », *Australian Journal of French Studies*, IX, 1972, p. 190-201.
SYKES (Stuart), « The novel as conjuration : *Absalom, Absalom !* and *La Route des Flandres* », *Revue de littérature comparée*, LIII, 1979, p. 348-57.
* ZWANENBURG (W.), « Phrase et énoncé dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », dans Ch. Grivel et A. Kibédi-Varga *ed.*, *Du linguistique au textuel*, Assen, Van Gorcum, 1974, p. 61-9.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION..... 7

REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES 11

I. Repères biographiques 11

II. Les contemporains d'Apollinaire 14

III. Les poésies contemporaines (1880-1918) 16

IV. Les éditions du Mercure de France 17

V. La thématique d'*Alcools* 18

VI. Échos 24

VII. Apollinaire jugé par ses pairs 24

LEXICOMÉTRIE ET ÉTUDE DU VOCABULAIRE 29

I. Index hiérarchique 29

II. Spécificités par rapport à la poésie contemporaine 30

III. Composition du recueil 33

IV. Segments répétés 38

V. Variété du vocabulaire 40

VI. Dictionnaire des rimes d'*Alcools* 41

VII. L'énonciation 49

VIII. Les comparaisons 51

PARCOURS THÉMATIQUE 55

Géographie (55). – Amour (63). – Astres et étoiles (67). – Poème, poésie (72). – Femmes (78). – Lumières (81). – Les saisons et les jours (84). – Mort (90). – Religion (95). – Mythes et légendes (100). – Mémoire, souvenirs (101). – La connaissance par le goût (104). – Le blanc (108). – La main (110). – Le corps (113). – Faune et flore (113).

GLOSSAIRE CONCORDANCE 115

INDEX 132

BIBLIOGRAPHIE 147

CAP'AGREG

Cette collection se propose de donner à tous ceux qui préparent les concours du professorat de Lettres un matériau immédiatement utilisable pour leur travail. Toutes les données sont fournies par les outils informatiques actuellement disponibles (banques de données, CD-ROM, logiciels d'analyse textuelle). Elles sont sélectionnées, mises en forme et commentées, afin de montrer à l'étudiant ce qu'il gagnerait à maîtriser de tels instruments.

Dans le présent ouvrage, consacré au chef-d'œuvre du lyrisme moderne, on trouvera notamment des repères historiques permettant de situer Apollinaire et son œuvre dans son époque, une approche lexicométrique qui fait ressortir le vocabulaire et les thèmes spécifiques d'*Alcools* par rapport à la production poétique des premières années du siècle, ainsi qu'un dictionnaire des rimes et une étude des images. Le repérage des dominantes a déterminé un ensemble de fiches thématiques (géographie, les saisons et les jours, femmes, amour, astres et étoiles, religion, etc.), qui se veulent autant de présentations raisonnées des passages pertinents, destinées à servir de support aux leçons et à permettre des relectures dirigées du recueil. Un glossaire fournit ensuite toutes les indications lexicales et culturelles que rend nécessaires une poésie souvent érudite. Enfin, un index complet des noms propres et du vocabulaire général du recueil, ainsi qu'une bibliographie, ont été joints à ce volume, complément essentiel d'une édition de référence (Gallimard, collection « Poésie ») qui, traditionnellement, ne contient que le texte nu.

Parus dans la même collection :

N° 1 : Huysmans, comptes *À Rebours*.
N° 2 : Renan tous comptes faits, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse.*
N° 3 : Les mots de Molière, les quatre dernières pièces.
N° 4 : Guide de *Voyage au bout de la nuit.*
N° 5 : Voltaire portatif, le *Dictionnaire philosophique.*
N° 6 : Dictionnaire des *Misérables.*
N° 7 : Les voix de *La Condition humaine.*
N° 8 : Quintessence d'*Alcools*.