



Université de Wrocław
Faculté des lettres
Institut d'Études romanes

Joanna Kotowska

**L'obsession élémentaire chez Claude Simon.
Une lecture bachelardienne de son œuvre**

Thèse dirigée par
Aleksander Wit Labuda, professeur à l'Université de Wrocław,
assisté par Helena Duffy, docteur à l'Université de Wrocław

Wrocław, 2016



Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Romańskiej

Joanna Kotowska

**Obsesja żywiołów.
Analiza powieści Claude'a Simona z
perspektywy filozofii Gastona Bachelarda**

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Aleksandra Wita Labudy
oraz dr Heleny Duffy

Wrocław, 2016

Rozprawę dedykuję moim Rodzicom.

*

*peut-être as-tu raison après tout tout savoir ne débouche
jamais que sur un autre savoir et les mots sur d'autres mots*

Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	6
 Partie I. Claude Simon et Gaston Bachelard	
Chapitre 1. Claude Simon, le soldat écrivain. Quand la mémoire hantée de guerre devient « magma de mots »	11
Chapitre 2. De l'Antiquité à Gaston Bachelard, une histoire toute élémentaire	30
 Partie II. Entre la vie et la mort : Simon et les deux éléments	
Chapitre 1. L'univers romanesque de Simon	43
Chapitre 2. La vie élémentaire. L'être humain soumis à l'aquatique et au tellurique	
Section 2.1. Les larmes et la salive : deux fluides corporels attachés aux deux sexes.....	57
Section 2.2. Le sang et autres « flaques immondes »	66
Section 2.3. De la sueur contagieuse aux mythologies urinaires	76
Section 2.4. « Elle est comme du lait... » : la féminité appétissante	88
Section 2.5. Ce corps, ce terreau : le paysage charnel	97
Chapitre 3. La mort élémentaire. Lorsque la terre et l'eau s'avèrent anthropophages	
Section 3.1. La mort à dominante tellurique : l'appel du néant substantiel	110
Section 3.2. La liquéfaction du monde et l'alchimie de la boue	125
 Conclusion	 139
 Bibliographie	 148

CODE DE RÉFÉRENCES¹

Les œuvres de Claude Simon :

VEN *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*

HER *L'Herbe*

FLA *La Route des Flandres*

PAL *Le Palace*

HIS *Histoire*

PHA *La Bataille de Pharsale*

COR *Les Corps conducteurs*

Les œuvres de Gaston Bachelard :

PF *La Psychanalyse du feu*

FC *La Flamme d'une chandelle*

ER *L'Eau et les rêves*

AS *L'Air et les songes*

TRV *La Terre et les rêveries de la volonté*

TRR *La Terre et les rêveries du repos*

¹ En considérant la notation présentée dans la série « Claude Simon » de *La Revue des Lettres Modernes* (dir. par Ralph Sarkonak) et reprise ensuite par Jean-Yves Laurichesse dans sa *Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon* comme trop hétérogène nous proposons un autre système des abréviations.

Introduction

Le XX^{ème} siècle fut une période tumultueuse de deux guerres mondiales et de révolutions au niveau artistique, comme celle proposée par les avant-gardistes. C'est au milieu de ce temps mouvementé qu'a eu lieu l'avènement sur la scène littéraire de Claude Simon (1913-2005), romancier, peintre et photographe français connu. Son approche novatrice de l'écriture permet de saisir et de transcrire le monde en effervescence. Auteur d'une vingtaine de romans d'inspiration autobiographique, Simon se voit lauréat du prix Médicis, du prix de l'*Express* et, enfin, du prix Nobel de Littérature qui vient couronner son œuvre en 1985.

Quoique la prestigieuse distinction littéraire décernée par l'Académie suédoise fasse de Simon un classique du XX^{ème} siècle, elle ne lui assure pas beaucoup de nouveaux lecteurs. Son œuvre, étiquetée illisible et hermétique, c'est-à-dire destinée à un cercle étroit de spécialistes, reste longtemps méconnue tant en France qu'à l'étranger. La situation ne change qu'après la mort de l'écrivain. Depuis 2005, on observe une prolifération d'initiatives popularisant l'héritage romanesque simonien : la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou organise une exposition hommage, l'Association ARCS publie les manuscrits des romans simoniens plus connus, France Culture diffuse des émissions radiophoniques consacrées à l'écrivain. En 2013, de nombreux événements commémorent le centenaire de sa naissance. Les colloques et les travaux académiques accompagnent, bien entendu, ce vif intérêt du public. Parmi ces publications paraît un ouvrage d'une grande importance : la biographie de Simon, unique à ce jour, rédigée par Mireille Calle-Gruber et sortie en 2011². Toutes les initiatives entreprises depuis la disparition de l'écrivain, celles destinées au grand public ainsi que celles s'adressant aux chercheurs spécialistes, visent à faire (re)découvrir Simon et à souligner sa contribution à la littérature contemporaine. Comme l'affirme Alastair Duncan, le rôle de Simon dans la création littéraire française du XX^{ème} siècle est éminent : « [L]a prose de Simon a ouvert de nouvelles perspectives pour la langue et pour le roman français »³.

La vie de ce grand auteur a été marquée par des événements dramatiques. Né le 10 octobre 1913 à Tananarive, à Madagascar, où stationne le régiment de son père, capitaine d'infanterie coloniale, Claude Simon devient orphelin à l'âge de onze ans. Il participe à la Seconde Guerre mondiale et se voit interné dans un camp de prisonniers, dont il parvient à s'évader. Dès son adolescence, Simon prend goût à la peinture et à la photographie, et l'influence des arts visuels sur son œuvre sera visible dans une vingtaine de ses romans. Se lançant lui-même à la recherche de nouvelles formes, il se lie, dès 1956, avec un groupe d'écrivains expérimentateurs rassemblés sous la bannière du Nouveau roman. Avec Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ou Nathalie Sarraute, Simon rejette les structures traditionnelles du genre romanesque : il remet en question les formes narratives, ainsi que la linéarité, la causalité et la cohérence de l'intrigue, ou encore le recourt à un usage original des règles

² Calle-Gruber M., *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris : Seuil, 2011.

³ Duncan A., « Claude Simon est mort il y a 10 ans », article publié le 6 juillet 2015 sur le site internet de L'Association des Lecteurs de Claude Simon, [en ligne] <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/biographie/article/claude-simon-est-mort-il-y-a-10?lang=fr> [consulté le 30/09/2015].

orthotypographiques. L'esthétique des œuvres de Simon, laquelle marie une richesse conceptuelle à une stylistique novatrice, devient objet de nombreuses études critiques.

À ce jour, on recense à peu près six cents études sur Simon⁴. Ces travaux abordent différents aspects de ses œuvres tels que la sémiotique de l'image, la poétique de l'autofiction ou les questions de style⁵. Les publications que nous avons consultées pour les besoins de la présente étude, se regroupent autour des trois grands sujets omniprésents dans les romans simoniens : la guerre/la mort, la sexualité/la vie et les éléments naturels. En ce qui concerne l'aspect militaire chez Simon, largement étudié par les chercheurs, il faut citer, entre autres, les travaux de Pascal Mougin⁶, Michèle Raclot⁷, Jean-Yves Debreuille⁸, Jean-Claude Vareille⁹, Philippe Crippa¹⁰, Mireille Calle-Gruber¹¹, Francine Dugast-Portes et Michèle Touret¹², ainsi que du groupe des chercheurs nommé « Hubert de Phalèse »¹³. Pour ce qui est du thème érotique, mentionnons les études de Christine Genin¹⁴, Alain Cresciucci¹⁵, Renée Ventresque¹⁶, Ralph Sarkonak¹⁷, Benjamin Baker¹⁸ ou Cécile Yapaudjian-Labat¹⁹. Passons enfin aux travaux portant sur le motif des éléments, moins étudié, quoique non moins présent chez Simon. Parmi ceux-ci se trouve le livre de Jean-Yves Laurichesse²⁰, consacré entièrement à l'élément aérien. D'autres spécialistes des romans simoniens n'accordent pas autant d'importance à ce sujet, ce qui ne veut pas dire qu'ils l'ignorent. L'omniprésence de quatre puissances de la nature dans les récits de Simon, incite certains auteurs cités plus haut, comme Debreuille²¹, Sarkonak²², Genin²³ ou Mougin²⁴, ainsi que d'autres que nous n'avons

⁴ Yocaris I., « La stylistique simonienne : état des lieux », *Sofistiké* n°1, 2009, pp. 3-23.

⁵ *Idem.*

⁶ Mougin P., *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'Imaginaire biographique*. Paris : Archives de lettres modernes, 1996.

⁷ Raclot M., « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque R. dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon, op. cit.*, pp. 74-87.

⁸ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica*, n° 3, 2004, pp. 179-188.

⁹ Vareille J.-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Études littéraires*, n° 1, 1984, pp. 13-44.

¹⁰ Crippa P., « Sensations et perceptions dans *La Route des Flandres* » [in] Bonhomme B., Erman M., *Claude Simon*, Actes n° 3. Dijon : Le Texte et l'Édition, 1998, pp. 19-53.

¹¹ Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2004.

¹² Dugast-Portes F., Touret M., (dir.), *Lectures de La Route des Flandres*. Rennes : PUR, 1997.

¹³ Phalèse H. de, *Code de La Route des Flandres : examen du roman de Claude Simon*. Paris : Nizet, 1997.

¹⁴ Genin C., *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Champion, 1997.

¹⁵ Cresciucci A. (dir.), *Claude Simon, La Route des Flandres*. Paris : Klincksieck, 1997.

¹⁶ Ventresque R., « Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre » [in *id.*], *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 101-114.

¹⁷ Sarkonak R., *Claude Simon. Les carrefours du texte*. Canada : Paratexte, 1986.

¹⁸ Baker B., « Emasculation and the "Débâcle" of May 1940 in Claude Simon's *La Route des Flandres* », *Tiresias*, n° 4, 2010, pp. 6-16.

¹⁹ Yapaudjian-Labat C., « Éros et géographie » [actes audiovisuels du colloque « Claude Simon géographe » (26-27/05/2011) à Toulouse [on line] http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/eros_et_geographie_cecile_yapaudjian_labat.7129 [consulté le 1/09/2015].

²⁰ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*. Paris : Harmattan, 1998.

²¹ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *op. cit.*

²² Sarkonak R., *Claude Simon. Les carrefours du texte, op. cit.*

²³ Genin C., *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon, op. cit.*

²⁴ Mougin P., *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'Imaginaire biographique, op. cit.*

pas encore mentionné, tels Noël Dazord²⁵, Sophie Guermès²⁶, Ghislain Bourque²⁷ ou Sjef Houppermans²⁸, à consacrer quelques passages de leurs ouvrages à parler de l'élémentaire. Nous reviendrons à l'état de lieux dans le chapitre premier du présent travail, intitulé « Claude Simon, le soldat écrivain. Quand la mémoire hantée de guerre devient 'magma de mots' ».

Et pourtant, parmi de si nombreuses études, nous n'en trouvons aucune qui explorerait de façon suffisamment approfondie le lien entre ces trois grands sujets. Et ce lien est bien *élémentaire*. Nous entendons par là que ce sont justement les éléments de la nature qui constituent, dans le monde simonien, le point commun pour les leitmotifs de la vie et de la mort, et assurent ainsi la cohérence de l'univers romanesque. L'absence de travail critique sur ce sujet est justement la raison pour laquelle nous proposons la présente dissertation. Nous croyons que si le militaire et le sexuel sont les thèmes-phares simoniens, l'élémentaire est leur ombre. L'obsession de l'écrivain pour deux puissances de la nature, l'eau et la terre, devient un prisme par lequel Simon appréhende et recrée ensuite le monde de ses souvenirs. L'omniprésence des motifs aquatiques et telluriques dans ses romans nous incite à poser un double objectif pour la présente thèse doctorale : en premier lieu, nous essaierons de démontrer l'importance de l'élémentaire dans la constitution de l'univers simonien et, plus particulièrement, dans la constitution des personnages imaginés par l'auteur. L'importance du motif se déduira de sa fréquence²⁹ ainsi que de sa valeur pour la totalité du cycle néo-romanesque de l'écrivain. En deuxième lieu, nous examinerons la relation de l'élémentaire avec deux autres grands thèmes simoniens, celui de la vie érotisée et celui de la décomposition de la réalité.

Le plan du présent travail s'annonce donc de la façon suivante : nous commencerons par une approche biographique de Simon et présenterons les romans qui font partie de notre corpus. Nous passerons ensuite aux diverses conceptions élémentaires forgées depuis l'Antiquité jusqu'à Gaston Bachelard. Ce savoir théorique nous servira comme point de référence pour une étude des romans simoniens à travers les motifs aquatiques et telluriques. À part ces deux puissances de la nature, l'imagination de l'écrivain est également travaillée par la dichotomie de la vie et de la mort. Ces quatre motifs combinés constituent la base d'un grand nombre d'images littéraires présentes dans ses récits. Nous poserons donc la thèse que la poétique simonienne s'étale entre quatre états de la matière : liquide (l'eau) et solide (la

²⁵ Dazord N., « Métaphores dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon, op. cit.*, pp. 148-169.

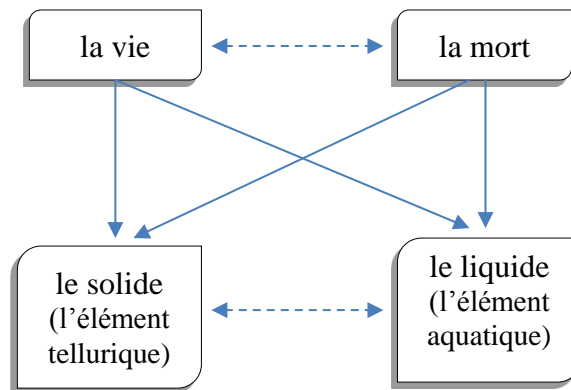
²⁶ Guermès S., *L'Écho du dedans*. Paris : Klincksieck, 1997.

²⁷ Bourque G., « La parabole : analyse végétale de *L'Herbe* ». *Études Littéraires*, 9 (1), 1976, pp. 161-187.

²⁸ Houppermans S., « La Rose des vents simonienne » [in] « Claude Simon géographe » [actes du colloque à Toulouse (26-27/05/2011), sous dir. de Jean-Yves Laurichesse]. Paris : Garnier, 2013, pp. 241-253.

²⁹ Pour les références statistiques, consultons la base des mots indexés construite par l'équipe d'enseignants-chercheurs de l'Université Paris 3 connue sous le nom de « Hubert de Phalèse ». [Base accessible sous l'adresse : http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalèse/dossier/claude_simon_/rdf/rdf1.htm. Consulté le 1/09/2015]. Dans les sept ouvrages analysés dans la présente thèse, les chercheurs dénombrent presque 700 occurrences du substantif « eau », sans mentionner ses adjectifs dérivés telle « aquatique », « aqueux », « hydrique » voire « liquide » ou « fluide », presque le même nombre d'occurrences de l'eau cachée sous ses formes différentes telle la pluie, la rivière, les boissons, les liquides corporels comme le sang ou la sueur etc. Il en va de même avec le substantif « terre », présent en tant que tel, sans dérivés du type « terreux » ou « terrestre », presque 500 fois sans parler des substantifs utilisés en alternance comme ses synonymes, tel le sol, le terreau ou l'humus, doublant sinon triplant le nombre des occurrences en total.

terre), organique (la vie) et inorganique (la mort), reliées entre-elles sur différents niveaux. Illustrons cette idée par un diagramme :



Ce qui ressort de ce schéma, c'est d'abord la mise en valeur de quatre composantes de l'univers de Simon. Ensuite, nous remarquons que la vie et la mort contiennent, chacune dans des proportions diverses, à la fois un aspect tellurique et un autre, aquatique. Cet incessant mouvement de va-et-vient entre l'existence et le néant substantiel trouvera son reflet dans la composition essentiellement bipartite de la présente étude. Dans les cinq chapitres de la seconde partie du travail (de 2.1. à 2.5.), nous examinerons les exemples de la vie sous le signe de l'élémentaire, c'est-à-dire l'omniprésence dans l'œuvre simonienne des fluides corporels humains tels que le sang, la sueur ou les larmes, apparaissant en alternance parfois avec des caractéristiques chtoniennes. Nous nous concentrerons également sur les métaphores qui hybrident le corps des personnages avec l'élément aquatique (« la femme-lait ») ou terrestre (« l'homme-montagne »). Dans les sections 3.1. et 3.2., nous aborderons le thème de la mort qui est dépeinte sous la forme d'éléments dévorateurs : la terre anti-maternelle, engloutissant indifféremment les cadavres comme les organismes encore vivants, et l'eau anti-maternelle, elle-aussi, dissolvant le monde et ses habitants. Nous clôturerons ce travail par une synthèse des réponses que nous aurons pu donner à ces questions.

En ce qui concerne la méthodologie adaptée dans la présente étude, nous appuierons nos réflexions sur la pensée de Gaston Bachelard, l'un des philosophes majeurs du XX^e siècle, épistémologue et phénoménologue connu, auteur de ce qu'il a appelé la « psychanalyse de la connaissance objective »³⁰. Inspiré par les travaux de Carl Gustav Jung, Bachelard a écrit une série de six œuvres consacrées à l'eau, à la terre, au feu et à l'air ; nous présenterons en détail la silhouette du philosophe et sa pensée dans le chapitre deux, intitulé « De l'Antiquité à Gaston Bachelard, une histoire toute élémentaire ». La critique thématique bachelardienne, un des grands courants de la critique contemporaine qui vise à retrouver un (ou plusieurs) thème(s) récurrent(s) chez un auteur, autour duquel (ou desquels) s'organise son imaginaire, nous fournira un instrument d'analyse à la fois global et concret pour les textes simoniens.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que nous rapprochons les œuvres de Bachelard et de Simon. Tout d'abord, elles ont été écrites à peu près en même temps, c'est-à-dire dans les

³⁰ Bachelard G., *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris : Vrin, 1967 [1934].

années quarante/cinquante pour le philosophe et soixante/soixante-dix pour le romancier. Ensuite, les deux discours manifestent l'intérêt commun de leurs auteurs pour le motif élémentaire. Enfin, le lien entre Simon et Bachelard remonte à un niveau plus personnel marqué par un moment historique. Le XX^e siècle tumultueux a laissé ses empreintes ineffaçables sur la vie de chacun d'eux : Bachelard a participé à la guerre de 1914, Simon à celle de 1939. Confrontés à des situations extrêmes, l'un et l'autre ont décidé de se lancer dans l'écriture pour y chercher, très probablement, un moyen de surmonter leur expérience traumatisante. Pour autant, leur perception du travail scriptural diverge, de même que leurs conceptions du monde. Le phénoménologue choisit de se distancier par rapport aux expériences douloureuses de la guerre en les dissolvant dans l'optimisme de l'élémentaire bienveillant, tandis que le romancier transcrit ses visions cauchemardesques des éléments maléfiques décomposant la réalité. Qui plus est, le philosophe tâche de décrire tous les quatre éléments, alors que Simon n'en choisit que deux qui l'interpellent de façon particulière : l'eau et la terre. Bien entendu, cela ne veut pas dire que l'on ne retrouve pas dans ses romans des traces des autres éléments ; au contraire, le feu et l'air y sont présents. Le feu n'apparaît que rarement ; quant à l'élément aérien, ses occurrences sont relativement nombreuses, mais puisqu'il a déjà été étudié par le chercheur Jean-Yves Laurichesse³¹, nous n'avons pas considéré nécessaire d'en répéter l'analyse.

L'étude que nous proposons à présent constitue donc une sorte de plate-forme de rencontre entre Bachelard et Simon, qui partagent le même besoin d'écrire le monde à l'aide du motif élémentaire. Nous allons observer comment la pratique littéraire réalise ou transgresse les idées théoriques du philosophe concernant l'eau et la terre. Quelques questions s'imposent de suite : si les puissances de la nature servent d'outils pour ré-imaginer la réalité, la direction de cette cosmogonie littéraire va-t-elle s'orienter, chez Simon, vers l'idéalisation qui représenterait le monde romanesque en tant qu'une meilleure variante du monde réel, marqué par la guerre, ou, au contraire, vers un pessimisme prêchant le déclin universel ? Et quel rôle exactement y joueront l'eau et la terre, les deux éléments chers à Simon ?

³¹ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*, op. cit.

PARTIE I. CLAUDE SIMON ET GASTON BACHELARD

Chapitre 1. Claude Simon, le soldat écrivain. Quand la mémoire hantée de guerre devient « magma de mots »

Le présent des choses passées, c'est la mémoire.

Saint Augustin, *Confessions*

Certes, la guerre stigmatise les personnes qui l'ont vécue. Ayant passé par des expériences inhumaines, ses victimes se voient aussitôt confrontées à un autre problème immense : celui de la vie après la guerre et, surtout, celui de la mémoire. Certains choisissent de refouler les souvenirs douloureux, d'autres, faute de pouvoir se séparer des fantômes du passé, sombrent dans l'apathie ou bien au contraire, cherchent de la libération dans l'art. Et effectivement, la création artistique semble apporter un grand soulagement. Claude Simon est l'un de ceux qui sont parvenus à traduire au moyen de l'écriture, de la peinture et de la photographie, les souvenirs d'un individu mis face à face avec l'Histoire. Or, sa création littéraire, ancrée dans les expériences passées, devrait se lire par un double prisme : celui de la guerre et celui de l'art. Par ses expérimentations artistiques, Simon cherche à saisir et à transcrire sa mémoire.

Le soldat écrivain

Claude Eugène Henri Simon est né en 1913 à Tananarive à Madagascar, ancienne colonie française où stationnait à l'époque le 2^e régiment de tirailleurs malgaches commandé par son père, le capitaine Louis Simon³². Au retour en France, celui-ci est mobilisé au front et perd la vie les premiers jours de la Grande Guerre aux environs de la Meuse (Lorraine). Cet événement tragique reviendra ensuite, en motif répétitif, dans les œuvres de son fils. Mi-orphelin, Simon passe son enfance soit à Perpignan avec sa mère, Suzanne, soit à Arbois chez ses tantes. À l'âge de six ans, il est entraîné par sa mère à la recherche de la tombe paternelle et parcourt des dizaines de kilomètres de terres dévastées dans la Meuse. En 1925, Suzanne Simon meurt, rongée par une maladie cancéreuse. La tutelle de son fils unique est confiée à son cousin, Paul Codet, ancien officier de cavalerie et aviateur de combat. Pour faire ses études secondaires, Simon se rend à Paris et complète son éducation par les séjours linguistiques à Oxford et à Cambridge. Décidé à remplir le souhait de sa mère défunte, il

³² Les informations biographiques fournies s'appuient sur le livre biographique de Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*³²,

s'inscrit en mathématiques supérieures en vue de choisir par la suite l'École Navale ou Polytechnique, mais, attiré par l'art, le jeune homme se tourne bientôt vers la peinture : il assiste aux cours de l'académie du peintre cubiste, André Lhote, et s'essaie à la photographie. Son activité artistique est toutefois interrompue par le service militaire qu'il effectue en 1934/1935 au 31^e Régiment de dragons de Lunéville. Au retour, Simon se lance dans l'écriture, mais déchire son premier manuscrit et part pour l'Espagne afin d'y observer la guerre civile. Sympathisant avec le côté gauche de la scène politique, opposé au général Francisco Franco, Simon participe à la contrebande d'armes destinées au gouvernement républicain. Mais à part ce court épisode, il ne s'investit pas davantage dans la « révolution espagnole » et se contente de l'expérience passive d'un spectateur. Selon ses propres mots :

Je n'ai pas participé à la guerre d'Espagne (ou si peu : cette « participation » s'était bornée à aider à faire passer illégalement une cargaison d'armes). Je suis allé là-bas par sympathie, naturellement, pour les Républicains, mais plutôt en curieux (« voyeur »)³³.

Avant de regagner pour de bon la France, le romancier débutant parcourt l'Europe : il visite l'Allemagne, la Pologne, la Russie, la Turquie, la Grèce et l'Italie. Dès le retour, il écrit son premier roman, *Le Tricheur* (qui ne sera, d'ailleurs, publié qu'après la Libération) et continue à peindre. Mais encore une fois, son activité artistique doit céder au devoir militaire : le 27 août 1939, le jour anniversaire de la mort de son père, Simon est mobilisé comme brigadier au 31^e Régiment de dragons. Après la période de la « drôle de guerre » qu'il passe dans les Ardennes, son régiment est censé affronter, à pied et à cheval, les blindés et les avions allemands. Face à la prépondérance des forces ennemies, les cavaliers battent la retraite. En pleine déroute à travers la Meuse – notons que c'est le même lieu où, comme par une ironie tragique, a été tué son père – Simon assiste à la mort de son colonel. Cet accident s'avère particulièrement traumatisant pour l'écrivain qui en fera un de ses leitmotifs, retravaillé de façon obsessionnelle d'un roman à l'autre. Le lendemain de cet événement tragique, l'écrivain est fait prisonnier et est envoyé au Stalag IV-B à Mühlberg an der Elbe en Saxe. Immatriculé 28982, comme le note avec précision son unique biographe, Mireille Calle-Gruber, il passe cinq mois dans les conditions inhumaines du camp, d'où il parvient finalement à s'évader. Le retour à la ville familiale de Perpignan ressuscite chez Simon l'intérêt pour la peinture et l'écriture. C'est là où, en 1941, il achève *Le Tricheur* et fait connaissance d'Edmond Bomsel, conseiller aux Éditions du Sagittaire, qui lui propose la publication du roman. L'écrivain est pourtant contraint de quitter Perpignan, de peur d'être dénoncé à la milice en tant que partisan de la Résistance, et déménage de nouveau à Paris. Il n'y trouve toutefois pas le bonheur, car sa femme, Renée Lucie Clog, qu'il épouse en 1940, se suicide. Chagriné, Simon se relance dans l'écriture : en 1945, paraît au Sagittaire *Le Tricheur* et deux ans plus tard, *La Corde raide*.

En 1951, atteint de tuberculose, Simon reste alité pendant plusieurs mois, expérience terrifiante et, en même temps, lourde de conséquences pour sa future esthétique littéraire : l'écrivain découvre l'importance primordiale du regard et du souvenir. Il l'explique de façon suivante : « J'ai vécu durant cinq mois allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi ?

³³ Calle-Gruber M., *Claude Simon. Une vie à écrire, op. cit.*, pp. 7-8.

Que faire ? Voir (expérience du voyeur), regarder avidement. La vue, la lenteur et la mémoire »³⁴. L'écrivain profite de cette période d'immobilité forcée pour rédiger *Gulliver*, roman publié en 1952 chez Calmann-Lévy, suivi du *Sacre du printemps* (1954), l'œuvre annonçant déjà un tournant important dans son écriture. En effet, dès 1956, Simon se lie au Nouveau roman et commence à publier ses livres aux Éditions de Minuit. Son premier livre néo-romanesque, *Le Vent* (1957), sous-titré *Tentative de restitution d'un retable baroque*, rompt avec les règles de la construction traditionnelle du roman en faveur des expérimentations formelles. Avec ses livres suivants, notamment *L'Herbe* (1958) et *La Route des Flandres* (1960), Simon explore davantage cette nouvelle piste scripturale qui favorise une écriture débordant le cadre générique. Le texte devient pour lui un moyen de saisir et de transcrire le visuel. Du point de vue formel, cette transposition inter-artistique trouve son apogée dans le récit ekphrastique intitulé *Femmes. Sur vingt-trois peintures de Joan Miró* (1966), consacré entièrement aux toiles du peintre surréaliste catalan³⁵.

Après des expérimentations avec le cinéma et la peinture, Simon s'intéresse à l'histoire, envisagée dans la double perspective de l'individuel et du collectif (*Histoire* (1967)). Ledit roman, dans lequel l'autobiographie s'implique de manière ingénieuse dans le contexte de la guerre d'Espagne et celui de la campagne de Flandres, est aussitôt récompensé du Prix Médicis. La même année, l'écrivain effectue un voyage en Grèce qui sera à l'origine de *La Bataille de Pharsale* (1969), roman explorant la signification multiple du mot « bataille ». De plus en plus apprécié, Simon reçoit l'invitation de plusieurs universités, depuis les États-Unis jusqu'en Inde, pour donner des conférences sur son écriture et sa vision du monde. Il contribue également aux discussions autour du Nouveau roman dont il devient l'un des représentants majeurs. Son intervention lors du colloque de Cerisy-la-Salle (Basse-Normandie), « La Fiction mot à mot », paraîtra ensuite dans les actes *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*³⁶.

L'expérience du globe-trotter redirige le regard d'écrivain-peintre-cinéaste vers les arts plastiques ou, plus largement, l'art visuel : le roman *Orion aveugle* (1970) est constitué de variations poétiques autour des photographies et des tableaux de Dubuffet, Picasso, Rauschenberg et autres. Le texte d'*Orion aveugle* sera par la suite intégré en grande partie dans *Les Corps conducteurs* (1971). La parution du *Triptyque* (1973), récit situé au carrefour « d'un livre, d'une gravure et d'un film »³⁷, est aussitôt accompagnée d'un scénario de film que Simon tire du roman, tout comme il l'avait fait précédemment avec *La Route des Flandres*, mais cette fois-ci, la réalisation aboutit : avec la coopération de la Saarländischer Rundfunk, il tourne en 1975 un court-métrage intitulé *Die Sackgasse (L'Impasse)*. La même année l'écrivain publie encore sa *Leçon de choses* et se voit décerner le doctorat *honoris causa* de l'université d'East Anglia. Les trois romans, *Les Corps conducteurs*, *Triptyque* et *Leçon de choses* (1975) (re)construisent un récit à partir des morceaux des souvenirs

³⁴ Simon C. cité par Bonhomme B., *Claude Simon, l'écriture cinématographique*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 23.

³⁵ Simon republie le texte de *Femmes*, sans les images de Miró, sous le titre de *La Chevelure de Bérénice* (1984).

³⁶ Simon C., « La fiction mot à mot » [in] Ricardou J., Van Rossum-Guyon F. (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2. *Pratiques*. Paris : U.G.É., 1972.

³⁷ Beaumarchais J.-P., « Simon Claude » [in] Beaumarchais J.-P. [et al.], *op. cit.*, p. 2177.

assemblés arbitrairement par l'écrivain à la manière collagiste³⁸. Beaumarchais voit même dans la composition de ces textes le reflet explicite du maître de peinture abstraite de Simon, André Lhote, ainsi que l'influence directe de l'art de Joan Miró³⁹. Le début des années quatre-vingt, soit la période précédant la consécration de l'œuvre de Simon du prix Nobel, apporte la publication des *Géorgiques* (1981), l'œuvre en quelque sorte récapitulative du point de vue thématique et, en même temps, exceptionnellement riche en références intertextuelles (pour ne citer que Virgile, Michelet ou Orwell).

Finalement, en 1985, le prix Nobel vient couronner le parcours littéraire de Simon. L'Académie suédoise récompense son génie de combiner « la créativité du poète et du peintre avec une conscience profonde du temps dans la représentation de la condition humaine »⁴⁰. Et pourtant, cette décision cause la confusion générale : malgré sa fécondité littéraire, Simon reste ignoré du grand public en raison de sa réputation d'auteur « difficile », voire « illisible ». L'attribution du plus grand prix littéraire à un écrivain pratiquement inconnu s'avère, pour reprendre les mots ironiques de Simon lui-même, une « catastrophe nationale pour la France »⁴¹. Après le Nobel, il ne faut pas attendre trop longtemps pour d'autres hommages, tels le doctorat *honoris causa* de l'Université de Bologne en Italie (1989) et de l'Université de Kingston en Angleterre (1993). Ayant reçu les plus grandes distinctions littéraires, Simon ne cesse naturellement ni d'écrire ni de photographier. De sa plume sortent encore *L'Invitation* (1988), *L'Acacia* (1989), *Jardin des Plantes* (1995) et son dernier roman, *Tramway* (2001), ainsi que deux albums de photographies : *L'Album d'un amateur* (1988) et *Photographies, 1937-1970* (1992). Certaines de ses épreuves photographiques seront même exposées à la galerie Maeght à Paris. En juillet 2006, la capitale française rendra le dernier hommage à Simon, décédé à l'âge de 91 ans.

Une écriture *sui generis*⁴²

L'œuvre de Simon tourne autour de quelques sujets, tels la guerre, la mort et la désagrégation du monde. Quoique l'écrivain ne noue pas avec son lecteur de pacte autobiographique dans le sens que Philippe Lejeune donne à ce terme, ses romans sont parfois qualifiés de ce que Serge Doubrovsky appelle l'autofiction⁴³. D'abord, parce que même une connaissance sommaire de la biographie de Simon permet de reconnaître dans la thématique de ses œuvres le reflet des moments les plus traumatisants de sa vie. Ensuite, parce que l'écrivain lui-même le confirme dans un entretien avec Lucien Dällenbach réalisé en 1987 : « à partir de *L'Herbe* tous mes livres sont plus ou moins à base de vécu, une masse confuse et emmêlée d'images qui se

³⁸ Il est intéressant de noter que, selon Pierre Hamon et Denis Roger-Vasselin, la technique de collage envahit l'art des années soixante-dix sous l'influence, notamment, du structuralisme. « Claude Simon » [in] Hamon P., Roger-Vasselin D., *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 1317.

³⁹ Cf. Beaumarchais J.-P., « Simon Claude » [in] Beaumarchais J.-P. [et al.], *op. cit.*, p. 2177.

⁴⁰ Le fragment de la justification du choix Nobel en littérature « The Nobel Prize in Literature 1985 », [en ligne] http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1985/index.html [consulté le 03/01/2016].

⁴¹ Simon C., *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986, p. 9.

⁴² L'expression désignant l'écriture de Simon est empruntée à Philippe Hamon et Denis Roger-Vasselin [in *id.*], *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 1320.

⁴³ Borel C., « Un réalisme impressionnant. Essai sur *L'Acacia* de Claude Simon » [en ligne] <https://www2.unine.ch/files/content/sites/alumni-ne/files/shared/documents/PrixdexcellenceCBorel-essai-Simon.pdf> [consulté le 03/01/2016], p. 19.

présente à mon esprit »⁴⁴. Il le réaffirme cinq ans plus tard dans une interview avec Mireille Calle-Gruber (1992/1993). À la question : « Est-ce qu'écrire un récit c'est toujours, peu ou prou, écrire son autobiographie ? », Simon répond : « Pour moi, d'une certaine façon, oui. Je dis 'd'une certaine façon' parce qu'une véritable autobiographie exigerait que *tout* soit dit. Ce qui est, pour diverses raisons, tant matérielles que psychiques, impossible »⁴⁵.

Ayant déclaré l'abandon de l'« inventé » en faveur de la transcription directe de la réalité, l'écrivain se rend naturellement compte de la spécificité de l'écriture, et plus précisément de la nature déformatrice de celle-ci : relater les souvenirs, c'est nécessairement introduire certaines modifications. La description fondée sur les réminiscences n'échappe donc pas aux inexactitudes. Selon l'aveu du romancier lui-même, la mémoire soumise à la « plasticité » de la matière linguistique devient « enrichie (et déformée) par tout ce que nous propose sans cesse la langue avec ses incessantes charges de métaphores »⁴⁶. Ajoutons-y encore une « infinité de combinaisons, de constructions, de 'tours', de formes que nous propose la souplesse de la syntaxe »⁴⁷, poursuit Simon. Cherchant à saisir la réalité dans toute sa complexité, l'auteur du *Palace* se lance dans la réécriture des scènes déjà narrées, mais chaque fois-ci d'une autre perspective, comme pour donner raison à la très juste remarque de Calle-Gruber que « redire n'est jamais dire la même chose »⁴⁸. À Dominique Viart d'ajouter que la multiplication des variantes des mêmes histoires traduit l'insatisfaction de l'écrivain envers le résultat obtenu⁴⁹. Certes, Simon éprouve l'impuissance de l'écriture d'englober la réalité : dans la préface à son *Orion aveugle*, il constate qu'« un livre est toujours, d'une façon ou d'une autre, une déception »⁵⁰. Son désenchantement le pousse à essayer les différentes poétiques et ainsi évolue sa manière d'écrire.

En s'essayant dans l'esthétique néo-romanesque, Simon tente de (re)créer le monde après la guerre. La reconstruction de la réalité s'accompagne de la destruction des fondements du récit traditionnel, car, conformément aux paroles de Paul Valéry reprises en épigraphe du *Vent*, « Deux dangers ne cessent pas de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». Simon démolit méthodiquement ce premier, sans toutefois tomber dans ce deuxième. Son objectif est d'injecter un peu de désordre dans la rigidité du langage et inversement, d'introduire de l'ordre dans la masse chaotique des souvenirs. Il s'en prend alors aux règles de la composition et de la structure logique du roman classique : l'écrivain rompt avec la tradition romanesque en faveur d'une composition brouillée, non-chronologique et non-linéaire, orchestrée autour d'une phrase longue et digressive. La vision du monde fragmentaire et discontinu se reflète au niveau de l'écriture, entre autres, par les phrases à la ponctuation minimale voire absente, interrompues au milieu du mot, par les points de suspension et les parenthèses à rôle amplificateur ou (auto)correcteur surabondant, par les participes présents qui, employés excessivement, effacent la chronologie temporelle, et enfin, par d'incessants retours en arrière

⁴⁴ Simon C. [in] Dällenbach L., *Claude Simon*. Paris : Seuil, 1988, p. 171.

⁴⁵ Simon C. [in] Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2004, p. 246.

⁴⁶ Simon C. [in] Calle-Gruber M., *L'Inlassable ré-encrenage du vécu*. Paris : La Différence, 2011, p. 63.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2004, p. 37.

⁴⁹ Viart D., *op. cit.*, pp. 39-40.

⁵⁰ Simon C., cite par Dörr G., [in *id.*] « Biographie oder Bildersprache ? Claude Simon über sein neuestes Werk *Les Corps conducteurs* », *Die Neueren Sprachen*, vol. 5, 1972, pp. 294-296, p. 295.

remémoratifs qui brisent la continuité du récit narré. Du côté spatio-temporel, les romans simoniens représentent un univers presque dépourvu de repères : les informations fournies ne permettent que rarement de situer l'intrigue dans un lieu et un moment historique exacts. Il en va de même pour les personnages sur lesquels le lecteur n'obtient que des brins de renseignements concernant leur identité, personnalité ou apparence. Comme le conclut Marie-Laure Delorme, en écrivant un article à propos de la mort de Simon, « [i]l faut, pour restituer une vie dans son semblant de vérité, faire appel à des ruptures, des miroitements, des retours, des brisures, des éclatements. La mémoire n'est pas une caserne. Le désordre y règne »⁵¹.

Et pourtant, Simon évite le danger de soustraire le monde au chaos universel contre lequel avertissait Valéry. C'est justement dans la capacité de réconcilier le tumulte de la pensée au système rigide du langage que se confirme le génie de l'écrivain. Celui-ci se rend bien compte que le style de l'écriture utilisé pour verbaliser les « archives » de la mémoire, si confuse qu'elle soit, ne peut se dérober complètement aux usages de la langue. Au contraire, pour assurer la communication avec le lecteur, même si l'on exige de celui-ci un effort de compréhension, il serait indispensable d'utiliser certaines tournures habituelles. Bref, la mémoire à l'état brut, c'est-à-dire telle quelle se présente à l'esprit, nécessite une *adaptation* à l'écrit, dans le sens cinématographique du mot. L'écrivain-scénariste du roman d'inspiration autobiographique fait donc passer au crible langagier toute cette matière désordonnée, floue et arborescente afin d'en dégager le « scriptable » de la mémoire.

Quoique les écrits des nouveaux romanciers s'inscrivent dans ce que Jean Ricardou appelle une « aventure de l'écriture »⁵², le rôle de l'écriture pour Simon est, comme nous venons de le dire, bien plus qu'un jeu stylistique : elle sert à verbaliser ses souvenirs. Selon les mots de Calle-Gruber, l'écriture a le caractère *vital*, c'est-à-dire constitue « la raison de vivre »⁵³ du romancier éprouvé par la guerre, la maladie et la mort de ses proches. Christine Borel y ajoute que l'écriture comprise comme un matériau de construction, aide à constituer son identité⁵⁴. Certes, l'impulsion qui a poussé Simon à la littérature s'exprime par la volonté – sinon par un impératif psychique –, d'ordonner ses mémoires éparpillées. Dans le *Discours de Stockholm*, le romancier avoue vouloir parvenir, « à partir de ce magma de souvenirs et de sensations qui est en [lui] et [le] constitue [...], à un ensemble cohérent dans la langue qui [le] constitue en tant qu'être parlant et par conséquent pensant »⁵⁵.

Néanmoins, Simon est autant un « homme des mots » qu'un « homme d'image »⁵⁶, pour emprunter les expressions d'Yves Peyré. C'est déjà Aristote qui affirmait que « l'âme ne pense jamais sans images »⁵⁷ et les textes simoniens semblent confirmer ces paroles. En multipliant les métaphores et les comparaisons – à partir de celles communément utilisées dans la littérature jusqu'à celles bien uniques –, l'écrivain dépeint sa vision du monde enracinée dans une imagerie originale, corrélée avec les dimensions stylistiques et

⁵¹ Delorme M.-L., « La Mort du Nouveau Roman », *Le Journal du Dimanche*, 9/07/2005.

⁵² Dans le sens où « l'histoire – la fable – [est] indissociable du mouvement scriptural qui la fait advenir ». Sirvent M., *Jean Ricardou : de Tel Quel au nouveau roman textuel*. Amsterdam : Rodopi, 2001, p. 67.

⁵³ Calle-Gruber M., *Le Grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, op. cit., p. 217.

⁵⁴ Borel C., op. cit., p. 22.

⁵⁵ Simon C., [in] Viart D., *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : PUF, 1997, p. 36.

⁵⁶ Peyré Y. cité par Bonhomme B., *Claude Simon, une écriture en cinéma*. Bern : Peter Lang, 2010, p. 15.

⁵⁷ Aristote, *Traité de l'âme*, trad. par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. Paris : Ladrance, 1866, Livre III, chap. VII, p. 431.

interprétatives. Joëlle Gardes Tamine souligne, dans son travail sur la métaphore, l'aspect inventif du processus de formation des images qui nous semble spécialement applicable pour Simon :

[C]e n'est pas à partir du sensible que se définit l'image, mais à partir de ce sens intérieur de la vue qu'est l'imagination. Or, elle n'est pas la faculté de se représenter en images le réel, mais de faire surgir des images souvent décrochées de la réalité sensible. Il ne s'agit plus d'imagination reproductrice, mais d'imagination créatrice, « faculté de se représenter des objets ou des événements que l'on n'a jamais vus, de concevoir des rapports qu'on n'a jamais observés »⁵⁸.

L'imagination débridée de Simon creuse donc un certain décalage entre la réalité perceptible et sa représentation romanesque. Qui plus est, le regard scrutateur de l'écrivain dévisage non seulement les êtres et les événements tels qu'ils apparaissent devant lui, mais aussi – si l'on se réfère à la conception d'António Damásio –, tels qu'ils *auraient pu* apparaître. Selon Damásio, professeur de neurosciences et de psychologie, une continuité temporelle unit la perception visuelle réelle et celle mentale :

[L]es images correspondant à des événements qui ne se sont pas encore produits et qui, peut-être, ne se produiront jamais, ne sont pas d'une nature différente de celles se rapportant à des événements qui ont réellement eu lieu. Elles constituent le souvenir d'un futur qui aurait pu être, au lieu d'un passé qui a été [...]. Les images mentales sont ainsi aussi bien des images perceptives que [...] des 'images de rappel', du passé ou du futur, ce passé 'qui aurait pu être' : ce sont donc aussi des images de mémoire⁵⁹.

Dans cette perspective du passé « qui aurait pu être », la mémoire n'évoque pas seulement les souvenirs visuels fondés sur le vécu mais aussi ceux fondés sur le potentiel, irréalisé mais possible. Réel ou rêvé, le monde simonien ne se soumet qu'aux lois que seul l'auteur connaît. Comme l'a tout justement observé Hanhart-Marmor, l'écriture de Simon « revendique la subjectivité comme moteur »⁶⁰.

La périodisation des romans du corpus

En général, les théoriciens s'accordent pour diviser l'œuvre simonienne en quatre phases⁶¹. Dans la présente thèse doctorale, nous adopterons – avec une légère modification – la périodisation proposée par Ilias Yocaris. Selon le chercheur, dans la première période, qui s'étend du *Tricheur* (1945) jusqu'au *Sacre du printemps* (1954), Simon cherche ses marques, mais sans bouleverser la structure traditionnelle du roman. Ce n'est qu'après les douze années qui suivent la publication de sa première œuvre que la rupture arrive : « Le changement de technique romanesque chez Simon apparut avec *Le Vent* (1957) et *L'Herbe*

⁵⁸ Gardes Tamine J., *Au cœur du langage. La métaphore*. Paris : Champion, 2011, p. 207.

⁵⁹ Damásio A. cité d'après Gardes Tamine J. [*in id.*] *Au cœur du langage. La métaphore*. Paris : Champion, 2011, p. 209.

⁶⁰ Hanhart-Marmor Y., *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ Yocaris I., *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Canada : Paratexte, 2002, p. 124.

(1958), œuvre qu'il considère lui-même comme la charnière de sa création littéraire »⁶², explique Lars Gyllensten, membre de l'Académie suédoise, lors de la remise à Simon du prix Nobel. Dans cette deuxième période de la création simonienne, qui commence par *Le Vent* (1957) et finit par *La Bataille de Pharsale* (1969), on assiste à la constitution d'une « écriture extrêmement stylisée, qui tend à remettre en question les présupposés conceptuels qui fondent le roman traditionnel »⁶³, affirme Yocaris. Dans la troisième phase, à partir des *Corps conducteurs* (1971) jusqu'à *Leçon des choses* (1975), Simon radicalise sa contestation du genre romanesque. Et la quatrième période enfin, des *Géorgiques* (1981) au *Tramway* (2001), où l'on « revient vers une conception d'écriture plus proche de celle du roman 'classique', en particulier (d'inspiration) autobiographique »⁶⁴, conclut Yocaris.

Dans la présente thèse, nous nous bornerons à analyser la « seconde période » de la création littéraire de Simon, mais avec une exception. Il s'agit donc du corpus comprenant six premiers romans parus après le « tournant de 1957 », en l'occurrence : *Le Vent* (1957), *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967) et *La Bataille de Pharsale* (1969). De la présente classification seront exclus deux récits publiés entre-temps mais considérés comme non romanesques⁶⁵, c'est-à-dire consacrés à la peinture : il s'agit des *Femmes. Sur vingt-trois peintures de Joan Miró* (1966) et de *Orion aveugle* (1970). Nous laissons ainsi l'étude de l'ekphrasis aux chercheurs spécialisés dans ce domaine, tels Yona Hanhart-Marmor⁶⁶. Cependant, nous avons décidé d'inclure à notre corpus le septième roman, *Les Corps conducteurs* (constituant, d'ailleurs, la reprise de *Orion aveugle*), œuvre qui appartient déjà, selon Yocaris, à la « troisième période » de l'écriture simonienne. La raison en est double, sémantique et formelle : d'abord, dans *Les Corps conducteurs* se croisent les sujets et les plus grands thèmes de l'écrivain, et notamment ceux de la vie vouée au déclin, de la maladie et de l'agonie, de la sexualité dépouillée de romantisme, de la guerre absurde et de l'élémentaire, ce qui constitue une sorte de reprise finale des leitmotifs présents largement dans les autres œuvres du corpus. La seconde raison est que, selon Jacqueline Piatier⁶⁷, c'est dans *Les Corps conducteurs* que la période néo-romanesque de l'écriture simonienne arrive à son terme, en laissant place à la syntaxe plus conventionnelle. Nous y voyons donc également une sorte de clôture formelle pour les romans du corpus.

Le corpus romanesque

Quoique les intrigues diffèrent, la cohérence entre les romans du corpus reste assurée autant au niveau sémantique que formel. Ce premier, par un répertoire limité des sujets (ou « macro-thèmes ») et du point de vue formel, par la structure novatrice des récits simoniens qui leur est propre. Passons à une brève présentation des sept œuvres analysées dans notre thèse. Le choix de romans est dicté par l'intention d'embrasser de façon la plus complète la période néo-romanesque dans sa création littéraire. Les œuvres antérieures de Simon, *Le Tricheur* (1945),

⁶² Le fragment du discours cité d'après Calle M., *op. cit.*, p. 49.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Cf. Cresciucci A., *Claude Simon. La Route des Flandres*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 26.

⁶⁶ Hanhart-Marmor Y., *op. cit.*

⁶⁷ Piatier J. [in] *Le Monde*, 25 octobre 1969. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1857 [consulté le 03/01/2016].

La Corde raide (1947), *Gulliver* (1952) et *Le Sacre du Printemps* (1954), conservent la structure traditionnelle du roman et se situent donc hors du domaine de notre intérêt.

Le Vent

Le roman qui inaugure la période néo-romanesque de l'écriture simonienne est intitulé *Le Vent* et sous-titré *Tentation de restitution d'un retable baroque*. Il raconte l'histoire d'Antoine Montès qui arrive, après trente-cinq ans d'absence, dans sa ville natale, située quelque part dans le Midi de la France, afin de prendre possession de la maison et du vignoble, héritage légué par feu son père. Contrairement à l'attente du notaire, il se décide à garder la propriété familiale, mais, ne sachant pas se soumettre à l'ordre établi dans la ville, il se voit contraint à la revendre. Dans un petit hôtel où il séjourne pour la durée des pourparlers, Montès rencontre une serveuse, Rose, dont il tombe amoureux, et sa jeune cousine, Cécile, qu'il séduit. La sœur de Rose trouve le flirt avec Cécile immoral et entreprend des manœuvres afin d'y mettre fin. Ses actions s'avèrent pourtant fatales en conséquences : le mari de Rose, voleur, se croit dénoncé à la police et pour se venger sur sa femme prétendue coupable, il la tue. L'amour entre Rose et Montès, dès le début voué à l'échec comme dans une tragédie grecque, ne trouve son « accomplissement » spirituel que devant le catafalque sur lequel repose le corps inerte de la femme, veillée par Montès.

L'un des motifs les plus importants pour *Le Vent* est celui de la nature. Jean-Luc Seylaz souligne que ce roman simonien est une « admirable évocation d'une ville méridionale avec ses petites gens, ses places, ses platanes, ses saisons et le vent 'immémorial' qui donne son titre au roman »⁶⁸. Une critique parue en 1958 dans la revue *Preuves* souligne, aussi, le même motif de la nature qui s'entremêle aux personnages :

Le Vent est [...] un portrait [...] avec des ombres impénétrables, de violents reliefs, et un fond de tableau peint dans le détachement – la nature dans un paysage sec et riche à la fois, dans le sud-ouest de la France – comme pour mieux faire ressortir les visages et les corps des hommes⁶⁹.

L'Herbe

La nature, avant tout dans sa forme végétale, est encore plus importante pour le second roman de Simon, intitulé *L'Herbe*, dont le titre même fait appel à l'élément terrestre. Considéré matrice de toute œuvre simonienne à venir, le récit contient déjà les grands thèmes et les procédés formels caractéristiques pour l'écriture néo-romanesque de Simon. *L'Herbe* portraiture un drame familial se déroulant à la campagne quelque part au sud de la France. Il met en scène six personnages, parmi lesquels la protagoniste Louise, une jeune femme malheureusement mariée et trompant son mari, sa vieille tante Marie, sur le point de mourir, et ses beaux-parents âgés, le frère de Marie, Pierre, et Sabine. L'agonie interminable de Marie constitue une sorte de fond pour l'intrigue principale du roman qui est le projet de Louise de quitter la maison familiale pour s'enfuir avec son amant. Mais une fois qu'elle découvre

⁶⁸ Seylaz J.-L., *Dictionnaire des œuvres*. Paris : Laffont, 1994. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1850 [consulté le 04/01/2016].

⁶⁹ *Preuves*, janvier 1958. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1850 [consulté le 04/01/2016].

l'amour que lui portait Marie, Louise renonce à ses plans. La mourante, tout comme feu sa sœur Eugénie, est restée vieille fille toute sa vie par sacrifice pour son jeune frère, Pierre, ce qui a permis de le sauver du destin de travailleur agricole et d'en faire un professeur universitaire. Cependant, l'histoire familiale se dessinant jusque-là sur le plan ascensionnel atteint son sommet et se voit par la suite vouée à l'échec. N'ayant pas suivi le chemin tracé par son père, le fils de Pierre deviendra laboureur et échouera non seulement dans ses entreprises mais aussi au niveau personnel, en trompant sa femme Louise. Tout ce drame paysan se déroule dans le décor historique de la Seconde Guerre mondiale qui contraste avec la beauté de la nature environnante.

Quoique l'un de deux thèmes centraux autour desquels tourne l'intrigue de *L'Herbe* soit l'agonie de la vieille tante Marie, le roman constitue aussi, paradoxalement, le témoignage de la vie tenace. Alastair Duncan remarque que de ce récit, « écrit en apparence sous le signe de la mort, se dégage une impression de vie bouillonnante »⁷⁰. Il est notamment question de la vie de la nature sous la forme d'une végétation robuste, ainsi que celle des personnages qui essayent, chacun à leur façon, de résister obstinément à la force destructrice du temps.

La Route des Flandres

Le troisième, et probablement le plus populaire, roman de Simon porte le titre : *La Route des Flandres*. Aussitôt publiée, l'œuvre se voit récompenser en 1960 par le prix de l'Express. Le récit tourne autour de la scène-clé de la mort du capitaine de Reixach, abattu au cours de la débâcle de 1940 par un parachutiste allemand⁷¹. Mais les circonstances mystérieuses de cette mort, peut-être suicidaire, intriguent un de cousins du capitaine, Georges, cavalier mobilisé dans le même régiment. D'autant plus que l'histoire familiale du capitaine de Reixach est déjà troublée par le suicide de son ancêtre, le Conventionnel, après l'échec de son corps militaire pendant la guerre en Espagne. L'enquête menée par Georges qui cherche à découvrir la vérité sur la mort du capitaine, devient son obsession. Aidé de Blum, prisonnier au camp d'internement, Georges interroge Iglésia, ancien jockey de l'écurie de de Reixach, suspecté d'être amant de la jeune épouse de son patron. Une fois la guerre finie, Georges retrouve la veuve du capitaine, Corinne, avec qui il noue une relation sexuelle. Les trois soldats, Georges, Blum et Iglésia, élaborent les hypothèses afin d'élucider les questions qui hantent le narrateur.

Yona Hanhart-Marmor résume succinctement le récit comme « consistant en allers et retours permanents entre la guerre, l'« idylle » de Corinne et de Reixach, l'épisode du suicide de l'ancêtre et la rencontre, après la fin de la guerre, de Georges avec Corinne »⁷². Si, sur le plan thématique de *La Route des Flandres*, les motifs s'entremêlent, sur le plan scriptural règne la discontinuité narrative, la fragmentation du discours et le désordre chronologique, dont parle

⁷⁰ Duncan A. [in] Simon C., *L'Herbe* suivi de postface « Lire *L'Herbe* » d'Alastair Duncan. Paris : Minuit, 1986 [1958].

⁷¹ Simon lui-même affirme le rôle crucial de cet événement tragique pour la construction du roman : « Pour ce qui est de l'image mère de ce livre [*La Route des Flandres*], je peux dire que tout le roman est parti de celle-là, restée gravée en moi : mon colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué derrière une haie : je peux toujours le voir levant son sabre et basculant sur le côté avec son cheval, comme au ralenti [...]. Ensuite, en écrivant, une foule d'autres images sont naturellement venues s'agglutiner à celle-là ». Simon C. dans un entretien avec Lucien Dällenbach [in] « Attaques et stimuli » [in] Dällenbach L., *op. cit.*, p. 181.

⁷² Hanhart-Marmor Y., *Des Pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 15.

Alexandre Didier⁷³. Tous ces procédés formels aboutissent à la perte des repères spatio-temporels, ce qui, par conséquent, situe le lecteur dans un univers brouillé, incertain et désorientant, comme en témoigne Pierre Péroz :

La quasi impossibilité dans laquelle le lecteur se trouve de se repérer dans la suite des événements vécus par les personnages tient pour une large part à l'absence complète de transition entre des scènes qui ont lieu à des moments très différents de l'histoire⁷⁴.

Le Palace

Le quatrième roman simonien, *Le Palace*, évoque lui aussi la guerre, mais cette fois-ci non pas celle autour de laquelle est structuré *La Route des Flandres* (1939-45), mais celle que l'auteur a vue en Espagne (1936-39). L'œuvre est constituée de cinq parties ou courts récits, reliés entre eux par le personnage central, l'étudiant, et par le lieu, une ville espagnole – probablement Barcelone –, dans laquelle le protagoniste débarque. Dans la première partie, « Inventaire », l'étudiant décrit avec minutie son souvenir de l'hôtel de luxe « Colon » réquisitionné par les révolutionnaires. Il s'y retrouve en compagnie de quatre hommes : un Italien, un Américain et deux Espagnols, l'un étant officier, l'autre maître d'école. Avec ces quatre personnages, l'étudiant mène les discussions sur la politique et sur les actualités. Une question hante le texte entier, répétée à la une des journaux : *Quién asesino a Santiago ?* [Qui a tué Santiago ?]. Dans la deuxième partie, « Récit de l'homme-fusil », le protagoniste se voit accompagné de l'Italien appelé l'homme-fusil, qui tente de lui expliquer le meurtre qu'il a commis sur un adversaire politique. L'étudiant l'écoute sans y trop faire attention. La troisième partie, « Funérailles de Patrocle », évoque le passage d'un cortège funéraire devant les fenêtres de l'hôtel. Dans la foule se distingue l'Américain de la première partie. La quatrième partie, « Dans la nuit », introduit un climat sombre et tendu de la nuit pendant laquelle s'affrontent l'Américain, anarchiste contestataire, et l'officier espagnol, veillant à conserver l'ordre. Dans la chaleur insupportable de la ville, le protagoniste se plaint de l'insomnie. Enfin, l'action de la dernière partie, intitulée « Le Bureau des objets perdus », se déroule le lendemain matin. L'Américain disparaît mystérieusement de sa chambre d'hôtel. Présumé mort, il fait objet d'une enquête menée par l'étudiant auprès de l'officier et du patron de « Colon », mais les efforts du protagoniste s'avèrent infructueux. La ville s'endort dans son immobilité enlisant.

Une recension publiée en 1962 dans *La Nouvelle Revue française* met en relief avant tout le climat inquiétant du *Palace*, dans lequel résonnent les échos terrifiants de l'écriture de Georges Orwell ou de celle de Franz Kafka. De sa chambre d'un hôtel-palace abandonné, le narrateur observe Barcelone républicaine et saisit la présence de la guerre par le biais des signes indirects : « fusils, portraits d'hommes politiques, slogans, un enterrement qui passe, tout cela rev[ient], enrichi à chaque fois de détails inaperçus auparavant, comme un manège qui tourne et ramène, obsédant, les mêmes images terribles⁷⁵.

⁷³ Didier A., *Le magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 92.

⁷⁴ Perroz P. « Ouais dans *La Route des Flandres*. Essai de sémantique lexicale appliquée », *Recherches textuelles* n°7 « Les Voix du peuple et leurs fictions », 2007, pp. 429-460, p. 437.

⁷⁵ *La Nouvelle Revue française*, juin 1962. Accessible dans la Bibliothèque numérique « Gallica » [en ligne] http://gallica.bnf.fr/VisuSNE?id=oai_demarque_29819&r=&lang=PT [consulté le 04/01/2016].

Histoire

L'histoire, cette fois-ci envisagée dans sa dimension plus intime, retrouve son importance dans le cinquième roman de Simon. À l'origine de *Histoire*, œuvre couronnée du prix Médicis, se trouve une collection de cartes postales du début du XX^e siècle, ayant appartenues à la mère de Simon. L'écrivain avoue, dans un entretien avec Josane Duranteau, son désir de les décrire, ce qu'il fait, pour la première fois, en 1964, dans la revue *Tel Quel*. Il reprend ensuite ce texte afin de le développer et trois ans plus tard, *Histoire* voit le jour⁷⁶.

Le roman met en scène six personnages : le protagoniste-narrateur, sa mère, sa femme Hélène, son oncle Charles et ses cousins, Corinne et Paulou. L'action, inscrite dans le cadre de vingt-quatre heures, raconte une journée ordinaire d'un homme banal, dépourvu de nom. De retour dans la ville de son enfance, le protagoniste se balade, rencontre un vieil ami de la famille, déjeune dans un restaurant, rend visite à son cousin Paulou, dîne dans un bar et enfin s'endort. Et pourtant, à la manière de la madeleine proustienne, les images aperçues ou les mots entendus par le narrateur tout au long de la journée mettent en marche sa mémoire et le submergent de souvenirs. À partir des ceux de sa plus tendre enfance – l'agonie de sa mère, sa grand-mère, son oncle et ses deux cousins –, jusqu'à ceux de sa jeunesse – la guerre civile d'Espagne, la Grande Guerre, son mariage avec Hélène et le suicide de sa femme. En résumé, un réseau compliqué des « flash-back » remémoratifs.

Malgré l'apparent chaos de *Histoire*, Claude Mauriac trouve le roman soigneusement composée :

Claude Simon glisse [...] d'une scène à l'autre de façon surprenante, vertigineuse, mais toujours justifiable. Nous frappe une fois de plus la richesse de ses évocations. Jamais sans doute il n'a été à ce point maître de cette matière en apparence fluide, évanescence, fuyante qu'il sait pourtant retenir, lier, organiser. Dans cette orchestration réside l'œuvre d'art, dans sa beauté le chef-d'œuvre⁷⁷.

La Bataille de Pharsale

Le sixième roman du corpus porte le titre de *La Bataille de Pharsale*. Le lecteur y retrouve les personnages apparus déjà dans *Histoire*, Corinne, Paulou et l'oncle Charles, qui pourtant, par sa thématique picturale, annonce déjà l'œuvre à venir, *Les Corps conducteurs*. Le mot « bataille » du titre renvoie à plusieurs événements qui sont narrés : premièrement, elle se réfère à la vaine quête menée par le protagoniste et son ami Nikos du lieu précis du déroulement de la bataille de Pharsale en Thessalie. Deuxièmement, elle fait penser à des « luttes » amoureuses du narrateur et celles entre le peintre Van Valden et sa modèle Odette. Troisièmement, il s'agit de la « lutte » en tant que rivalité sportive pendant le match de football joué en Thessalie. Et, finalement, la « bataille » apparaît dans les souvenirs de guerre personnels du protagoniste ainsi que se voit évoquée sur les tableaux des artistes italiens de quattro- et cinquecento.

⁷⁶ Cf. Simon C., « Le roman se fait, je le fais, et il se fait », entretien avec Josane Duranteau, *Les Lettres françaises*, 13-18 avril 1967.

⁷⁷ Mauriac C., *Le Figaro*, avril 1967. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1856 [consulté le 04/01/2016].

Jacqueline Piatier voit dans *La Bataille de Pharsale* un récit composé autour d'une quête de l'essence de l'existence. Sur le plan formel, la chercheuse note un certain changement dans la manière simonienne d'écrire : ses phrases se raccourcissent, l'usage des métaphores se modère. L'histoire, si importante pour les précédents œuvres de l'écrivain, perd son importance cruciale et ne devient qu'un élément de la création parmi d'autres. « Par de nouveaux procédés, [Simon] tend à effacer de plus en plus l'individuel et, avec lui, l'anecdotique, pour ne recréer que la vie dans sa substance même, à partir de ses éléments les plus familiers les plus communs, les plus universels »⁷⁸, explique Piatier. Cette nouvelle structure romanesque s'approche, selon la chercheuse, d'une composition musicale (ce que, d'ailleurs, Simon lui-même confirme) : « Sur un rythme tantôt lent tantôt rapide, ces images, qui en déploient beaucoup d'autres avec elles, passent, s'effacent, reviennent, s'entrecroisent, s'emmêlent, se télescopent... On dirait une fugue à multiples voix »⁷⁹. Le « chaos maîtrisé » des souvenirs, permet à Claude Mauriac de constater que « Simon écrit de façon somptueuse, mais rigoureuse. *La Bataille de Pharsale* est, comme tous ses romans, gouvernée. Le désordre apparent des sensations et des souvenirs, s'organise en un tout composé »⁸⁰. À ce « tout composé » Piatier a déjà trouvé un nom mélodieux : une fugue.

Les Corps conducteurs

Les Corps conducteurs naissent à partir d'un petit texte intitulé *Orion aveugle* et publié, en 1970, par les Éditions Skira. Un an plus tard dans, Simon reprend le récit et le développe en un roman qui deviendra la septième et la dernière œuvre de notre corpus. Dans ce texte, écrit en méthode collagiste, s'entremêlent plusieurs grands thèmes de l'écrivain, touchant à l'absurdité de la vie en déclin, à l'art, à l'érotisme dans son aspect dépourvu de romantisme, à la mythologie et aux éléments de la nature.

L'action du roman se situe dans une cité américaine. Le protagoniste, un homme malade, se traîne dans les rues afin de consulter un médecin. En proie à des douleurs aiguës, il est obligé de s'arrêter tous les cent mètres pour reprendre ses forces, de quoi il profite pour observer le monde autour de lui. Une fois dans le cabinet du praticien, le patient promène son regard sur les planches et les modèles anatomiques. Les dessins biologiques mobilisent chez lui les souvenirs de l'acte sexuel, décrit de façon physiologique. D'autres images viennent se superposer à celle-ci : le protagoniste se souvient de son voyage, en avion, à travers le continent américain pour se rendre au congrès des écrivains. Ou encore, sa visite dans un musée où il contemple les tableaux de Poussin et de Seurat. Assis sur un banc dans le jardin public, l'homme essaie, mais sans succès, de contacter par téléphone une femme avec qui il a passé une nuit. Enfin, le protagoniste souffrant regagne sa chambre d'hôtel et s'effondre sur la moquette.

Anne Fabre-Luce qualifie la vision du monde que Simon dépeint dans *Les Corps conducteurs* d'angoissante, de « crépusculaire » et de nauséuse :

⁷⁸ Piatier J., *op. cit.*

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Mauriac C., *Le Figaro*, novembre 1969. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1857 [consulté le 04/01/2016].

La simultanéité des sensations, des souvenirs, et des perceptions organiques ou objectives font de ce livre un long éblouissement, une intense nausée au cours de laquelle le corps en péril voit tourner le monde autour de lui dans une fulgurante et inexplicable présentification qui semble devoir précéder l'anéantissement de la conscience. On pourra aussi y voir un admirable exemple de ces visions dites « crépusculaires », particulières aux agonisants, au cours desquelles l'ensemble actualisé de la matière psychique et les contenus déjà distanciés du monde extérieur refluent soudain dans un chaos ultime qui est à la fois celui de l'origine et celui de la fin⁸¹.

L'univers romanesque de Simon se voit agité d'un mouvement de va-et-vient continu entre l'ordre et le chaos, l'origine et le déclin. Les créatures peuplant le monde si instable, vacillent elles aussi, dépourvues de repères et suspendues entre la vie et la mort. Ressuscités pour quelques instants sur les pages des romans, les personnages s'animent – le temps pour nous transmettre leur histoire –, avant de sombrer dans le néant de l'Histoire.

Simon et les critiques

De manière générale, l'œuvre de Simon la plus commentée – car la plus célèbre –, reste *La Route des Flandres*. On recense sensiblement moins de travaux critiques portant sur d'autres livres de l'auteur, quoiqu'ils soient créés au sein d'un pareil cadre temporel et stylistique. Dans les œuvres simoniennes, les chercheurs favorisent soit l'étude de l'aspect formel de son écriture néo-romanesque soit l'examen de ses thèmes majeurs, qui réapparaissent d'un roman à l'autre. Bien évidemment, il serait parfois difficile de tracer une ligne stricte séparant les études sur la forme de celles sur le contenu. Nous essaierons néanmoins de dresser un bref inventaire, forcément non-exhaustif, des livres et articles dont la dominante s'oriente sur la forme ou la thématique.

Les analyses de la spécificité du style de l'écrivain prix Nobel tournent autour de la problématique des procédés stylistiques, de l'esthétique et de la composition narrative des romans, de leur complexité référentielle. Parmi plusieurs études songeons, entre autres, à Stéphanie Orace, dont l'article « Désir du rythme, rythme du désir : autour d'un éventail »⁸² est centré sur le tempo de la phrase simonienne et donc à la recherche des faits textuels récurrents qui cadencent cette écriture. L'élaboration phrastique exprimée par la structure des paragraphes et l'emploi lacunaire de la ponctuation, se caractérise, selon Orace, par son propre rythme associé à celui de la respiration. Dans les « Métaphores dans *La Route des Flandres* »⁸³, Noël Dazard se consacre à l'analyse de cette figure de rhétorique chez Simon, dans le but de saisir le principe conceptuel de formation des images. Alexandre Didier, quant à lui, élabore un livre intitulé *Le magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*⁸⁴, où il remonte à la genèse mémorielle, sensorielle et matérielle du roman en question, décrit son esthétique et organisation narrative, tout en relation avec le Nouveau

⁸¹ Fabre-Luce A., *La Quinzaine littéraire*, 1 mai 1971. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1858 [consulté le 05/01/2016].

⁸² Orace S., « Désir du rythme, rythme du désir : autour d'un éventail », *Sofistiké* n°1, 2009, pp. 133-165.

⁸³ Dazard N., « Métaphores dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 148-169.

⁸⁴ Didier A., *Le magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck, 1997.

roman. Mentionnons aussi le travail d'Ilias Yocaris, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*⁸⁵, où l'auteur souligne la « complication végétale » des textes simoniens, dont les riches références intra- et extratextuelles s'entrecroisent dans un réseau arborescent. La cause de cette complexité relève du phénomène que le chercheur appelle une « isotopie lexicale », lequel terme désigne, selon la définition de Yocaris, un assemblage des lexies qui, dans un contexte donné, se rapportent au même référent. Un autre chercheur, Stéphane Bikialo, s'intéresse à la transformation, voire l'altération, du discours simonien due à ses incessantes retranscriptions. Quoique son article « La Reformulation créative dans *Le Palace* de Claude Simon : détournement de la reformulation et dérouté de la nomination »⁸⁶, porte sur le roman *Le Palace*, ses observations au sujet de la prolifération des variantes des mêmes passages et motifs omniprésents dans le récit en question se voient également valables pour d'autres romans du corpus.

Les chercheurs qui se voient attirés plutôt par la thématique des œuvres simoniennes que par ses procédés formels, se concentreront sur un réseau des micro- et des macro-thèmes (ou sujets) caractéristiques pour l'écrivain prix Nobel, tels la mémoire, le temps et l'histoire, la guerre et la destruction du monde et des êtres, l'érotisme, l'imagination et les éléments de la nature. Il conviendrait de rappeler ici la remarque que nous avons faite au préalable, à propos de la séparation d'études critiques portant sur la forme et celles portant sur le contenu : dans le cas présent, la plupart des sujets et des motifs énumérés sont étroitement liés entre eux. Par conséquent, parler d'un seul sujet entraînerait, naturellement, le besoin d'en aborder un ou plusieurs autres. Cette remarque est surtout valable pour les travaux volumineux qui se proposent d'examiner un vaste matériau thématique et qui peuvent se permettre, contrairement aux articles au nombre restreint des pages, d'explorer un riche réseau des relations entre les sujets et les motifs différents.

Parmi le nombre considérable d'études critiques, évoquons quelques-unes qui nous ont bien servi pour la présente thèse doctorale. D'abord, dans son livre *L'Inlassable réécriture du vécu*⁸⁷, Mireille Calle met en valeur les souvenirs de Simon et leur concède la puissance d'orienter l'intrigue de ses récits vers le temps de la remémoration. Le deuxième grand thème simonien, l'histoire, apparaît chez Dällenbach, à l'occasion d'analyser *Les Géorgiques*⁸⁸ ou chez François Châtelet dont l'article s'intitule « Une vision de l'histoire »⁸⁹. Ce dernier auteur remarque également un lien étroit reliant l'histoire à la guerre et le militaire au tellurique, thèmes sur lesquels nous reviendrons dans la partie II de notre thèse. La guerre avec ses conséquences néfastes fait objet de l'article de Jean-Yves Debreuille (« Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature »⁹⁰) ainsi que du livre de Peter

⁸⁵ Yocaris I., *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Canada : Paratexte, 2002.

⁸⁶ Bikialo S., « La reformulation créative dans *Le Palace* de Claude Simon : détournement de la reformulation et dérouté de la nomination », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 12, 2000.

⁸⁷ Calle M., *L'Inlassable réécriture du vécu*. Paris : La Différence, 2011.

⁸⁸ Dällenbach L., « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, n° 414, novembre 1981, pp. 1226-1242.

⁸⁹ Châtelet F., « Une vision de l'histoire » [in] *La Terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon. Critique* n° 414, Paris : Minuit, 1981.

⁹⁰ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *op. cit.*, pp. 179-188.

Janssens (*Faire l'histoire : Claude Simon*⁹¹). Ce second chercheur propose, d'ailleurs, une étude pluri-thématique des œuvres simoniennes, touchant aussi aux leitmotifs du cheval et de l'élément terrestre. La désagrégation du monde et des êtres – phénomène reliant, à vrai dire, le triple thème de la guerre, celui des éléments destructeurs : chthonien et aquatique, et celui de l'imagination –, est examinée par Michèle Raclot dans son article « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* »⁹². La guerre est présentée par Raclot comme un catalyseur du processus de la corruption. Jean-Claude Vareille s'intéresse, lui aussi, à la puissance de l'imagination de l'écrivain prix Nobel. Dans son article « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage »⁹³, le chercheur analyse les grands mythes structurant l'imaginaire de l'auteur de *La Route des Flandres*. Le thème de la sexualité s'inscrit bien dans ce domaine, en s'inspirant à la fois de la mythologie et de l'imaginaire. Dans « Éros et géographie »⁹⁴, Cécile Yapaudjian-Labat souligne que l'érotisme est une force fondamentale du monde, créatrice et vitale. Renée Ventresque (« Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre »⁹⁵) note encore la tendance simonienne à assimiler les parties intimes du corps des personnages féminins à des organismes marins, soit à les déguiser en entier en figures de Gaïa, la Terre-Mère personnifiée issue des mythes antiques. L'aspect élémentaire n'y est, évidemment, pas négligeable. Au contraire, il constitue une sorte de fond pour les autres thèmes simoniens, s'y montre sous-jacent ou directement présent, et assure ainsi la cohérence thématique entre les romans du corpus.

L'élémentaire simonien

Malgré son importance, le thème élémentaire chez Simon se voit objet de relativement peu d'études. Les chercheurs consacrent à ce sujet quelques passages dans leurs ouvrages, plus rarement un article entier, voire un livre. En effet, quant à ce dernier, il vaut bien de parler du livre de Jean-Yves Laurichesse, que nous avons déjà mentionné dans l'introduction : *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*⁹⁶. Ce travail propose une étude analogue de celle que nous menons dans la présente thèse, à cette précision près que chez Laurichesse, elle tourne autour de l'élément aérien dans les œuvres simoniennes. Le feu, l'eau et la terre ne font pas, strictement parlant, objet de son étude, mais ne sont pas complètement négligés non plus.

Certains chercheurs comme Christine Genin, Pierre Gille ou Sjef Houppermans remarquent à justesse la présence – ou plutôt, l'omniprésence – chez Simon de deux

⁹¹ Janssens P., *Faire l'histoire : Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 1998.

⁹² Raclot M., « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 74-87.

⁹³ Vareille J.-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *op. cit.*, pp. 13-44.

⁹⁴ Yapaudjian-Labat C., « Éros et géographie », actes audiovisuels du colloque « Claude Simon géographe », 26-27/05/2011 à Toulouse, [en ligne] http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/eros_et_geographie_cecile_yapaudjian_labat.7129 [consulté le : 05/01/2016].

⁹⁵ Ventresque R., « Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre » [in *id.*], *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 101-114.

⁹⁶ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*. Paris : Harmattan, 1998.

puissances de la nature particulièrement réactives : notamment la terre et l'eau. Pour autant, aucune de leurs études n'est centrée sur l'aspect élémentaire *in se*, mais aborde celui-ci en fonction de sa relation avec d'autres grands sujets simoniens, tels la mémoire ou l'anéantissement du monde et des êtres. Dans son *Écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*⁹⁷, Genin insiste, avant tout, sur le double aspect de la terre maternelle et dévoratrice, et sur sa force dichotomique de l'attraction et de la répulsion. L'article de Gille, « Génération et corruption dans *La Route des Flandres* de Claude Simon »⁹⁸, dépeint l'eau en tant qu'une destruction liquide qui dissout le monde. La terre-matrice se voit intimement mêlée à l'essence même de l'être ; les deux se fondent en une matière agitée d'un mouvement perpétuel entre la décomposition et la reconstitution, traduit par le glissement d'une forme à l'autre. Quoique Houppermans (« La Rose des vents simonienne »⁹⁹) analyse *Les Géorgiques*, ses observations s'appliquent aussi bien aux romans qui constituent le corpus de la présente thèse. Les remarques d'Houppermans qui nous semblent particulièrement intéressantes concernent le thème de la mort et de l'uniformisation de l'homme et du chthonien dans le processus du passage de la matière organique vers celle inorganique. La mort terrestre, succion ou absorption, rappelle une « attirance de l'utérus, où les eaux se font amniotiques, mort et état fœtal étroitement liés »¹⁰⁰.

Or, il est intéressant de noter que les critiques simoniens s'accordent sur le point que l'auteur est un terrien. Parmi les quatre puissances de la nature, l'élément tellurique semble particulièrement apte à exprimer sa manière d'appréhender le monde. Songeons à la relation étroite unissant l'écrivain aux vastes paysages couverts par le vignoble : rappelons qu'à partir des années soixante, Simon partage sa vie entre le travail romanesque et la viticulture dans sa propriété à Salses. Travaillant la terre, il se voit aussitôt lui-même « travaillé » par la terre : l'élément chthonien *s'enracine* dans l'esprit de l'auteur de *La Route des Flandres*, ce qui trouve ensuite son reflet dans l'omniprésence des motifs tels que l'herbe, l'arbre, le chemin, la forêt, la prairie etc. Dans un entretien avec Simon de 1992/93, Mireille Calle insiste sur le fait que « [l]a terre, lieu d'inscriptions du temps et 'théâtre' (comme on dit) des actions humaines, tient une place prépondérante dans ses romans »¹⁰¹. Vareille et Dällenbach déclarent Simon un terrien¹⁰², un « paganus », comme l'appelle Sophie Guermès, « venu d'une terre et qui s'y penche »¹⁰³. Il n'est donc pas seulement question de motifs terrestres qui se répètent d'un récit à l'autre, mais de l'identification même de l'écrivain avec la substance qui lui est proche. D'ailleurs, Simon lui-même perçoit le travail scriptural comme étant pareil à celui d'un agriculteur, car l'écrivain « progresse laborieusement [...], s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart »¹⁰⁴. Vareille y ajoute encore que la terre, en tant que « puissance génératrice [...] se révèle particulièrement apte à naturaliser tout processus de création, y

⁹⁷ Genin C., *L'Écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Champion, 1997.

⁹⁸ Gille P., « Génération et corruption dans *La Route des Flandres* de Claude Simon » [in] Cresciucci A. (dir.), *Claude Simon, La Route des Flandres*. Paris : Klincksieck, 1997.

⁹⁹ Houppermans S., « La Rose des vents simonienne » [in] « Claude Simon géographe » [actes du colloque à Toulouse (26-27/05/2011), sous dir. de Jean-Yves Laurichesse]. Paris : Garnier, 2013, pp. 241-253.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 244.

¹⁰¹ Calle-Gruber M., « L'Inlassable Ré³/_encrage du vécu », *op. cit.*, p. 5.

¹⁰² Vareille J.-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *op. cit.*, p. 28. Dällenbach L., « La question primordiale », [in] Dällenbach L. et al., *Sur Claude Simon*, Minuit, 1987, p. 71.

¹⁰³ Guermès S., *L'Écho du dedans*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 41.

¹⁰⁴ Simon C., *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 32.

compris celui de l'écriture »¹⁰⁵. À Jean-Yves Debreuille de résumer toutes ces observations sous forme d'une brève remarque : « la terre [...] serait l'élément commun au soldat, au cultivateur et à l'écrivain »¹⁰⁶.

Certes, la terre occupe une position privilégiée dans les œuvres de Simon ; néanmoins, nous voudrions également (re)mettre en valeur l'aspect aquatique de son écriture, bien moins présent dans les travaux critiques. À la question pourquoi parler de l'eau dans le contexte des personnages Simoniens, nous constaterons l'omniprésence des motifs hydriques qui apparaissent dans les romans du corpus sous forme de la pluie, des flaques, des boissons, du lait ou de la boue, substance amalgamant deux éléments. Qui plus est, l'aquatique, tout comme le chthonien, constitue une partie intégrante du corps humain, ce que nous expliquerons sur des exemples concrets dans la suite du présent travail. Et pour l'instant, référons-nous encore à la classification de Bachelard, selon laquelle il est possible de ranger les poètes en fonction des images qui dominent leurs œuvres :

On peut alors classer les poètes en leur demandant de répondre à la question : « Dis-moi quel est ton infini, je saurai le sens de ton univers, est-ce l'infini de la mer ou du ciel, est-ce l'infini de la terre profonde ou celui du bûcher ? » Dans le règne de l'imagination, l'infini est la région où l'imagination s'affirme comme imagination pure, où elle est libre et seule, vaincue et victorieuse, orgueilleuse et tremblante (AS, 11).

Si nous nous permettons de remplacer les « poètes » par un substantif plus général des « écrivains », nous y obtiendrons un cadre nouveau pour situer Simon par rapport à l'élémentaire. Sans toutefois nous enfoncer dans la psychanalyse, constatons seulement que, vu la fréquence des occurrences terrestres et aquatiques dans son univers romanesque, l'imaginaire de l'auteur du *Palace* n'est moins traversée par l'eau que par la terre. Nous démontrerons dans la suite de la présente thèse que l'élément liquide prévaut, chez Simon, dans les passages consacrés à la vie et le chthonien dans ceux qui se réfèrent à la mort.

Pour conclure, le présent chapitre avait pour but de montrer l'inlassable volonté de Simon de s'exprimer au niveau scriptural. Et comme l'écrivain est aussi peintre et cinéaste doué, les traces de ces deux arts laissent leurs empreintes sur sa façon d'appréhender et de décrire le monde. Le travail de Simon, motivé principalement par un fort impératif psychique d'ordonner les souvenirs, vise à rétablir et comprendre son passée, ce qui, par conséquent, lui permettra de se « (re)construire » lui-même. Et l'écriture assure, certes, cet effet ravivant. Nous parlerons même, comme Francine de Martinoir, de l'« écriture de la survivance »¹⁰⁷ qui tend à restituer la vie grâce à l'activité scripturale. Si l'on ne doute point que Simon cherche à reverser le processus de l'amnésie par poser un regard rétrospectif sur l'axe temporel, ses récits d'inspiration autobiographique mènent, effectivement, vers ce que Calle-Gruber nomme

¹⁰⁵ Vareille J.-C., *op.cit*, p. 31.

¹⁰⁶ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *op. cit.*, p. 110.

¹⁰⁷ « L'écriture pour lui [Simon] est écriture de la survivance, du vivant, tentative d'épuisement de la réalité par l'exploration des mots, et de restitution de la vie, par un travail sur les bribes conservées dans la mémoire ». Martinoir F., « Claude Simon, cavalier du désastre », *La Croix*, 28 septembre 2011.

une « anamnèse littéraire »¹⁰⁸. Chaque roman du corpus, dont la forme échappe aux règles traditionnelles du genre, apporte sa contribution à la recréation des événements passés.

La mémoire et l'histoire font, d'ailleurs, partie de plus grands thèmes simoniens, et complètent ceux de la guerre, du sentiment du non-sens de l'existence dans le monde en désagrégation, de la sexualité dépourvue de sensualité et des éléments de la nature malveillants. L'exploration des images aquatiques ou terrestres offre un élargissement du regard porté jusque-là sur l'œuvre de l'écrivain. Comme nous l'avons déjà noté plus haut, la plupart des chercheurs perçoivent l'élémentaire comme une sorte de complément pour les autres sujets simoniens, tandis que nous envisageons l'eau et la terre comme objets d'analyse à part entière. Certes, nous parlerons, nous aussi, des macro-thèmes structurant l'imaginaire de l'auteur de *La Route des Flandres*, mais ceux-ci ne serviront que des prétextes (ou des contextes) pour évoquer les deux éléments.

¹⁰⁸ Cf. Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, op. cit.

Chapitre 2. De l'Antiquité à Gaston Bachelard, une histoire toute élémentaire

Le rêve est plus fort que l'expérience.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*

La fascination pour les quatre éléments remonte aux temps des premières intuitions préscientifiques. Bien avant que Mendeleïev ait créé son tableau périodique des particules fondamentales formant toute la matière connue, les alchimistes et les philosophes de la nature avaient déjà développé leurs théories – et leurs rêveries à la fois – sur la composition du monde. Selon eux, ce dernier est constitué, conformément à la conception classique, de quatre substances primordiales, c'est-à-dire du feu (son symbole alchimique étant \triangle), de l'air (\triangle), de la terre (∇) et de l'eau (∇), mêlées dans de différentes proportions. Dans la version aristotélicienne, ces substances sont au nombre de cinq, l'éther compris comme la *quinta essentia*, le cinquième élément que les stoïciens ramènent simplement au feu¹⁰⁹.

L'origine d'une telle pensée est à chercher en Grèce antique, parmi les savants de l'école ionienne (VI^e siècle av. J.-C.). Ses représentants les plus célèbres, notamment les Milesiens Thalès, Anaximandre et Anaximène ainsi qu'Héraclite d'Ephèse et Xénophane de Colophon, ont apporté de nouvelles idées sur la cosmogonie¹¹⁰. Leur philosophie axée sur la physique explique les phénomènes naturels par un mélange de mythologie et des concepts plus rationnels comme la température, l'humidité ou la volatilité (la conception des « qualités élémentaires » élaborée par Alcmeon de Crotona et développée par Aristote sera présentée en détail ci-dessous). Les Présocratiques définissaient chacun à leur façon l'*arkhè*, la substance primaire sur laquelle se fonde l'univers. Pour Thalès, cette matière créatrice est aquatique. Les organismes vivants naissent d'un processus de condensation de l'eau sous des formes diverses et le monde entier n'est qu'une masse liquide contenant à l'intérieur une bulle d'air. Selon lui, la Terre flotte sur l'eau. Pour Anaximène, le principe de toute chose est aérien. La diversité des formes et des matières est due aux interactions entre le froid et la chaleur, ou entre la condensation et la raréfaction. Dans la pensée anaximandrine, la Terre se trouve au milieu de l'univers constitué de roues concentriques emplies des flammes et percées des astres. Héraclite, quant à lui, s'intéresse davantage au feu et constate que rien dans le monde n'est stable, mais change à chaque instant, à l'instar d'un fleuve dont les eaux coulent

¹⁰⁹ Cf. Lefèvre Ch., « 'Quinta natura' et psychologie aristotélicienne », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 69, n° 1/1971, p. 26.

¹¹⁰ Les informations sur les philosophes et leurs conceptions sont rédigés à partir des articles encyclopédiques tels que « La Matière dans l'Antiquité. Le principe de toute chose » disponible en ligne : <http://www.cosmovisions.com/matiereGRElementsChrono.htm> [consulté le 5/04/2015].

continuellement, toujours fraîches et nouvelles. « À ceux qui descendent dans les mêmes fleuves surviennent toujours d'autres et d'autres eaux »¹¹¹, répète-t-il après Eusèbe de Césarée. Malgré les métaphores aquatiques, l'*arkhè* héraclitien appartient au domaine igné. À la fois destructeur et rénovateur, le feu lui paraît une puissance transformatrice majeure grâce à laquelle s'opèrent les modifications dans la nature.

Xénophane, de son côté, opte déjà pour la coopération de deux principes du monde matériel, la terre et l'eau, agissant de façon complémentaire. Mais c'est à Anaximandre d'allier les quatre éléments. Le penseur présocratique se rend compte qu'il est impossible de tout expliquer à partir d'un seul ni de deux puissances de la nature, il élabore donc la conception de l'*apeiron* (ἄπειρον), substance in(dé)finie¹¹² et non observable, d'où sortent les autres matières : tellurique, aquatique, ignée et aérienne. Les critiques envers l'idée abstraite de l'*apeiron* obligent son auteur à se tourner vers une substance subtile mais tout de même plus concrète : l'air. Critiqué ou pas, le concept anaximandrin influence considérablement l'imaginaire d'Empédocle d'Agrigente et l'incite à créer une théorie réunissant quatre puissances de la nature, ce qui lui vaudrait le nom du père de la philosophie élémentaire¹¹³. Citons son texte fondateur, crée vers V^e siècle av. J.-C. :

Connais premièrement la quadruple racine
De toutes choses : Zeus aux feux lumineux,
Héra mère de vie, et puis Aidônéus,
Nestis enfin, aux pleurs dont les mortels s'abreuvent¹¹⁴.

L'interprétation la plus courante associe le dieu Zeus au feu, son épouse Héra à l'air, Aidônéus ou Hadès à la terre et Nestis ou Poséidon à l'eau. Empédocle ajoute ensuite dans *De la nature* deux forces contraires qui animent les éléments, l'une attirante et l'autre repoussante. Diogène Laërce le confirme : « L'Amitié rassemble [les quatre éléments empédocliens] et la Haine les sépare »¹¹⁵. La conception tétraélémentaire se voit par la suite appliquée en biologie, où elle permet de classer les êtres vivants en quatre règnes : végétal, animal, humain et minéral [*sic* !]. Les animaux sont eux-mêmes répartis en quatre catégories selon leur appartenance à un des éléments. Quant à la médecine, Hippocrate (460-370 av. J.-C.) reprend la pensée grecque envisageant le corps humain comme le reflet en miniature de l'univers et complète cette vision par la notion des humeurs, c'est-à-dire des quatre fluides organiques (la bile jaune, la bile noire, le flegme et le sang) qui déterminent le tempérament de l'homme. La conception humorale d'Hippocrate sera systématisée, quelques siècles plus tard, par Galien.

La pensée ionienne inspire ensuite Platon et son élève Aristote. Dans sa théorie des solides exposée dans le *Timée*, Platon soutient que les éléments sont faits de formes géométriques triangulaires ou réductibles aux triangles : la terre se compose des particules

¹¹¹ Césarée de E., *Préparation évangélique*, XV, 20, p. 2.

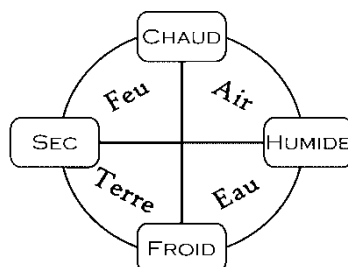
¹¹² L'idée de l'*apeiron* infini et indéfini sert de prétexte pour les réflexions sur le rapport des éléments face à la conception de l'infini. Nous développons cette problématique dans l'article « Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda », *Racjonalia*, n° 3, 2013, pp. 140-153.

¹¹³ Cf. Wilkoszewska K. (dir.), *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*, Kraków : Universitas, 2002, p. 264.

¹¹⁴ Pichot A., *La Naissance de la science*, tome 2 : « Grèce présocratique ». Paris : Gallimard, 1991, p. 354.

¹¹⁵ Laërce D., *Vies*, VIII, p. 76.

cubiques, l'eau d'icosaédriques, l'air d'octaédriques et le feu de tétraédriques. Aristote, curieusement, juge la conception tétraélémentaire insuffisante et y ajoute le cinquième élément, l'éther, la *quintessence* de la substance¹¹⁶. Mais l'apport du disciple de Platon à la théorie empédoclienne est bien plus considérable. Le Stagirite également auteur de la notion des *qualités*, regroupées par paires des contraires, deux d'entre elles étant actives (le froid et le chaud) et deux passives (le sec et l'humide), comme l'illustre le diagramme ci-joint :



La conjonction d'une qualité passive et d'une qualité active produit l'un des éléments. Dans *De la génération et de la corruption*, Aristote affirme :

Comme il y a quatre éléments, et que les combinaisons possibles entre quatre termes sont au nombre de six ; comme, cependant, les contraires ne peuvent pas être combinés entre eux, le chaud et le froid, le sec et l'humide ne pouvant pas se confondre en une même chose, il est évident qu'il n'y aura que quatre combinaisons d'éléments, à savoir celles du chaud et du sec, du chaud et de l'humide, du froid et de l'humide, du froid et du sec. Ceci est une conséquence logique de l'existence des corps qui apparaissent simples, le feu, l'air, l'eau et la terre. Le feu est en effet chaud et sec, l'air est chaud et humide, étant une sorte de vapeur ; l'eau est froide et humide, la terre est froide et sèche. La répartition, entre les corps premiers, de ces différences se comprend donc très bien, et leur nombre est en rapport avec celui des éléments¹¹⁷.

Un tel processus de génération implique une certaine dynamique des éléments. Ceux d'entre eux qui partagent la même qualité peuvent se transformer l'un en l'autre. Ainsi, l'eau peut devenir soit la terre soit l'air, le feu l'air ou la terre, l'air le feu ou l'eau et la terre le feu ou l'eau.

Des siècles après la mort d'Empédocle, sa théorie associant les éléments aux êtres mythiques (les dieux olympiques) ne cesse pas d'intriguer. À commencer par des alchimistes médiévaux tels Michel Psellos (cf. *Traité par dialogue de l'énergie ou opération des diables*) ou Honoré d'Autun (cf. *Elucidarium*), jusqu'aux figures remarquables de la renaissance, Paracelse (cf. *Astronomia magna*) et du XVII^e siècle, Nicolas-Pierre-Henri de Montfaucon (cf.

¹¹⁶ Un tel regard pluriélémentaire est, d'ailleurs, caractéristique pour les alchimistes du Moyen et l'Extrême-Orient tels Avicenne ou Averroès (cf. Zięba S. „Człowiek syntezą czterech żywiołów” [in] Mazurczak U., Żak M., *Obraz i żywioły. Materiały z Konferencji „Obraz i żywioły”*, KUL, 11-12 octobre 2006. Lublin: KUL, 2008, p. 13) qui ajoutent aux qualités élémentaires deux *principes*, celui féminin représenté par le Mercure (passif, froid, malléable et volatil) et celui masculin incarné par le Soufre (actif, chaud et dur). Au XV^e siècle en Europe, le médecin-alchimiste Paracelse (1493-1541) ajoute au Mercure et au Soufre un troisième principe : le Sel. Le dernier de ce *tria prima* paracelsien unit les deux autres principes et en engendre ainsi la vie.

¹¹⁷ Aristote, *De la génération et de la corruption*, traduction de Mugler C., livre II, chapitre 3. Paris : *Les Belles Lettres*, 1966, p. 28.

Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences), les génies habitent les quatre puissances. Paracelse compte ces créatures fabuleuses parmi les sept races des « inanimata », c'est-à-dire les êtres à forme humaine mais sans âme ni esprit, engendrés par la génération spontanée :

Le mot *inanimatum* désigne six familles d'hommes sans âme... Ces hommes sans âme sont d'abord ceux des quatre familles qui habitent les quatre Éléments : les nymphes, *nymphae*, filles de l'eau ; les fils de la terre, *lémures*, qui habitent sous les montagnes ; les esprits de l'air, *gnomi* ; les génies du feu, *vulcani*. Les deux autres familles sont composées d'hommes qui sont également nés sans âme ; mais qui, comme nous, respirent en dehors des Éléments. Ce sont d'une part les géants et d'autre part les nains qui vivent dans l'ombre des forêts, umbragines... Il existe des êtres qui demeurent naturellement au sein d'un même Élément. Ainsi le phénix, qui se tient dans le feu comme la taupe dans la terre. [...] Quant aux géants et aux nains de la forêt, ils ont notre monde pour séjour. Tous ces êtres sans âme sont produits à partir de semences qui proviennent du ciel et des Éléments, mais sans le limon de la terre... Ils viennent au monde comme les insectes formés dans la fange¹¹⁸.

Henri de Montfaucon développe la conception paracelsienne en y ajoutant les détails parfois surprenants sinon quelque peu ironiques¹¹⁹ :

L'air est plein d'une innombrable multitude de peuples [les Sylphes] de figure humaine, un peu fiers en apparence, mais dociles en effet : grands amateurs des sciences, subtils, officieux aux sages, et ennemis des sots et des ignorants. Leurs femmes et leurs filles sont des beautés mâles, telles qu'on dépeint les Amazones... Sachez que les mers et les fleuves sont habités de même que l'air ; les anciens Sages ont nommé Ondins ou Nymphes cette espèce de peuple... La terre est remplie presque jusqu'au centre de Gnomes [nains], gens de petite stature, gardiens des trésors, des minières et des pierreries. Ceux-ci sont ingénieux, amis de l'homme et faciles à commander. Ils fournissent aux enfants des Sages tout l'argent qui leur est nécessaire et ne demandent guère pour prix de leur service que la gloire d'être commandés. Les Gnomides leurs femmes sont petites, mais fort agréables, et leur costume est fort curieux... Quant aux salamandres, habitants enflammés de la région du feu, ils servent aux philosophes¹²⁰.

En bref, Montfaucon en tant qu'héritier de la pensée paracelsienne, accorde à chacun des éléments leurs représentants fabuleux à l'apparence humaine ou animalière. Si dans les questions fondamentales les idées des deux savants convergent, il n'en va pas de même du

¹¹⁸ Paracelse, *Astronomia magna* [1537], trad. Dervy, 2000, pp. 159-160.

¹¹⁹ Notons toutefois que *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes* de Montfaucon est une satire sociale et son auteur se caractérise par une attitude humoristique envers Paracelse. Dans son compte rendu critique du *Comte de Gabalis*, Philippe Sellier remarque que l'auteur du livre en question propose une « réjouissante synthèse de la Bible et de Paracelse, célébré à diverses reprises comme 'divin'. Il en résulte – sur un mode ludique – une vision d'une ampleur sans commune [...] Ce qui importe, c'est la profusion du Dieu créateur, qui a peuplée l'univers non seulement des anges et des hommes, mais d'une multitude d'êtres invisibles et bienveillants, cachés aux yeux du vulgaire ». Sellier P., [in] *Dictionnaire des mythes du fantastique*, sous dir. de Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury. Limoges : Pulim, 2003, p. 146.

¹²⁰ Montfaucon N. de, *Le Comte de Gabalis ou Entretien sur les sciences secrètes* [1670]. Paris : Champion, 2010, pp. 45-48.

côté vocabulaire. Les différences considérables dans la désignation des « élémentaux », génies habitant les quatre puissances, vont quelquefois jusqu'à la confusion. En fait, Paracelse et Montfaucon ne s'accordent que sur le nom des créatures aquatiques, Nymphes ou Ondins. Selon le premier penseur, la terre est peuplée par une espèce de *lémures*, tandis que d'après Montfaucon, par les Gnomes. Ceux-ci n'ont toutefois rien à voir avec les *gnomi* paracelsiens, habitants de l'air, qui figurent dans le bestiaire montfauconiens sous la notion de Sylphes. En ce qui concerne le feu, il est domaine des *vulcani* ou, selon l'imaginaire animalier de Montfaucon, des salamandres.

Le XII^e siècle, époque des croisades en Terre Sainte, favorise la transmission du savoir des Grecs en Occident. Il n'est pas étonnant que beaucoup de savants, médecins et alchimistes occidentaux se font alors de la conception classique tétraélémentaire leur point de référence et le prétexte pour des multiples polémiques scientifiques et littéraires. Cela n'empêche qu'aucun d'eux n'a créé une théorie aussi complète que celle d'Empédocle, du moins jusqu'aux temps du philosophe français Gaston Bachelard. Celui-ci élabore, dans les années quarante et cinquante du XX^{ème} siècle, une série d'essais sur l'eau, la terre, le feu et l'air.

La psychanalyse bachelardienne

Né à Bar-sur-Aube dans une famille d'artisans cordonniers, Gaston Bachelard (1884-1962) a révolutionné la philosophie des sciences. Autodidacte, il a poursuivi un parcours universitaire atypique couronné de licence ès mathématiques (1912), d'agrégation de philosophie (1922) et du doctorat ès lettres à la Sorbonne (1927). Entre-temps, il a participé à la Grande Guerre, ce qui lui a valu la Croix de guerre (1919), pour avoir passé trente-huit mois dans les tranchées. Une vingtaine d'années plus tard, il sera récompensé également par une autre distinction, notamment la Légion d'honneur (1937). Penseur illustre, Bachelard a renouvelé l'approche littéraire de l'imagination. En analysant les rêves, il s'est concentré sur la poétique de l'image et a ainsi élaboré une « psychanalyse » des songes élémentaires, à cette précision près que le terme entre guillemets est employé au sens bien particulier. Parmi une trentaine d'ouvrages philosophiques, Bachelard a écrit une série de six livres consacrés aux éléments : deux sur le feu (*La Psychanalyse du feu, La Flamme d'une chandelle*), un sur l'eau (*L'Eau et les rêves*), sur l'air (*L'Air et les songes*) et deux traitant de la terre (*La Terre et les rêveries du repos, La Terre et les rêveries de la volonté*). L'inspiration par les travaux de Nietzsche, Freud et Jung y est manifeste. La « psychanalyse de la connaissance objective »¹²¹ forgée par Bachelard se met en relation assez particulière avec la psychanalyse classique. Comme le remarque Louisa Yousfi,

Alors que la psychanalyse a pour but d'aider à se libérer de son passé psychologique, la psychanalyse de la connaissance objective peut permettre à la raison de se libérer de ses croyances antérieures, des images poétiques qui la hantent. G. Bachelard réalise, par ailleurs, que cet inconscient scientifique est lié, comme l'inconscient freudien, à des représentations sexualisées. En témoigne l'interprétation sexuelle d'une réaction

¹²¹ Cf. Bachelard G., *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Paris : Vrin, 1980 [1938].

chimique dans laquelle deux corps entrent en jeu. Il est fréquent d'analyser ces deux corps en considérant l'un comme actif tandis que l'autre serait passif selon une logique sexuelle. Cette vision va à l'encontre de l'esprit scientifique mais elle est, selon G. Bachelard, une étape inévitable : « Toute science objective naissante passe par la phase sexualiste ». C'est alors que le rationalisme engagé qui semble guider son projet philosophique va le mener vers une tout autre voie, celle de la poésie et de l'imagination, celle de la nuit¹²².

La nuit à laquelle Yousfi fait allusion se réfère aux paroles de Bachelard qui divise lui-même l'ensemble de son œuvre en deux parties, correspondant au rythme du jour et de la nuit. Comme l'explique la chercheuse,

[I]a partie diurne de sa pensée englob[e] son épistémologie rigoureuse, sa conscience éveillée, la partie nocturne se consac[r]e à l'imaginaire poétique. Cette métaphore du jour et de la nuit n'est pas anodine. Elle sous-entend l'opposition fondamentale de deux éléments contraires mais évoque aussi l'idée d'une alternance complémentaire qui régule la rotation terrestre. Dans *La Psychanalyse du feu*, Bachelard explique que la science et l'imaginaire se manifesteraient selon deux axes opposés. La science, progressiste, tendrait vers son avenir tandis que l'imaginaire remonterait à ses origines¹²³.

Dans ce retour aux origines, Bachelard s'inspire également des conceptions jungiennes relatives à la notion de l'archétype. L'auteur de *La Terre et les rêveries du repos* affirme que « Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité » et ajoute ensuite que « Le psychisme humain se formule primitivement en images » (*TRR*, 10). Le philosophe se propose donc d'analyser ces images premières. Il classe les inspirations poétiques en quatre catégories, correspondant aux quatre éléments : « La rêverie a quatre domaines, quatre pointes par lesquelles elle s'élance dans l'espace infini » (*TRR*, 148), lit-on dans *La Psychanalyse du feu*. Ces quatre catégories servent donc des pistes poétiques et psychanalytiques d'approche des textes littéraires. Chaque élément correspond à un réseau d'images et à une appréhension particulière de la matière. Ainsi, l'eau peut renvoyer à la maternité, au repos ou à la mort, le feu se réfère à la vivacité, à la sexualité ou à la transformation, l'air appelle les sensations de l'ascension, de la légèreté et de la liberté, enfin, la terre peut exprimer la pesanteur, l'ancrage ou la résistance¹²⁴. Analysons brièvement chacun de ces rêves et laissons-nous immerger dans les quatre réalités différentes.

Le feu. Le rêve calorifique

Puisque la première œuvre de Bachelard porte sur le feu, commençons la courte présentation des éléments dans cet ordre-ci. Selon le philosophe, l'igné occupe une place spéciale parmi

¹²² Yousfi L., « Gaston Bachelard : une philosophie à double visage », [en ligne] http://www.scienceshumaines.com/gaston-bachelard-une-philosophie-a-double-visage_fr_29570.html#6 [consulté le 06/04/2015].

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ Note biographique rédigée à partir des œuvres de Bachelard et d'un article encyclopédique « Gaston Bachelard » [in] Beaumarchais J.-P., Couty D., Rey A., *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas, 1992, p. 112.

les autres puissances de la nature. Il est « un phénomène privilégié qui peut tout expliquer » (*PF*, 19) et un « objet qui s'impose à un choix primitif en supplantant bien d'autres phénomènes » (*PF*, 11). Et cependant, la valeur de la flamme n'est pas univoque ; tout au contraire, elle présente les dualités que Bachelard exprime de façon suivante :

Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse. [...] Il peut se contredire (*PF*, 19-20).

En fait, chaque élément a une nature dualiste, autrement dit, il peut recevoir aussi bien les valorisations positives que négatives. Quoique Bachelard indique cette double nature dans ses œuvres, il préfère s'occuper plutôt du côté positif des éléments, en négligeant souvent leur côté opposé. Ainsi, l'igné valorisé positivement devient un phénomène hypnotisant (*PF*, 12) et la rêverie devant une flamme est une rêverie admirative (*FC*, 3). Le philosophe refuse de traiter le thème de l'incendie, en évitant le ton dramatique. Au lieu de parler de la brûlure, il tempère la puissance thermique du feu jusqu'à ce que la chaleur agréable lui fasse vanter le « bonheur calorifique » (*PF*, 70).

Or, il paraît impossible de parler de l'igné sans mentionner les notions de « complexes ». Bachelard en distingue quatre : le complexe de Prométhée, d'Empédocle, de Hoffman et de Novalis. Sous ce premier nom on entend « toutes les tendances qui nous poussent à savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres » (*PF*, 26). L'homme ressent un certain respect devant le poêle allumé, quoique ce n'est pas un respect inné mais appris, et ce, principalement par les interdictions sociales : la flamme se veut « objet d'une interdiction générale » (*PF*, 25) grâce à laquelle on évite la brûlure.

Le complexe d'Empédocle évoque une rêverie éveillée devant une cheminée, où on éprouve le bien-être en contemplant le feu bienveillant qui réchauffe et reconforte (*PF*, 33). Quel plaisir de se reposer devant un poêle allumé ! Surtout si on y ajoute une note dionysiaque : le rêve de l'alcool flambant, cet « aliment immédiat qui met tout de suite sa chaleur au creux de la poitrine » (*PF*, 139) est caractéristique pour le complexe de Hoffman. L'eau qui brûle se présente comme « une des contradictions phénoménologiques les plus manifestes », lit-on dans *La Psychanalyse du feu* (139). L'eau-de-vie devenue « eau de feu » témoigne de la puissance transformatrice de l'élément igné, capable de communiquer l'un de ses traits essentiels – la chaleur – à la substance étant son contraire. Cependant, le feu n'est pas seulement un phénomène tiède, lumineux et apaisant ; il est également l'attraction des flammes, la volonté de l'anéantissement dans une « mort totale et sans traces » (*PF*, 36).

L'être fasciné entend l'appel du bûcher. Pour lui la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. Cette rêverie [...] détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir (*PF*, 35).

Cette flamme que l'homme contemple se voit un agent transformateur majeur : « par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu » (*PF*, 96), affirme Bachelard. L'igné est donc un « exemple de prompt devenir [qui] suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme » (*PF*, 35).

Dans le complexe de Novalis l'élément est compris de manière plus métaphorique. L'amour, envisagé dans les catégories calorifiques, éprouve le besoin de la chaleur intime, aussi bien physique (le contact des corps) que psychique :

Le complexe de Novalis synthétiserait [...] l'impulsion vers le feu provoqué par le frottement, le besoin d'une chaleur partagée. [...] Le complexe de Novalis est caractérisé par une conscience de la chaleur intime primant toujours une science toute visuelle de la lumière. Il est fondé sur une satisfaction du sens thermique et sur la conscience profonde du bonheur calorifique. La chaleur est un bien, une possession. Il faut la garder jalousement [...]. La lumière joue et rit à la surface des choses, mais seule la chaleur pénètre (*PF*, 70).

Ne résonne-t-il pas dans cette « chaleur pénétrante » une note sexuelle ? En tout cas, Bachelard l'entend bien et associe le feu à la libido et à l'amour. Si le rapport entre l'igné et le désir érotique reste manifeste, la liaison unissant le feu et le sentiment amoureux touche à une matière plus subtile. Que de belles émotions derrière l'expression des « flammes non-déclarées » (*FC*, 38) ! Dans *La Psychanalyse du feu*, on trouve un aphorisme à ce propos : « L'amour n'est qu'un feu à transmettre. Le feu n'est qu'un amour à surprendre » (*PF*, 48). Dans *Air et les songes*, le philosophe attribue à l'élément en question les notions d'activité, du dynamisme, de la vie et de la virilité, tous ces traits se résumant dans « la joie ignée [qui] est amour et désir » (*AS*, 175). Et comme il existe entre la signification de l'amour et du désir une certaine opposition – et une complémentarité à la fois –, au feu s'attachent les associations opposées de la pureté (le pouvoir purificateur de la flamme) et du péché (la symbolique ardente de l'Éros).

Psychanalyste de la nature humaine, Bachelard s'avère aussi un botaniste. Selon lui, l'analyse de la forme de la matière trahit son appartenance à l'élément, comme, par exemple, toute verticalité – surtout dans le monde végétal – évoque les flammes. De par leur « aspiration » vers le ciel ou leur couleur rouge, certaines plantes tels l'arbre ou la rose sont appelées « l[es] flamme[s] dans la vie végétale » (*FC*, 71). Guillaume Apollinaire aurait sûrement approuvé une telle idée : dans un de ses poèmes du célèbre recueil *Alcools*, il écrit : « Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes »¹²⁵. À part le mariage de l'igné avec le tellurique qui donne naissance aux plantes, le feu se combine également avec deux autres puissances, d'où résultent les « flammes bleues » du feu aérien ou la vision aquatique de l'alcool flambant. Et l'eau est justement le deuxième élément auquel s'intéresse Bachelard.

L'eau. Le rêve des profondeurs

L'eau paraît pour l'auteur de *L'Eau et les rêves* un « élément plus féminin et plus uniforme que le feu, élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples » (*ER*, 12). Son image matérielle est bien particulière : le philosophe retrouve dans

¹²⁵ Apollinaire G., « Pardonnez-moi mon ignorance » [*in*] *Alcools*, Paris : PUF, 1994, p. 68.

l'hydrique « un type d'intimité », c'est-à-dire une attitude mentale, et « un type de destin », autrement dit, le devenir spécifique lié à cet élément. Comme le feu bachelardien est essentiellement la vie, l'eau englobe les mélancoliques « rêveries [...] du destin funeste » (ER, 106). Tout être qui se voue à l'eau est touché par une mort quotidienne : il « meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule » (ER, 13). Multiforme, l'hydrique semble sympathiser avec l'homme : pour celui qui souffre, il devient un « élément souffrant » (ER, 107) et pour celui qui éprouve de la tristesse, il se transforme en larmes. L'eau est tout autant un élément transitoire, une « métamorphose ontologique essentielle entre le feu et la terre » (ER, 13). Analogiquement à l'igné, elle se combine facilement avec trois autres puissances, grâce à sa force dissolvante qui permet d'y assimiler plusieurs substances. Bachelard étudie scrupuleusement ces « eaux composées » : « L'imagination matérielle unit l'eau à la terre », écrit-il dans *L'Eau et les rêves*, « elle unit l'eau à son contraire le feu [...] ; elle voit parfois dans la vapeur et les brumes l'union de l'air et de l'eau » (ER, 111). De cette première union naît la pâte, la boue, l'argile ou le limon, et de cette deuxième – l'alcool, déjà mentionné précédemment à l'occasion du complexe de Hoffman. N'oublions non plus que l'eau et le feu alliés sont les créateurs puissants, « les plus grands géniteurs » (ER, 115) qui se désirent mutuellement¹²⁶.

Le philosophe distingue ensuite deux grands complexes liés à l'aquatique : le complexe de Caron et celui d'Ophélie, ainsi que quelques complexes moins importants, celui du cygne, de Swinbourne et de Xerxès. Le complexe de Caron relie la mort au voyage et le voyage à la mort, en évoquant le fleuve d'enfer qu'il faut traverser. L'eau y devient un « élément accepté » de la mort, tandis que dans le complexe d'Ophélie, elle devient un « élément désiré » poussant l'homme vers le suicide. L'anéantissement dans l'hydrique est la dissolution complète, « la perte de notre être dans la totale dispersion » (ER, 107).

Puisque les « quatre éléments matériels sont quatre types différents de provocation, quatre types de colère » (ER, 181), l'eau rageuse incarne une « colère universelle » (ER, 200). Bien que Bachelard mentionne les eaux mortes, sales et maudites, il se focalise avant tout sur le côté positif de l'élément : il vante sa fraîcheur et admire la limpidité et la force purificatrice de cette « matière pure par excellence » (ER, 153). Pour autant, l'image la plus valorisée est celle de la mère. L'eau est le seul élément qui puisse *bercer* par son doux ondolement. Et, par surcroît, Bachelard ajoute à sa conception de la liquidité (« Pour l'imagination matérielle tout liquide est une eau [...] tout ce qui coule est de l'eau » (ER, 158, 135)) que « toute eau est un lait » (ER, 135), une boisson nourricière de la nature-mère. Dans ce contexte serein résonnent les mots de *L'Air et les songes* : « la joie aquatique est mollesse et repos » (ER, 175).

L'air. Le rêve d'ascension

En ce qui concerne l'air, Bachelard l'associe à l'ascension et à la sublimation. C'est une « invitation au voyage aérien » (AS, 16) dans les hauteurs – ou les profondeurs –, dans une verticalité ambiguë qui accumule « les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute » (AS, 17). Remarquons à cette occasion que l'axe

¹²⁶ La notion du « désir mutuel » des éléments a été déjà utilisée par Empédocle dans son œuvre *De la nature* où l'amour et la haine étaient considérés comme les forces qui animent les éléments. [En ligne] http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Empedocle_Fragments.htm [consulté le 04/04/2015].

vertical traduit ici les valeurs morales : à la « psychologie ascensionnelle négative » (AS, 23) contribuent les métaphores de la dégringolade morale et la tombée dans les abîmes noires se met « en rapport avec une imagination des eaux ou, surtout, avec une imagination de la terre ténébreuse » (AS, 23). Avec cette dernière, l'air partage également le thème de la pesanteur¹²⁷. La lourdeur aérienne s'exprime dans une atmosphère étouffante (AS, 133) où le ciel et les nuages se chargent et s'alourdissent.

Le rêve bachelardien du vol n'est pas, d'ailleurs, non plus privé d'ambivalences. Il s'avère

soumis à la dialectique de la légèreté et de la lourdeur. De ce seul fait, le rêve du vol reçoit deux espèces très différentes : il est des vols légers ; il est des vols lourds. Autour de ces deux caractères s'accumulent toutes les dialectiques de la joie et de la peine, de l'essor et de la fatigue, de l'activité et de la passivité, de l'espérance et du regret, du bien et du mal (AS, 30).

L'allégresse des « vols légers » évoque la joie aérienne résidant dans la mobilité et la liberté. Quoique bienheureux dans son voyage aérien, l'individu volant se voit toutefois accompagné à chaque instant de peur de l'écrasement. Contrairement au vol bas des oiseaux nocturnes, celui valorisé positivement passe, comme le constate Vincent Therrien, « du mouvement ascensionnel propre au feu, au vol plané où tout effort est désormais du domaine de l'histoire »¹²⁸.

Presque chaque qualité de l'air reçoit une double valorisation. Attachées à l'air, les belles images des nuages, du vent, des étoiles et du ciel azuréen représentant la pureté céleste sont aussitôt contrebalancées par « l'air violent » et les « vents courroucés » (AS, 25) incarnant « la colère cosmique » (AS, 291). Et pourtant, le dynamisme de l'air bachelardien tend à la poésie d'un souffle léger, d'une brise douce ; la furie tempétueuse appartient déjà à la psychologie du feu. Cependant, on cherchera vainement dans cette analyse quelques mots sur le « souffle humain », la respiration, thème que le philosophe omet avec préméditation. Bachelard déclare de façon explicite avoir « laissé de côté tous les problèmes du souffle réel, toute la psychologie de la respiration qu'une psychologie de l'air devrait naturellement envisager » (AS, 25). C'est d'autant plus dommage que la respiration est l'un des motifs importants dans les romans de Claude Simon. Signalons ici la possibilité de développer la théorie bachelardienne grâce à l'étude de la problématique du « souffle réel » dans les œuvres simoniennes¹²⁹.

Dire que l'air est synonyme de la pureté signifie apprécier sa fraîcheur et sa transparence, les deux transmettant sur le plan immatériel la symbolique de l'innocence, de la vertu et de la droiture morale. « La pureté, la lumière, la splendeur du ciel appellent des êtres purs et ailés », constate Bachelard dans *L'Air et les songes* et ajoute qu'inversement, « la pureté d'un être donne la pureté au monde où il vit » (AS, 96). La froideur ou plutôt la

¹²⁷ L'Air et la terre sont, d'ailleurs, étroitement liés : « Le mouvement imaginé en se ralentissant crée l'être terrestre, le mouvement imaginé en s'accéléralant crée l'être aérien [...], la terre et l'air sont pour l'être dynamisé indissolublement liés » (AS, 140).

¹²⁸ Therrien V., *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*. Paris : Klincksieck, 1970, p. 180.

¹²⁹ Nous reviendront encore quelques fois à la thématique respiratoire, cette fois-ci dans le contexte de l'élément aquatique, dans la section intitulée « De la sueur contagieuse aux mythologies urinaires ».

fraîcheur aérienne peut, d'ailleurs, trahir une certaine malignité de l'élément, comme dans le cas de l'imaginaire nietzschéen : « grâce au froid, l'air gagne des vertus offensives, il prend cette 'joyeuse méchanceté' qui réveille la volonté de puissance, une volonté de réagir au froid, dans la suprême liberté de la froideur, avec une volonté froide » (AS, 179).

La terre. Le rêve du refuge

Le quatrième principe est tellurique. Les deux œuvres bachelardiennes sur la terre constituent un « diptyque du travail et du repos » (TRV, 15), comme le remarque l'auteur lui-même. Dans sa préface pour *La Terre et les rêveries de la volonté* (qui est une préface commune pour les deux *Terres*), le philosophe accentue la nécessité de révéler l'ambivalence des éléments analysés : « Chaque image, dans quelque partie qu'en soit l'étude, devra [...] recevoir toutes ses valeurs. Les images les plus belles sont souvent des foyers d'ambivalence » (TRV, 15). Le terrestre est pénétré, tout d'abord, par la dialectique de la dureté et de la mollesse. Pour la psychologie humaine, « le corps dur qui disperse tous les coups est le miroir convexe de [son] énergie, tandis que le corps mou en est le miroir concave » (TRV, 29). Les matières molles comme la pâte appellent l'action du pétrissage ou du modelage, tandis que les matières solides des pierres ou des minéraux incitent la volonté d'un dur travail. Le caractère résistant de la terre intensifie encore le désir de la vaincre. Bachelard souligne l'acharnement du travailleur et la colère qui l'anime contre cette « résistance opiniâtre »¹³⁰ de l'élément. La matière rebelle versus l'*homo faber* enragé : « le duel de deux volontés » commence (TRV, 54).

À l'instar de l'eau ou de l'air, la terre peut se combiner avec d'autres éléments. Dans *La Terre et les rêveries de la volonté*, Bachelard réétudie la problématique de la pesanteur, car celle-ci « doit être traité[e] deux fois : une première fois, en psychologie aérienne, comme thème de vol, une seconde fois, en psychologie terrestre, comme thème de chute » (TRV, 18), d'écrasement ou de redressement. Cette lutte mi-tellurique mi-aérienne de l'homme contre la pesanteur est désignée par le complexe d'Atlas. Et pourtant, aucune lutte n'y est nécessaire : lorsque l'homme se soumet à la force de gravité, il découvre « la joie terrestre [qui] est richesse et pesanteur » (AS, 175). La terre s'unit à l'air chaque fois où intervient l'image de l'arbre, celui-ci considéré comme une forme transitoire entre ces deux puissances de la nature. D'un côté, ses racines s'enfoncent profondément dans le sol et de l'autre côté, il porte haut dans le ciel « sa couronne aérienne, son feuillage ailé » (AS, 72). De même, le tellurique s'allie à l'aquatique dans les visions des sources jaillissantes des profondeurs terrestres. Le fait même de sortir de la terre marque les eaux par la substance des pierres (AS, 211).

L'auteur de *La Terre et les rêveries du repos* analyse les grandes images de l'enracinement et du refuge : la maison, le ventre et la grotte, les trois suggérant la volonté du « retour à la mère » (TRR, 6). Bachelard montre le caractère maternel de la terre nourricière et souligne « ce manichéisme de la maternité qui permet à la terre d'être mère et morte à la fois » (TRR, 254). Aux antipodes du rêve de la grotte incarnant le repos bienheureux se situe l'image du labyrinthe, assimilé au mouvement difficile, errant et angoissant. Et cependant, il faudrait faire une distinction entre deux types de labyrinthe : dur et mou. Pendant que ce

¹³⁰ Therrien V., *op. cit.*, p. 184.

premier blesse, ce deuxième étouffe. La dureté ou la mollesse du dédale appelle ses représentants animaux (le serpent) et végétaux (la racine). La terre ramollie, celle qui asphyxie, peut également se présenter sous forme d'une « pâte malheureuse » (TRR, 110), telle la boue. Si la vase est noire c'est qu'elle garde la couleur de l'abîme : l'ébène est la teinte de la « négation substantielle de tout ce qui atteint la lumière » (TRR, 27) ainsi que la « nourriture » de toutes les couleurs profondes.

La postérité

Les idées bachelardiennes, autant continuées que discutées, suscitent un vif intérêt parmi les philosophes et les critiques littéraires postérieurs. Jacques Derrida reproche au philosophe la volonté de rationaliser le processus métapoétique. Dans sa perspective, aucun discours ne peut ni échapper ni, à plus forte raison, dominer la métaphore à laquelle il est lui-même soumis. Par ailleurs, le père de la déconstruction, distingue dans l'œuvre de Bachelard deux projets. Selon lui, il s'agit, d'un côté, d'une étude métapoétique qui a pour objectif une analyse littéraire descriptive des métaphores et, de l'autre côté, d'une psychanalyse de la connaissance qui tend à une rigueur scientifique. Quant à l'épistémologie bachelardienne, elle a influencé largement les philosophes français, entre autres Louis Althusser qui fondera sa « coupure épistémologique » sur la notion de « rupture épistémologique » de Bachelard, ou bien Gilbert Simondon qui tentera de synthétiser le bergsonisme et le bachelardisme. De même, la théorie bachelardienne de l'imaginaire féconde les esprits de penseurs postmodernes comme Paul Ricœur ou Gilles Deleuze. Dans son *Métaphore vive*, Ricœur rend hommage au philosophe en reprenant sa jolie définition de l'image : « Nous avons appris de Gaston Bachelard que l'image n'est pas un résidu de l'impression, mais une aurore de parole »¹³¹. Deleuze, quant à lui, conteste l'interprétation bachelardienne de la poétique de Nietzsche par le prisme de l'élément aérien et y propose sa conception formée autour du terrestre.

En Pologne, d'où provient le présent travail, la poétique bachelardienne n'a inspiré que très peu de chercheurs. Il convient de parler avant tout des publications de Henryk Chudak de l'Université de Varsovie. Avec la coopération d'Anna Tatarkiewicz, Chudak a traduit les extraits des œuvres de Bachelard regroupés sous le titre *Gaston Bachelard, Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*¹³². Les fragments choisis proviennent de *La Psychanalyse du feu*, de *Lautréamont*, de *L'eau et les rêves*, de *L'Air et les songes*, de *La Terre et les rêveries de la volonté*, de *La Terre et les rêveries du repos*, ainsi que de *La poétique de l'espace* et de *La poétique de la rêverie*. Chudak est également auteur des nombreuses études critiques expliquant l'approche phénoménologique du philosophe et explorant la relation entre l'imagination et le langage. Mentionnons à ce propos quelques-uns de ses articles, tels « Fenomenologia Bachelarda »¹³³, « Bachelard et l'ontologie du poétique »¹³⁴, ainsi que « Metoda Bachelarda w 'Psychoanalizie ognia' »¹³⁵, ce dernier censé exposer la méthodologie

¹³¹ Ricœur P., *Métaphore vive*, VI, §6. Paris : Seuil, 1975, p. 272.

¹³² Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, trad. par Chudak H., Tatarkiewicz A. Warszawa : PIW, 1975.

¹³³ Chudak H., « Fenomenologia Bachelarda », *Przegląd Humanistyczny*, n° 5, Warszawa, 1977, pp. 77-87.

¹³⁴ Chudak H., « Bachelard et l'ontologie du poétique », *Organon*, t. 14, 1978, pp. 275-282.

¹³⁵ Chudak H., « Metoda Bachelarda w 'Psychoanalizie ognia' ». *Przegląd Humanistyczny*, n° 5, Warszawa, 1973, pp. 69-93.

bachelardienne dans sa conception de l'élément igné. En outre des revues polonaises *Przegląd Humanistyczny* et *Organon*, Chudak publie également dans le magazine littéraire français *Revue de Langues vivantes* (« Bachelard et le thème »¹³⁶).

Pour conclure, retraçons l'essentiel du présent chapitre : la tradition européenne hérite de la culture grecque les grands songes élémentaires. Les premiers essais théoriques remontent aux temps des philosophes ioniens de la nature, pour lesquels l'eau, le feu, la terre et l'air constituent les principes fondamentaux de l'univers. Les penseurs de la Grèce antique expliquent le monde par le biais des conceptions fusionnant les mythes aux observations plus rationnelles des phénomènes physiques. Leur attitude est autant polarisée que les éléments mêmes : lorsque Thalès voit dans l'eau l'origine de toutes choses, Héraclite la cherche plutôt dans le feu et Anaximène dans l'air. Xénophane opte déjà pour l'union des deux principes, terrestre et aquatique, et Anaximandre allie les quatre puissances de la nature, ce qui sera ensuite développé par Empédocle. Les idées des Présocratiques influencent beaucoup l'esprit de leurs successeurs occidentaux. Même si la chimie moderne réussit à chasser beaucoup d'idées alchimiques, les concepts élémentaires demeureront longtemps les valeurs repères pour les représentations de l'univers dans l'imagination collective.

Il est pourtant vrai qu'après Empédocle aucun penseur n'a effectué une étude comparable à celle de Gaston Bachelard. Le philosophe s'est appliqué à étudier les images poétiques regroupées selon leur appartenance à un des quatre principes du monde. Par sa série d'œuvres remarquables, en l'occurrence : *La Psychanalyse du feu*, *La Flamme d'une chandelle*, *L'Eau et les rêves*, *L'Air et les songes*, *La Terre et les rêveries du repos* et *La Terre et les rêveries de la volonté*, il « lègue à la postérité littéraire une série d'instruments d'analyse qui renouvellent l'approche de la poésie »¹³⁷ et de la prose. Effectivement, dans le présent travail, nous nous servons de ses concepts en tant qu'outils ou clés grâce auxquels nous poserons un regard nouveau sur l'univers romanesque de Claude Simon. Et inversement, les œuvres du romancier vérifieront par la pratique littéraire l'universalité de la théorie bachelardienne, tout en y signalant les éventuelles lacunes, susceptibles d'être comblées.

¹³⁶ Chudak H., « Bachelard et le thème », *Revue de Langues vivantes*, n° 43, Liège, 1977, pp. 468-477.

¹³⁷ Yousfi L., *op. cit.*, p. 31.

PARTIE II. ENTRE LA VIE ET LA MORT : SIMON ET LES DEUX ÉLÉMENTS

Chapitre 1. L'univers romanesque de Simon

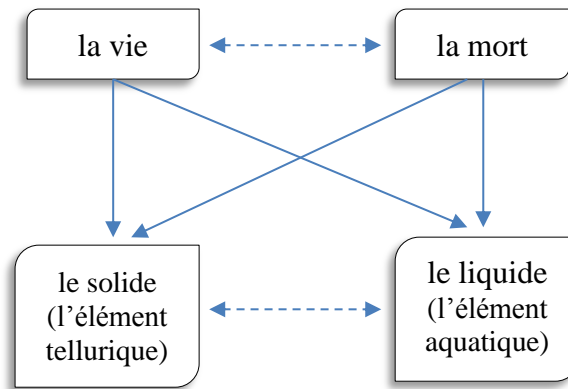
*Ce qui s'oppose coopère, et de ce qui diverge procède la plus belle harmonie,
et la lutte engendre toutes choses.*

Héraclite d'Éphèse, Fragment 8

Introduction

Dans les chapitres précédents, nous avons présenté Claude Simon, l'écrivain autour de qui se construit notre thèse doctorale, ainsi que la conception élémentaire du philosophe Gaston Bachelard, qui nous servira d'outil pour analyser les romans du corpus. Nous avons également déterminé l'objectif de notre travail, esquissé la méthodologie et le plan selon lequel nous allons procéder. Après toutes ces opérations introductives, il est temps d'avancer vers l'étude approfondie des œuvres simoniennes. Dans le présent chapitre, nous commencerons par développer la thèse, posée dans l'introduction, que l'imaginaire de Simon est dominé par deux états de la matière, ainsi que par deux idées de la vie et de la mort, ce qui entraîne, en conséquence, une vision singulière du monde et des personnages. Pendant que les héros simoniens incarnent l'idée de la vie (en déclin mais persistante), le monde simonien représente un lieu d'anéantissement. Notre attention sera particulièrement attirée par la complexité de la création des personnages, ceux-ci étant pourvus à la fois d'un aspect humain et élémentaire, et parfois accompagnés par des traits animaliers ou mythologiques. À force d'être peuplé par un tel bestiaire insolite, le monde romanesque de l'écrivain prix Nobel ne manque pas de magie : il demeure sous l'emprise des éléments néfastes – ou plutôt *malveillants* –, qui se présentent plus comme les « êtres » animés doués de volonté libre que les puissances de la nature. Nous le démontrerons progressivement au cours des sections à venir.

Pour l'instant, reprenons la thèse du présent travail. Les quatre états de la matière, notamment liquide, solide, organique et inorganique, combinés aux concepts opposés de la vie et de la mort constituent la base d'à peu près chaque image littéraire qui apparaît dans les œuvres de notre corpus, du *Vent* aux *Corps conducteurs*. Il faut toutefois souligner que leur statut n'est pas égal mais reste en relation de subordination. Pour illustrer cette hiérarchisation, reprenons le diagramme exposé déjà dans le chapitre introductoire :



Remarquons que les rapports entre les quatre catégories dépendent de la localisation « spatiale » de ces dernières : les relations de réciprocité unissent les paires de notions occupant le même « niveau » (sémantique) de la réalité, tandis que les relations unidirectionnelles caractérisent les interactions entre lesdits « niveaux ». Autrement dit, les aspects chthonien et aquatique sont présents, chez Simon, aussi bien dans l'idée de la vie que dans celle de la mort. Cette tension ou plutôt ce mouvement continu entre l'existence et l'agonie se reflète dans la composition bipartite de la présente thèse. Et, cependant, la disproportion entre les chapitres sur la vitalité des organismes peuplant le monde romanesque de Simon et ceux traitant de la désagrégation de ce monde peut surprendre. À moins que la vie chez l'auteur de *La Route des Flandres* ne tende vers l'anéantissement ; Mireille Calle-Gruber parle dans ce contexte de la « vie élémentaire, instinctive, avec la mort promise à l'instant »¹³⁸. Les organismes, homme inclus, n'existent donc qu'instinctivement, de façon quasi mécanique, ne se troublant que rarement des réflexions dépassant les besoins quotidiens, tels la nourriture, le repos ou le coït. Le sentiment de l'absurdité gagne l'univers romanesque de Simon. Là où deux pulsions freudiennes, celle de la mort et celle de la vie¹³⁹, se rencontrent, c'est cette première qui, au final, semble prévaloir sur une vie vacillante. Pour reprendre la conception instinctuelle de Sigmund Freud, le monde animé tend vers l'auto-anéantissement¹⁴⁰. « Si nous admettons », écrit le psychanalyste, « comme un fait expérimental ne souffrant aucune exception, que tout ce qui vit retourne à l'état inorganique, meurt pour des raisons internes, nous pouvons dire : la fin vers laquelle tend toute vie est la mort ; et inversement, le non-vivant est antérieur au vivant »¹⁴¹.

Le grand jeu d'oppositions se nourrit également de la mythologie, très présente dans les romans de Simon. Ne mentionnons que le leitmotif de la Gaïa ou « Matrice Universelle » qui, comme le dit Vareille, « se relie à toutes les légendes cosmogoniques : en elle fusionnent la Vie et la Mort qui échangent leur signes »¹⁴². Curieusement, Vareille explique l'attitude pessimiste de Simon envers la vie de manière bien positive :

¹³⁸ Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, op. cit., p. 183.

¹³⁹ Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, trad. par Jankélévitch S., 1920. Chapitres : « Dualisme des instincts. Instincts de vie et instincts de mort » pp. 40-54 et « Principe du plaisir et instincts de mort », pp. 55-57.

¹⁴⁰ Freud S., *Pulsions et destin des pulsions*. Paris : PUF, 2010 [1915] et du même auteur, *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1975 [1938].

¹⁴¹ Freud S., *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 35.

¹⁴² Vareille J.-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », op. cit., pp. 13-44, p. 31.

À partir [...] de l'instant où la Vie et la Mort échangent leur signes, la seconde devenant une des conditions ou même une des manifestations de la première, lui fournissant son terreau et comme sa substance, ce que l'on a pu appeler ici ou là le catastrophisme de Simon cesse d'être une marque de pessimisme. [...] Simon nous livre moins la mort de l'épopée qu'une grandiose épopée de la Mort, c'est-à-dire de la Force Vive qui va préparer une nouvelle naissance, revenir à l'Un, indéterminé avant que ne surgisse, tel un Phénix de ses cendres, un nouvel ordre cosmique. Les déroutes, défaites et débâcles successives et/ou superposées qui jalonnent l'univers romanesque de Simon [...] inspirent peut-être la terreur, mais elles sont empreintes de grandeur, bref revêtues de l'ambivalence du sacré¹⁴³.

En attendant ce « nouvel ordre cosmique », la renaissance à venir, dans les sept sections qui suivent, nous nous pencherons sur l'« élémentarisme » des personnages simoniens, dont les corps portent les empreintes matérielles et/ou métaphoriques des éléments tellurique et aquatique. En effet, nous verrons que l'image de l'homme surgissant des sept œuvres du corpus ne varie pas beaucoup, ce qui nous mènera vers les observations suivantes. D'abord, l'homme est soumis à l'influence d'un élément prépondérant, ou bien se trouve sous l'emprise des influences changeantes et contradictoires d'un duo élémentaire. À bien considérer la chose, il faudrait peut-être constater que la caractéristique des personnages simoniens s'incline, selon la situation, vers la dominance aquatique ou tellurique, et s'accompagne de la sexualité. À la figure de Thanatos, patron de la mort et de la vie agonisante, se joint donc un autre personnage mythologique, en l'occurrence Éros. Ensemble, les dieux de l'amour et de la mort travaillent la dialectique de l'eau et de la terre. Alexandre Didier avance la thèse que l'aspect sexuel inhérent à la nature même des éléments simoniens structure en quelque sorte la trame de ses romans : « le désordre de l'histoire », écrit-il, s'inscrit parfaitement dans « l'ordre de la libido »¹⁴⁴. Dans la suite de la présente étude, nous noterons bien la présence de l'Éros et du Thanatos dans leurs représentations diverses et ambiguës, telle la gourmandise qui signifie tantôt l'appétit érotique des soldats pour le lait le quel figure la chair féminine, tantôt la voracité de la glèbe décomposant l'homme encore vivant pour l'incorporer au plus vite possible à la matière inorganique.

La magie à l'œuvre

L'échange substantiel entre l'homme et le monde romanesque représenté, chez Simon, par l'élémentaire n'est pas unidirectionnel mais agit dans deux sens : il en résulte aussi bien l'« élémentarisation » du corps humain que l'anthropomorphisation des éléments. Pour illustrer cette confusion substantielle frôlant la magie, nous nous servirons d'un extrait de *Histoire* dont le narrateur décrit une carte postale intitulée « River Scene ou Un coin d'arroyo ou Village lacustre » :

lui [l'homme représenté sur la carte postale] quelque part au milieu non pas d'arbres de forêts mais de quelque chose d'innommable une mousse géante une indistincte

¹⁴³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁴ Didier A., *Le Magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 41.

prolifération de tiges et de feuilles entremêlées [...] suintant tout suintant les feuilles les troncs la peau visqueuse la sueur coulant le long des membres des branches pleurant chargées de liens ligotées par la sueur les lianes tissant entremêlant leurs rets (*HIS*, 25-26).

La chaleur estivale ou automnale de la jungle provoque la sudation intense des organismes vivants des toutes espèces, animales (l'homme inclus) et végétales, dont les liquides tels la rosée, la sueur ou les larmes se fondent dans un long écoulement. Les membres ne se distinguent qu'à peine de branches, ni la peau de l'écorce des troncs ; il serait difficile de déterminer le point précis où finit l'un et où commence l'autre. L'homme devient un *élément* du paysage.

Et à l'envers, le paysage s'anthropomorphise. Le chthonien se voit particulièrement susceptible à ce type d'échanges entre les espèces qui vont jusqu'à la confusion. Malgré la déclaration de Simon dans une interview qu'il « ne fai[t] pas d'anthropomorphisme »¹⁴⁵ de l'élément tellurique, ses œuvres démontrent plutôt le contraire. Il serait peu dire que la terre simonienne est animée ; elle est bel et bien personnifiée et, par surcroît, féminisée. Mais l'élément est loin d'être une figure bienveillante. Resté sous l'emprise du duo Éros/Thanatos, il travestit le mythe de la Terre-Mère nourricière en une image de femme fatale, puissance à la fois sexualisée et létale. Illustrons nos dires par quelques exemples concrets : la description de la « *chevelure* d'herbe et de feuilles » (*FLA*, 242, nous soulignons) recouvrant le sol et faisant penser à la coiffure à fleurs tressées de la jeune fille, n'est mentionnée par le narrateur de *La Route des Flandres* que pour souligner l'herbe croissante « toujours indifférente et verte comme dit-on les cheveux continuent à pousser sur les crânes des morts » (*FLA*, 259). Une telle comparaison introduit un accent morbide dans l'image sereine de la jeune fille coiffée de fleurs. La terre simonienne a également d'autres attributs féminins tels le sein, le ventre ou les lèvres. Sauf que ce « sein ténébreux » (*PAL*, 12, nous soulignons) s'avère un endroit terrible « où vont les petits enfants morts avant d'avoir été baptisés » (*PHA*, 16) et d'où ils seront ensuite « arrachés sauvés » (*PHA*, 16) le jour du Jugement dernier. Le ventre même n'est pas un symbole de la maternité mais de la glotonnerie démesurée de l'élément qui dévore tout, y compris les pierres (*HIS*, 107). Les lèvres ne sont pas, elles non plus, destinées à de doux baisers. Dans le contexte de *La Route des Flandres*, les « lèvres du fossé » entre lesquelles se couche Georges, le soldat épuisé par une longue route de retour, deviennent une mâchoire menaçant de l'écraser (*FLA*, 244). La glèbe nue (*FLA*, 235 ; *VEN*, 223) ou couverte de végétation, peut, d'ailleurs, constituer un objet de désir. Qualifiée d'inviolée (*PAL*, 86), elle offre toutefois à ses vainqueurs sa propre chair (*FLA*, 247), ces « hectares de fertiles cuisses ouvertes » (*VEN*, 103), prêtes à changer la semence en fruit. Et pourtant, si l'on adopte la perspective tellurique, les envahisseurs humains qui amènent avec eux la guerre et la destruction ne sont que le fléau, une lèpre infectant cet immense « organisme » terrestre (*HIS*, 116). La race humaine, maudite et dévastatrice¹⁴⁶ ferait sans doute partie des malaises de la terre, ces « maladies organiques » dont parle Bachelard (*TRV*, 199).

¹⁴⁵ Simon C., dans un entretien avec Mireille Calle réalisé en 1992, « L'Inlassable ré^a/ncrage du vécu », [in *id.*] *L'Inlassable ré^a/ncrage du vécu*, op.cit., p. 6.

¹⁴⁶ Phalèse H. de, *Code de La Route des Flandres : examen du roman de Claude Simon*. Paris : Nizet, 1997, pp. 126-127.

Pour compléter l'image du tellurique anthropomorphisé émergeant des œuvres du corpus, descendons sous la croûte herbue de la glèbe, car la terre simonienne est plus que la surface : elle est également la profondeur. Là, dans ses tréfonds osseux (VEN, 120) et viscéraux, se cachent les « tonnantes *entrailles* de pierre et roches fondues » (COR, 44, nous soulignons). Précisons que Bachelard, lui aussi, explore, dans sa *Terre et les rêveries du repos*, l'intérieur de la matière minérale, magnée comme un « ventre des roches qui prend conscience de toutes ses puissances » (TRR, 165-173). Et la puissance imaginative des rochers est en fait très grande : elle agit sur l'inconscient humain pour évoquer, entre autres, la symbolique biblique de l'eau qui surgit de la pierre ou pour appeler l'archétype de Jonas (cf. le « complexe de Jonas », TRR, 129-182) sublimé dans la vision d'un « être enfermé, un être protégé, un être caché, un être rendu à la profondeur de son mystère » (TRR, 182). Mais puisque dès ce moment l'analyse bachelardienne tend vers les images valorisées positivement du ventre-refuge maternel, cave ou caverne souterraine, bref, vers la « maternité de la mort » (TRR, 173), elle diverge trop de la conception de Simon. Revenons donc à la terre telle qui la (re)présente les œuvres du corpus. Pourvu d'entrailles, l'élément chthonien possède aussi un cœur (HIS, 142 ; FLA, 247), plutôt malveillant d'ailleurs, ainsi que les poumons qui lui rendent possible une « respiration végétale » (HIS, 371). Empruntant à l'homme ses parties du corps (le sein, le ventre, la chair etc.), ses désirs et ses faiblesses (l'avidité, la malveillance, la gloutonnerie etc.), ainsi que ses malaises (notamment les maladies), l'élément chthonien personnifié chez Simon est à la fois décor et acteur, fond et héros, passif et actif. Bivalent, il constitue un milieu de vie (et de mort) assez particulier pour les personnages romanesques. *Ecce terra* simonienne.

Après avoir étudié quelques exemples, nous remarquons que le monde romanesque ainsi présenté, c'est-à-dire pourvu de traits magiques, n'est pas le monde des merveilles mais plutôt celui des bizarreries. La puissance transformatrice surnaturelle intervient dans plusieurs situations romanesques, afin de créer d'hybrides mi-humains, mi-animaux ou objectaux, décrits avec une minutie hyperréaliste. Et parfois, comme pour badiner avec son public littéraire, Simon ne révèle pas l'effet de ce métissage entre les espèces mais laisse travailler l'imagination du lecteur. Le non-dit se prête à accueillir les fantasmes les plus extravagants. Autrement dit, une partie de création des personnages hybrides peuplant l'univers simonien se voit transférée de la part de l'auteur vers le lecteur. Ce dernier, devenu créateur à l'improviste, engage sa créativité pour combler provisoirement les lacunes descriptives. Songeons, par exemple, à une scène de *La Route des Flandres* qui a lieu sur le champ de courses de chevaux, terrain des ambitions déçues et des espoirs anéantis. Les tickets de paris perdus jonchant la pelouse sont comparés à des « 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 [pelouse] laissant souillée par la persistance de ce résidu, de cette espèce de pollution géante et fœtale de petits bouts de papier rageusement déchirés) » (FLA, 167, nous soulignons). Le lecteur y tombe sur une phrase insolite et d'autant plus déconcertante que placée dans un contexte banal : le « soir de noces [...] de la terre et des hommes » est de toute évidence une union incestueuse de Gaïa, la Terre-Mère, avec ses fils, formés à partir d'une motte de limon ou d'argile. Les mythes cosmogoniques y tournent en rond, le Créateur rencontre sa Création et c'est dans le but reproductif. Quel serait le résultat possible de cette liaison impensable ? Quel hybride terrifiant en naîtrait ? Le lecteur érudit se souviendra sûrement de la mythologie

grecque et romane dans laquelle il y a de multiples exemples illustrant les unions entre dieux (ou divinités) et mortels. Certains d'entre ces enfants ainsi engendrés sont demi-dieux, tels Héraclès ou Dionysos, d'autres restent des humains comme Œdipe ou Thésée. Et quel serait le statut de la progéniture issue de la déesse primordiale, la puissante Terra Mater, ancêtre maternelle des toutes les races divines et humaines, unie à sa propre création ? Simon ne développe pas sa vision, en laissant libre cours à l'imagination du lecteur.

Concentrons-nous maintenant sur les passages où l'auteur rend ses visions explicites. Dans *Histoire*, comme dans *La Route des Flandres*, les personnages atteignent la dimension fabuleuse, celle-ci enracinée dans le terrestre. Tels Georges et Corinne qui, au moment du coït, ressemblent à des héros mythiques :

tous deux semblables à quelque divinité bicéphale, de noirs héros sortis de quelque fabuleuse gigantomachie, comme des jumeaux mythologiques jaillis jusqu'à mi-corps d'une blessure de la terre, venus tout droit, avec leurs yeux sombres, leurs corps d'anthracite [...], dominant de toute leur hauteur la vieille boule ridée, marquetée, mosaïquée de mers, d'océans, de mystérieux continents, tournoyant lentement dans les ténèbres (*HIS*, 138)

Dépeinte comme un immense organisme vivant, vieux et vulnérable, la terre cache dans son sein les figures gigantesques de Georges et Corinne. La scène constitue un travestissement ou un écho littéraire du mythe grec racontant l'origine des Géants, fils de Gaïa fécondée par le sang d'Ouranos, le Ciel, que Cronos venait de castrer. Ces créatures chtoniennes se caractérisent par une posture et une force exceptionnelles, et le trait dominant des protagonistes de *Histoire* est justement leur taille extraordinaire dépassant le globe terrestre.

Il vaut bien de faire aussi une remarque étymologique : le nom même des Géants contient l'élément tellurique, car en grec ancien Γίγαντες [Gígantes] signifie « nés de la Terre ». Le prénom de Georges n'en est pas différent : en grec ancien le mot Γεώργιος [Geórgios] est formé de la particule Γῆ [Gê] qui veut dire « terre » et de ἔργον [érgon], « travail », la traduction directe étant « celui qui travaille la terre ». Le héros est donc littéralement et intimement lié au chtonien. Quant au prénom de Corinne, qui, aussi d'origine grecque, est dérivé du substantif *korê* signifiant jeune fille ou vierge, et n'a apparemment rien à voir avec l'élément en question. Et pourtant, Simon nous y apporte un indice marquant lorsqu'il mentionne que le prénom de la jeune femme de de Reixach « faisait penser à 'corail' » (*FLA*, 235). Il nous semble que l'association Corinne/corail n'est pas tout à fait innocente. Ce qu'il y a de singulier dans cet animal marin – ou, pour parler le langage biologique, ce « superorganisme » constitué d'innombrables polypes –, c'est qu'il semble plus minéral ou végétal qu'animal. Vu l'enclin humain à croire plutôt ses propres yeux que les faits scientifiques, le récif corallien immobile et formé de façon végétalienne s'approche aux plantes marines, voire aux roches, présentant ainsi un double statut organique/inorganique. Pour soutenir nos dires, citons Joseph de Pesquidoux, écrivain français vivant à la lisière du XIX^e et XX^e siècles, lequel considère le corail « pierre et animal à la fois »¹⁴⁷. Qui plus est, Renée Ventresque constate que Corinne appartient à un de ces « êtres d'une nature hybride,

¹⁴⁷ Pesquidoux J. de, *Livre de raison*. Paris : Plon, 1925, p. 150, nous soulignons.

ambiguë, pas tout à fait humains, pas tout à fait objets »¹⁴⁸. Dans *La Route des Flandres*, Simon constate explicitement que Corinne est faite « d'une matière semblable à celle des éponges, mais d'un grain invisible, se dilatant et se contractant, semblable à ces fleurs, ces choses marines à mi-chemin entre le végétal et l'animal, ces madrépores, palpant délicatement dans l'eau transparente » (*FLA*, 236). Ventresque va jusqu'à confondre la femme de de Reixach avec Gaïa mythologique, Corinne étant censée personnifier le mythe de la Terre-Mère, car son corps se voit assimilé aux fruits et au terreau humide, et sa chevelure à l'herbe ou aux feuilles. Tout compte fait, Georges et Corinne représentent donc les créatures chtoniennes, que ce soit par leur prénom ou par leurs caractéristiques fabuleuses enracinées dans l'imaginaire terrestre.

La magie simonienne se manifeste volontiers dans un échange entre les espèces : un être humain devient facilement plante ou minéral, comme nous le montrent les personnages issus de *La Route des Flandres*, ces « types métamorphosés d'un coup de baguette [...] en arbres ou en cailloux » (*FLA*, 100). D'ailleurs, le coup de baguette mentionné fait venir à l'esprit les contes de fées destinés aux enfants, dans lesquels l'utilisation de la magie nécessite certains accessoires. Et parfois, dans le monde créé par Simon, les accessoires ne sont même pas présents mais restent suggérés par les images. Dans *Histoire*, même les objets quotidiens le plus ordinaires se transforment en merveilles : le lavabo devient « rocher de Moïse [...] en porcelaine émaillée » (*HIS*, 49), pierre qui, frappée de bâton par le prophète biblique, se change en une source d'eau désaltérante.

Le bestiaire hybride

La magie simonienne s'empare bien plus des personnages que des objets. Son univers romanesque se voit peuplé des créatures mythologiques, comme les hydres (*PHA*, 64), les nymphes¹⁴⁹ (*PAL*, 30, 179, 197 ; *HIS*, 50, 135) ou les faunes (*VEN*, 115 ; *HIS*, 370), à qui nous reviendrons dans les sections à venir. Il y apparaît aussi les hybrides à mi-chemin entre l'homme et l'animal. Quelle que soit leur forme, les images proposées par l'auteur du *Palace* dépassent bien les simples figures de style. D'ailleurs, c'est déjà Bachelard qui remarque l'importance, pour un écrivain, de pouvoir (savoir ?) « passer de la métaphore à la métamorphose » (*ER*, 193). Le bestiaire hétéroclite inventé par Simon comporte les visions ingénieuses faisant preuve non seulement de l'imagination « hors-ordinaire », mais également de ce pouvoir vivifiant qui change le rêve en réalité, la pensée en corps – un corps drôle, pittoresque ou cauchemardesque. Les images insolites nécessitent de l'insolence littéraire que l'auteur des *Corps conducteurs* possède, certes. Qui d'autre saurait réduire une femme à « l'état de lame de couteau fardée de rouge géranium et surmontée d'une perruque » (*HIS*, 86) ?

Parmi les quatre puissances de la nature présentes, dans les différentes proportions, dans l'univers de Simon, la magie n'opère que sur trois d'entre elles : il s'agit, notamment,

¹⁴⁸ Ventresque R., « Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre » [in id.], *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 101-114, p. 108.

¹⁴⁹ Les nymphes ou les ondines représentent un de quatre « élémentaux » classiques, attribués traditionnellement à chacune de quatre puissances naturelles, parmi les sylphes ou les elfes (les génies aériens) et les gnomes (les esprits telluriques).

de l'eau, de la terre et de l'air, qui dominent sur les fantasmes ignés. Trois animaux-symboles viennent s'attacher aux éléments comme pour souligner le lien étroit liant les organismes vivants et les puissances naturelles. Un être humain se voit ensuite croiser, respectivement, à ces trois animaux représentant chacun un élément : l'homme reçoit donc le caractère ichtyologique (l'« homme-poisson »), équestre (l'« homme-cheval ») ou aviaire (l'« homme-oiseau»). Ainsi, le vocabulaire utilisé par Simon pour caractériser ses personnages (tels les soldats, les jockeys etc.) relève-t-il de ces trois royaumes. D'abord, il fait appel aux créatures marines. Les visages des hommes font penser à des « poissons noyés » (*FLA*, 180), morts (*VEN*, 137) ou agonisant sur le sec (*FLA*, 175), et pourvus de grands yeux de poisson (*FLA*, 133, 167, 251, 267 ; *HIS*, 337). Dans *Histoire*, Corinne, une fois sortie de l'eau, rejoint le protagoniste du roman, « se glissa[nt] près de [lui] comme un poisson ses cheveux encore mouillés salés odorants » (*HIS*, 349). En ce qui concerne l'aspect plus intime du corps humain, la vulve féminine ressemble à un organisme marin (*FLA*, 42) et le pénis à ces animaux aquatiques « qui vivent dans les rivières souterraines les cavernes, devenus aveugle 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, la bouche d'ombre » (*FLA*, 290).

Le motif équestre présent dans les romans du corpus est encore plus connoté sexuellement que le motif ichtyologique. Christine Genin l'affirme : « La sexualité est aussi expérience de l'animalité ; il existe tout un bestiaire simonien, éminemment sexualisé »¹⁵⁰. Et la figure du cheval y est exemplaire. Bien qu'il ne soit pas un « élémental » classique, telle la salamandre pour le feu, le cheval reste, selon Simon, un animal emblématique pour l'élément chtonien, une créature qui vit sur la terre et grâce à elle (*FLA*, 258). Cela n'exclut pas, naturellement, son affinité hydrique : songeons à des vieilles montures d'armes ayant « quelque chose de cette raideur de *crustacés* » (*FLA*, 31, nous soulignons), invertébrés essentiellement aquatiques, ou à des pur-sang de course que la fluidité du mouvement apparente aux canards qui « flottent sur le ventre propulsés par d'invisibles pieds palmés glissant lentement » (*FLA*, 155). Mais revenons à des hybrides mariant l'être humain au cheval : observons d'abord les femmes-jument pourvues de « seins et croupe » (*PHA*, 139), telle Corinne, qui est décrite comme une gracile « jument-alezane » (*FLA*, 280). Sur les tribunes autant que sur la piste de l'hippodrome, les « robe[s] de chevaux et celles de femmes » (*FLA*, 240) se mêlent dans les bariolures. La coiffure féminine ressemble au pelage animal : « sa chevelure dénuée *crinière toison* que je pouvais sentir dans ma main *crins* à la fois soyeux et rêches m'échappant ondulant comme ces flots » (*HIS*, 124). Remarquons en passant la référence aquatique des cheveux, motif qualifié par Bachelard d'« ophélien » : selon le philosophe, dans le règne de l'imagination, « il suffit qu'une chevelure dénouée tombe – coule – sur des épaules nues pour que se réanime tout le symbole des eaux » (*ER*, 99).

Mais le cheval n'est pas qu'une figure éminemment sexualisée ; il est aussi un « animal transformateur » qui permet la transition entre le royaume humain et celui équestre. Dans *La Route des Flandres*, les jeunes filles fréquentant les cours de chevaux, loisir préféré

¹⁵⁰ Genin C., *L'Écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Champion, 1997, p. 123.

des hommes, acquièrent les traits masculins : elles « se muent brusquement – vers le milieu de la trentaine – en quelque chose d’un peu hommasse, un peu chevalin (non, pas de juments : des chevaux) fumant et parlant chasse ou concours hippiques comme des hommes » (*FLA*, 19). D’autres femmes ne s’intéressent pas autant aux passe-temps hippique ; par contre, elles ne guettent que l’occasion de tromper leurs époux avec les jockeys ou les palefreniers (le cas de Corinne qui trahit de Reixach avec son jockey Iglésia). Qui plus est, ces épouses infidèles partagent, selon le narrateur de *La Route des Flandres*, « en matière sexuelle ces goûts plébéiens ou plutôt chevalins, [...] les mêmes dispositions pour l’équitation, [...] la même tendance à choisir ses amants du côté des écuries » (*FLA*, 190). En demeurant au sujet hippico-érotique, l’homme en train de copuler s’imagine à la fois cheval et jockey, son vocabulaire confirmant son double rôle : « 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 » (*PHA*, 92). Ensemble, ils ressemblent à « la mère du Minotaure et son mugissant amant » (*PHA*, 93).

Il est vrai que, chez Simon, les personnages se trouvent fréquemment animalisés¹⁵¹ et celui au sens propre du terme. Ils se mettent « à quatre pattes » (*FLA*, 92, 151, 152, 200) aussi bien dans une situation militaire – les soldats se courbent pour éviter le danger –, que dans celle plus intime de l’acte sexuel, pendant lequel les amants se métamorphosent en une « espèce de bête qui possède deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux troncs soudés par le ventre au moyen de cet organe commun » (*FLA*, 181). L’animalité de l’être humain se manifeste pendant la pure copulation, coït brut et violent comme celui entre Georges et Corinne dans *La Route des Flandres* :

alors je fus dans le fourré haletant courant à quatre pattes comme une bête à travers les taillis traversant les buissons me déchirant les mains sans même le sentir toujours courant galopant à quatre pattes j’étais un chien la langue pendante galopant haletant tous deux comme des chiens je pouvais voir sous moi ses rein creusés râlant, la bouche à moitié étouffée voilant son cri mouillé de salive dans l’oreiller froissé [...] je pouvais le voir brun fauve dans la nuit et sa bouche faisant Aaaah aaaaaaaah m’enfonçant tout entier dans cette mousse ces mauves pétales j’étais un chien je galopais à quatre pattes dans les fourrés exactement comme une bête comme seule une bête pouvait le faire insensible à la fatigue [...] nos membres emmêlés nous étions comme une seule bête apocalyptique à plusieurs têtes plusieurs membres gisant dans le noir (*FLA*, 292-293).

Georges-cheval, Georges-chien *chevauche* Corinne ; ils créent ensemble une monstruosité provisoire à « plusieurs têtes, plusieurs membres », dirait-on presque un cerbère mythologique en chaleur.

Quant à la thématique relative aux oiseaux, elle n’est pas non plus dépourvue de connotations sexuelles, quoique celles-ci se fassent rares. Tout comme les motifs précédents, le motif aviaire se conjugue aussi bien au féminin qu’au masculin. En analysant la peinture de Jean Miró dans le contexte des œuvres simoniennes, Patrick Rebollar constate :

¹⁵¹ Cf. Mouglin P., « Des chiffres et des thèmes », [en ligne] <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/rd5.htm> [consulté le 10/06/2015].

Si la femme n'est pas l'oiseau, chez Miró comme chez Simon, elle en est très proche. [...] Un relevé informatique nous permet de savoir que le seul mot 'oiseau', au singulier ou au pluriel, est présent plus de 220 fois dans l'œuvre entière de Simon. Des collages de notices encyclopédiques dans *Les Corps conducteurs* ou dans *Orion aveugle* montrent que l'intérêt de Simon pour les oiseaux va bien au-delà du simple rapport à la nature. [...] Remarquons [...] qu'un quart environ de ces 220 emplois sert de comparant avec des personnages masculins ou féminins.¹⁵²

Le lien direct entre ces dernières et la peinture est bien illustrée par un extrait tiré du *Vent* où les « femmes [sont] semblables à des oiseaux, portant des robes d'oiseaux, irréelles, éphémères, qu'on aurait dites peintes derrière les glaces avec leurs ravissants, élégants et froids visages d'oiseaux, ou plutôt dessinées au pastel, illusoires » (*VEN*, 90). Ces figures à moitié (ir)réelles semblent séparées du narrateur masculin d'une vitre de glace. La distance ainsi évoquée matérialise l'écart mental entre les deux sexes. Les femmes sont inaccessibles et incompréhensibles pour les hommes ; leur parler même diffère du celui des hommes, comme le constate le protagoniste de *Histoire* après avoir entendu une conversation entre deux personnages féminins : « je ne pouvais pas comprendre J'essayai mais je n'y réussis pas Je pouvais comprendre chaque mot mais je ne parvenais pas à suivre c'était comme si elles avaient parlé dans une langue étrangère un agréable et léger *bruit d'oiseaux* langage de femmes » (*HIS*, 335, nous soulignons).

Vu le penchant simonien pour l'art plastique, on ne s'étonne pas que *La Bataille de Pharsale* est, comme *Le Vent*, parsemé des thèmes picturaux, cette fois-ci résonnant des échos de la faune et de la flore. Citons-en un fragment reparté sur trois pages consécutives, dans lequel la thématique dominante – l'acte sexuel et la peinture – se voit unie par la récurrence de deux motifs entrelacés, l'un aviaire (on dénombre le cygne, l'ibis, le paon etc.) et l'autre floral (les chrysanthèmes, le géranium etc.). Il y apparaît, d'ailleurs, le peintre inventé Van Velden, dont le nom fait allusion à deux artistes peintres du XX^e siècle, le lithographe néerlandais Bram Van Velde et l'architecte belge Henry Van de Velde.

Kimono japonais dans lequel elle posait et dont Van Velden avait fini par lui faire cadeau à fond orange coq de roche avec des fleurs des chrysanthèmes ébouriffés des oiseaux aux longs becs aux longs cous sinueux parmi les tiges j'écartais les fleurs les hérons découvrant cette comment dire laiteuse lait plus blanc que le blanc bleuâtre à force d'être blanc avec des ombres d'un vert léger jade courant sur la peau transparente [...]

Il se remit à travailler l'air mécontent rouge faisant mine de s'absorber Je regardai le pinceau prendre un peu de rose géranium puis se charger de blanc au passage Il l'écrasa sur la toile le rouge ne se mélangeant pas tout de suite dans la pâte épaisse où il dessinait de minces filaments sinueux [...]

aigrettes sur les têtes des oiseaux alors pas hérons comment s'appellent huppés flamants non pas flamants les bouts pâles enflés de ses seins à peine moins pâles que la peau forçant cette écorce de soie pas ibis non plus cous sinueux chrysanthèmes fleurs comme dépeignées en désordre (*PHA*, 47-49).

¹⁵² Rebollar P., « Regards sur une analogie des profondeurs : *Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró* », intervention au Colloque de l'Université de Poitiers, « L'Image génératrice de textes de fiction », les 17-20 mars 1994, *La Licorne*, n°35, P.U. de Poitiers, 1995, pp. 275-282.

Les « oiseaux aux longs becs aux longs cous sinueux » font venir à l'esprit l'image du cygne du mythe de Lédà, auquel se réfère directement *La Route des Flandres* dans la scène de l'étreinte érotique de Georges et Corinne :

je [Georges] roulais sur elle l'écrasant de mon poids mais je tremblais trop fébrile tâtonnant à la recherche de sa chair de l'entrée de l'ouverture de sa chair parmi l'emmêlement cette moiteur légère touffue mon doigt maladroit essayant de les diviser aveugle mais trop pressé trop tremblant alors elle le mit elle-même une de ses mains se glissant entre nos deux ventres écartant les lèvres du majeur et de l'annulaire en V tandis que quittant mon cou *son autre bras semblait ramper le long d'elle-même comme un animal comme un col de cygne invertébré se faufilant le long de la hanche de Lédà* (ou quel autre oiseau symbolique de l'impudique de l'orgueilleuse oui le paon sur le rideau de filet retombé sa queue chamarrée d'yeux se balançant oscillant mystérieux) (*FLA*, 262-263, nous soulignons).

Bachelard consacre à ce mythe particulièrement fécond pour l'imagination quelque dizaines de pages. Il commence par la constatation que « [l]e cygne, en littérature, est un ersatz de la femme nue » (*ER*, 46). Chez Simon, point n'est besoin de substituts, la sexualité étant un de ses sujets majeurs. L'apparition de l'oiseau au « col invertébré » paraît donc une conséquence naturelle de la nudité, sa validation littéraire. La transformation instantanée quoique éphémère de Corinne à la fois en Lédà et en cygne mythologiques compense, en quelque sorte, le réalisme brutal de l'acte même, en apportant à ce « spectacle de l'amour dans sa crudité physiologique »¹⁵³ une note féérique. Sans mentionner la symbolique évidente du « *chant du cygne*, ce chant de la mort sexuelle [...] métaphore usée entre toutes » (*ER*, 48). Bachelard souligne que pour l'inconscient,

[l]'image du « cygne » [...] est toujours un *désir*. C'est dès lors, en tant que *désir* qu'il chante. Or, il n'y a qu'un seul désir qui chante en mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel. Le chant du cygne c'est donc le désir à son point culminant (*ER*, 48).

Et pourtant, le seul son qui sort de la gorge de Corinne-cygne n'est pas mélodieux mais plaintif. Il dévoile l'aspect illusoire de ce rapprochement corporel entre deux personnes, union purement physique, n'étant pas en mesure de satisfaire le grand besoin humain de chaleur partagée, du contact profond et véritable qu'apporte le sentiment de l'amour. Examinons la suite du passage provenant de *La Route des Flandres* :

maintenant elle haletait gémissait pas fort mais d'une façon continue sa voix changée toute autre que je ne connaissais pas c'est-à-dire comme si c'était une autre une inconnue enfantine désarmée gémissant se faisant entendre à travers elle quelque chose d'un peu effrayé plaintif égaré je [Georges] dis Est-ce que je t'aime ? Je la heurtai le cri heurtant sa gorge étranglé elle parvint pourtant à dire :

Non
(*FLA*, 263).

¹⁵³ Genin C., *op. cit.*, p. 128.

La sexualité chez Simon demeure donc, comme l'affirme Genin, « un rituel très ancien, marquée par son caractère essentiellement génital, et dont les protagonistes (le masculin et le féminin) ne sont pas véritablement les acteurs, mais des fonctions au service d'un ordre naturel, d'un déterminisme biologique »¹⁵⁴. Autrement dit, il n'y a pas de place pour les émotions sentimentales.

Cygne ou paon, ibis ou coq-de-roche, un trait physique est commun pour toutes ces espèces : les ailes. Mais les oiseaux simoniens, même pourvus de cet attribut aviaire, manquent de majesté et se voient décrits comme les « mangeurs de crottin voletant[s] » (*HIS*, 273). Croisés aux volatiles, les héros de Simon ne sont que très rarement imaginés en tant que créatures ailées. Sauf si le narrateur parle des masques carnavalesques :

ces figures de carnaval vénitien à la fois grotesques et terrifiantes, [sont] pourvues [...] d'un nez démesurée qui donnait aux gens l'aspect de monstrueux oiseaux encore accentué par ces capes dont les pans battaient autour d'eux ou, au repos, les enveloppaient comme des ailes repliées (*FLA*, 190)

Dans la plupart des cas, les traits qui rapprochent les personnages au royaume aviaire concernent soit la tête/le visage de l'humain, soit son corps considéré en entier (une transformation complète). Songeons, par exemple, à ces soldats squelettiques aux « *cous de poulets* noués d'un chiffon sanglant » (*HIS*, 428, nous soulignons) et maudissant leur destin funeste qui mène tout droit vers l'état de « ce mort au casque ou à la *tête d'oiseau* » (*HIS*, 138). Ou bien évoquons ce roi du manuel d'histoire portraituré avec « son nez pendant, ses sourcils glabres, ses *yeux de pigeon* cernés de rose » (*HIS*, 116, nous soulignons). Par ailleurs, le narrateur de *Histoire* caricature une autre image issue du même manuel, notamment celle de l'arbre généalogique de la famille royale dont « les membres sautillaient parmi les branches sous la forme d'*oiseaux* à têtes humaines coiffés de couronnes endiamantées et pourvus de nez (ou plutôt de *becs*) bourboniens et monstrueux » (*HIS*, 13, nous soulignons). Les vieilles dames fardées sont coiffées des « sombres et luisantes toques de *plumes* traversées par ces longues aiguilles aux pointes aiguës, déchirantes, comme les *becs*, les *serres des aigles* héraldiques [...] jusqu'à ces ténébreux bijoux aux ténébreux éclats dont le nom (jais) évoquait phonétiquement celui d'un *oiseau* » (*HIS*, 13, nous soulignons) ; il s'agit naturellement du geai, oiseau passereau de la famille des corvidés, au plumage foncé. Pour un court moment, on passe de la nature à sa représentation sur le blason, et puis de nouveau aux volatiles réels.

Si le champ associatif crée autour de vieilles femmes se compose essentiellement des objets aigus et déchirants tels les aiguilles, les becs ou les serres, celui concernant les jeunes femmes comporte avant tout l'image de la fragilité, de la légèreté et de la finesse du duvet. Observons la scène où Georges touche sa future maîtresse Corinne. Il éprouve aussitôt

la bizarre sensation de ne pas la toucher vraiment, comme lorsqu'on prend un oiseau dans la main : cette surprise, cet étonnement provoqué par la différence entre le volume apparent et le poids réel, l'incroyable légèreté, l'incroyable délicatesse, la tragique fragilité des plumes, du duvet (*FLA*, 238).

¹⁵⁴ Genin C., *op. cit.*, p. 128.

Cette « exquise délicatesse de la chair [...] toute entière comme des plumes » (*FLA*, 243) déréalise les personnages féminins jusqu'à ce qu'elles deviennent « vaguement fantastiques vaguement irréelles fabuleuses » (*HIS*, 412).

Contrairement au corps féminin dont le contact procure une agréable sensation tactile, la peau masculine appelle plutôt des impressions visuelles. Les mains du narrateur de *Histoire* sur lesquelles perlent les gouttes d'eau subissent une soudaine transformation en « plumes rosâtres d'un canard » (*HIS*, 50), la comparaison étant fondée sur la propriété hydrophobe des plumes graissées (cf. le phénomène physico-chimique de la superhydrophobie nommé « l'effet lotus ») caractéristique pour les oiseaux du milieu aquatique. Mais l'homme simonien est rarement canard. Le plus souvent, il apparaît dans les romans de Simon comme un rapace : aigle, faucon, héron ou échassier, bref un prédateur sauvage. Illustrons ces propos avec quelques exemples précis : à commencer par un « bossu à tête d'oiseau de héron » (*HIS*, 408, 214) ou celui au nez pareil au bec d'un oiseau (*HIS*, 214). L'ancien jockey de de Reixach, Iglésia, est, lui aussi, décrit comme pourvu d'un « nez d'aigle » (*FLA*, 151). Dans ce contexte, même les expressions communément utilisées – et donc, par la force des choses, détachées de leur signification originelle –, résonnent différemment. En demeurant dans le domaine hippique, mentionnons les parieurs de courses de chevaux qui ont les yeux de faucon (*FLA*, 152), la tournure interchangeable avec « avoir des yeux de lynx ». Ou encore la chair ridée et rugueuse d'un vieillard se voit qualifiée de « la peau de poulet » (*HIS*, 406). Ainsi, les locutions qui ont habituellement la tonalité neutre acquièrent une nouvelle dimension expressive, ou peut-être fallait-il dire qu'elles reconquièrent leur sens initial. Ainsi, Simon redonne-t-il la vie au langage figé.

Il se peut également que non seulement les parties du corps mais l'homme en entier s'amalgame à un oiseau. Le protagoniste du *Vent*, Montès, dépeint au moment d'examiner les négatifs sur le comptoir lumineux du photographe, la loupe collée à son œil, est pareil à « l'un de ces amateurs de timbres-poste, un de ces personnages que l'on dirait sortis de Daumier, du type *échassier*, poussiéreux et râpé » (*VEN*, 105, nous soulignons). Et si la transformation complète en un échassier ne suffit pas à l'écrivain qui cherche à défigurer davantage un être humain ? Songeons à un homme de garde dans une boîte de nuit élégante issu d'un métissage double, violant la nature par le croisement des trois espèces : cette « race unique, de type humain supplémentaire et hybride, à mi-chemin entre le chien maigre et le rapace, à l'interchangeable visage desséchée, l'interchangeable nez d'aigle, l'interchangeable regard à la fois ardent, doux, cruel, souffreteux et sauvage » (*PAL*, 189). C'est dans des descriptions comme celle-ci que la puissance (dé)formatrice de Simon touche son apogée.

Pour conclure, le but du présent chapitre était de montrer que le monde romanesque créé par Claude Simon est peuplé de personnages assez particuliers, travaillés par la dialectique de l'amour et la mort d'un côté, et de l'eau et la terre de l'autre. Étant donné que l'écrivain se plaît dans le symbolique et le magique, il puise volontiers ses inspirations dans les mythes anciens, surtout celui de la Terre-Mère, qu'il transfigure à son gré. Son interprétation de Gaïa s'écarte de la vision courante, partagée par Gaston Bachelard, d'une mère bienveillante et protectrice. Si nous nous permettons de faire ici une référence biographique, nous dirions que la douloureuse expérience personnelle de l'écrivain-soldat qui a participé à la Deuxième

Guerre mondiale pèse lourdement sur la douceur des fantasmes maternels. En conséquence, même les images de la terre ou de l'eau communément dépeintes comme rassurantes n'arrivent pas à adoucir le catastrophisme de l'auteur de *La Bataille de Pharsale*. C'est d'ailleurs ce que Laurichesse voulait peut-être dire, en constatant que « l'archétype n'est jamais coupé chez Claude Simon d'une dimension personnelle »¹⁵⁵. Et pourtant, le besoin de l'expression ne se laisse pas taire par une attitude pessimiste ; au contraire, dans les ténèbres et sous le signe de l'élémentaire malveillant naissent les créatures les plus ingénieuses et distordues. Si Bachelard a tendance à animer¹⁵⁶ les puissances de la nature et à les considérer dans les catégories du masculin et du féminin, Simon se montre plus audacieux lorsqu'il animalise les éléments et joue sur leurs représentations hybrides, dépassant les limites de l'espèce déterminées par la biologie. Ainsi voient le jour ses héros singuliers, les créatures fantastiques et monstrueuses. Peu à peu s'y dégage aussi un réseau significatif de figures animales croisées à l'homme, touchant aux trois classes taxonomiques, pour emprunter la nomenclature biologique, en l'occurrence : les oiseaux, les poissons et les mammifères (dans notre cas, il s'agit du royaume équestre).

Certes, le travail de Simon est bien celui de *la décomposition de la composition*, aussi bien au sens de l'érosion de la structure de l'écriture à la manière néo-romanesque qu'au sens du pourrissement de formes corporelles. Le phénomène de la désagrégation se voit toutefois contrebalancé : le monde des êtres vivants est traversé par les poussées motrices et contradictoires qu'on nomme dans la psychanalyse les pulsions, dont deux fondamentales sont la vie (la libido) et la mort. Dans l'univers simonien, la conception freudienne de la pulsion de mort se transforme en une puissance déformatrice opérant sur un être animé. Les personnages difformes, tels les hommes-chiens ou les femmes-cygnés, s'agrippent donc à leur existence pénible, oscillant continuellement entre Éros et Thanatos. Comme le remarque Christine Genin, « [d]ans l'œuvre de Simon, le plaisir sexuel s'oppose et se superpose en même temps à l'obsession de la mort »¹⁵⁷. Voilà comment se traduit la disproportion entre le nombre des sections de la partie qui traite de la vie et celle consacrée à la mort : la vie, si dénaturée qu'elle soit dans le monde romanesque simonien, s'avère très persistante et gagne ainsi sur la mort – quoique la victoire ne puisse être que temporaire.

¹⁵⁵ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁶ Cf. Mansuy M., *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris : Corti, 1967, p. 333.

¹⁵⁷ Genin C., *op. cit.*, p. 121.

Chapitre 2. La vie élémentaire. L'être humain soumis à l'aquatique et au tellurique

Section 2.1. Les larmes et la salive : deux fluides corporels attachés aux deux sexes

[Q]ue les larmes tombent de nos yeux,
Que l'eau coule de nos paupières !

Bible, Jérémie 9:17

Dans le monde de Claude Simon, la vie demeure essentiellement sous le signe de l'élément aquatique et les personnages de ses romans y constituent une belle illustration. Pour démontrer une telle affirmation, nous devrions admettre, au préalable, la conception bachelardienne de la correspondance de chaque substance fluide à l'élément aquatique : « [T]out ce qui coule est de l'eau [...] tout liquide est une eau » (ER, 137), constate le philosophe dans son *Eau et les rêves*. L'imagination matérielle envisage donc, selon Bachelard, toute matière décrite dans les catégories aquatiques égale à l'élément même. Ainsi, lorsque l'auteur du *Palace* caractérise ses personnages, il se sert du vocabulaire aquatique¹⁵⁸ et se plaît à exposer les nombreux liquides biologiques qui circulent dans le corps humain ou s'en échappent par les orifices naturels ou artificiels. Présents depuis longtemps en tant que motifs récurrents dans l'art – surtout dans la peinture et la littérature –, les fluides biologiques attirent l'intérêt des artistes et des spectateurs sur le corps humain à l'intérieur duquel se déroulent les processus mystérieux. Il s'agit de nombreux liquides biologiques agités de mouvement constant à l'intérieur l'organisme humain, ainsi que ceux dont la production dépend des circonstances physiques ou morales particulières. En gros, nous pouvons les diviser en raison de la nature d'agent qui les engendre. De cette manière, certains liquides se manifestent lors d'une stimulation externe, en tant que réaction à l'environnement

¹⁵⁸ Pour en fournir quelques exemples : dans *La Route des Flandres*, le public des courses de chevaux regroupé sur les tribunes ressemble à une « marée noire » (FLA, 151, nous soulignons) et dans *Le Palace*, constitue une « espèce de lugubre marée » (PAL, 138, nous soulignons) qui traverse les rues en cortège funèbre. Outre l'imaginaire marin, la foule perçue en tant qu'une masse poisseuse et uniforme est décrite également dans les catégories fluviales ou volcaniques : tantôt elle fait penser à un « fleuve sombre, brassé par les lents remous » (PAL, 140, nous soulignons), tantôt à un produit d'éruption volcanique telle une « lave grumeleuse grise et noire se piqua[nt] çà et là d'ovales couleur chair ». Parfois encore, ces métaphores se font plus organiques et anthropomorphes, pour aboutir à une « marée humaine » (PAL, 114, nous soulignons) ou à une substance « visqueuse [...] et moite d'où éman[ent] les voix » (FLA, 71). Ces voix sont, d'ailleurs, eux aussi aquatiques comme si une sorte de contagion hydrique travaillait le fond de la matière : le bavardage n'est autre chose qu'« un flot » (HER, 52, 149) que l'homme secrète, ou un « bruit mouillé » (HER, 176, nous soulignons) de la voix submergée (FLA, 167-168).

indépendante de notre volonté. Telle la sueur provoquée par le stress ou par un effort physique, la salive constituant la réponse à un stimulus de nature gastronomique, le sperme produit lors de l'excitation du corps masculin, les larmes accompagnant les émotions fortes, le lait comme corollaire de l'enfantement, l'urine excrétée par l'organisme à la suite du métabolisme, ou une substance d'ordinaire invisible, sauf à ce qu'une blessure déchirant le corps ne l'expose soudainement à l'œil choqué : il s'agit du sang. Tous ces fluides corporels seront soumis à une analyse approfondie par groupes de deux, classés non selon leur fonction biologique effectuée, mais selon leur ressemblance de forme (couleur, consistance etc.) ou selon le rapport que Simon établit entre eux. Dans cette section, nous nous focaliserons sur la première paire de liquides auxquels l'auteur du *Palace* attribue soit une valorisation neutre soit négative : d'un côté, les larmes, considérées comme un liquide féminin dévalorisant (d'où les insultes du type « pleurard » marquant le mépris envers la personne à qui elles sont adressées), et, de l'autre côté, la salive et son isomorphe péjoratif, le crachat. Parmi les cinq autres fluides corporels que nous proposons d'analyser dans les sections suivantes, la sueur et l'urine – le duo dont les rapports mutuels sont étonnamment étroits – seront examinés ensemble, tout comme le lait avec le sperme, haussés au rang de substances primordiales dans la création et le maintien de la vie. Le sang méritera une étude individuelle.

Les larmes : l'eau féminine, l'eau *cross-dressed*

Pour ce qui est de plus manifestement aqueux dans l'homme, ce sont d'abord les larmes, liquide incolore qui s'évacue du corps soumis aux fortes émotions ou aux souffrances tant physiques que morales. Dans les œuvres simoniennes, le sanglot est un domaine féminin et ce n'est que rarement que s'y insinuent les minces voix enfantines. Quant aux hommes, ils sont toujours prévenus de ne pas pleurer. Blum, l'un des protagonistes de *La Route des Flandres*, qualifie son compagnon de guerre Wack de « pleurard » à cause de sa plainte concernant le stationnement infortuné du régiment (*FLA*, 271). La même insulte moqueuse est adressée par l'ancien jockey de de Reixach, Iglésia, à un soldat maigre surpris en train de pénétrer les maisons désertées en quête de quelque bien d'utilité pratique : « Alors arrête de pleurer On t'a rien cassé Tout ce qu'on cherche c'est des fringues pour se planquer » (*FLA*, 115). La tonalité ironique accompagne également deux autres passages de *La Route des Flandres* qui formulent un commentaire sur la littérature et sur la religion. En ce qui concerne cette première, la prose de Rousseau est considérée péjorativement comme une « larmoyante, idyllique et fumeuse » création d'un auteur pleurard (*FLA*, 83). Quant à la religion, l'adjectif « larmoyant » joue, lui aussi, sur le registre cynique voire venimeux. Songeons à ces « larmoyantes homélies sur la fraternité universelle » adressées – bien ironiquement – aux soldats exposés au feu ennemi, décrits comme les « magnifique[s] cible[s] pour ces Espagnols impénétrables [...] embusqués derrière les chênes-lièges ou les oliviers » (*FLA*, 312).

Mais ce ne sont pas les compagnons railleurs qui empêchent l'homme d'extérioriser sa tristesse. Même resté seul, celui-ci ne manifeste pas ses émotions au moyen de pleur, quoiqu'il n'y ait personne pour l'observer. La scène tirée du *Vent* illustre peut-être le mieux cette attitude : le protagoniste du roman, Montès, assis immobile à l'intérieur d'une église lugubre, évoque « plus que jamais image de la désolation, mais sans larme, regardant d'un œil froid, sec, le décor sale » (*VEN*, 195). Bachelard a déjà remarqué que le « déficit de peines et

de larmes » rend l'homme « sec, pauvre, maudit » (*ER*, 129). Apparemment, Montès a assez de peines, mais son refus de pleurer ou d'effectuer le moindre mouvement le rapproche des statues entourant l'autel. Et pourtant, même les sculptures pleurent : vus de près, leurs visages pétrifiés sont « voluptueux et peints ruisselants de larmes peintes » (*VEN*, 195). Est-ce, d'ailleurs, nécessaire de préciser le sexe des sculptures ? Dans le règne des statues comme dans tout univers simonien, pleurer est le domaine de femmes ; les sculptures des saints seraient probablement semblables à Montès, image de désolation éternelle à l'œil sec.

Laissons pour le moment les hommes, afin de nous enfoncer dans le véritable royaume des pleurs qu'est le domaine du sexe féminin, tout comme l'eau elle-même dans la conception bachelardienne¹⁵⁹. À l'instar des vestales, les femmes simoniennes, ces « vestales à rebours », sont les prêtresses de l'aquatique veillant sur la continuité de la coulée lacrymale. Et, en effet, le ruisseau de cette eau humaine ne tarit jamais. Les pages de *La Route des Flandres*, de *L'Herbe*, de *La Bataille de Pharsale*, du *Vent*, du *Palace*, de *Histoire* et des *Corps conducteurs* sont remplies des « femmes en pleurs » (*FLA*, 13), des « pleureuses de l'antiquité » (*FLA*, 63) ou de leurs analogues modernes (*PAL*, 109). Les vieilles matrones aux yeux « perpétuellement larmoyants [...] entre les rapides battements de paupières » (*HIS*, 13, 44), vouées à une lamentation éternelle y sont un cas particulièrement intéressant. Les larmes constituent la partie inhérente de leur être, comme si la substance même de leur existence s'égouttait lentement, petit à petit, jusqu'à ce que la mort inverse le rôle et alors les pleureuses seront, à leur tour, pleurées. Les yeux deviennent donc, quoique indirectement, les attributs aquatiques d'un être humain¹⁶⁰. Cet effet est renforcé davantage par la couleur de l'iris : les yeux décrits dans les romans sont d'un « bleu aqueux » (*HER*, 79, 82) ou d'un « bleu délavé » (*VEN*, 192). Au fond d'un tel œil *stagnant* (*HIS*, 44) les larmes, à l'image des deux petits étangs contenant de l'eau immobile, mais inaltérée par la pourriture. La métaphorique de l'étang devient si chère à Simon que, figée en une expression du « lac des larmes », elle sera reprise plusieurs fois dans *Histoire* (*HIS*, 46, 406, 411, 423 etc.).

Si les yeux contiennent des lacs entiers, ils se vident abondamment. En lisant Simon, on assiste à d'innombrables sanglots (pour ne mentionner que quelques exemples : *VEN*, 35 ; *FLA*, 181, 230, 277 ; *HER*, 163, 179 ; *PAL*, 172-173 ; *HIS*, 13, 86, 413) parmi lesquels, curieusement, seulement une partie laisse reconnaître sa cause. Quel qu'en soit le contexte, celle-ci se résume souvent de façon bien stéréotypée, en un seul mot : l'amour. Si l'amour propre est blessé, la réaction féminine est de verser les larmes de rage. Songeons à Corinne se sentant outragée par le jockey Iglésia (*FLA*, 181, 230) ou à Cécile, pleurant de honte après s'être laissée déflorer par Montès rien que pour vexer sa pudique sœur Hélène (*VEN*, 224, 226, 227). Les larmes du chagrin apparaissent quand l'amante se trouve désirée mais mal-aimée ; évoquons de nouveau Corinne, cette fois-ci après la nuit passée avec Georges, lui reprochant amèrement de la considérer en tant que prostituée, « une fille à soldats » (*FLA*, 276). Il en va de même quand la femme ne se croit ni aimée ni désirée, telle la pauvre Sabine en pleine crise de vieillesse, implorant quelque consolation de son époux indifférent (*HER*,

¹⁵⁹ Cf. Bachelard, « L'eau maternelle et l'eau féminine » [*in id.*] *ER*, pp. 132-52.

¹⁶⁰ On serait peut-être tenté d'utiliser le terme *homo aquaticus*, mais dans son sens étymologique et non celui se référant à la classification anthropologique de Dougal Dixon dont le livre quasi-scientifique *Man after Man : An Anthropology of the Future* est consacré à la généalogie des futures races humaines. (Dixon D., *Man after Man : An Anthropology of the Future*. New York : St. Martin's Press, 1990).

179). Néanmoins, la plupart des raisons de pleurs reste indéfinie. En outre de manifester le deuil, une impuissance furieuse ou un reproche amer, les larmes témoignent également de la détresse viscérale, impossible à contenir, que seul le pré-langage universel des sanglots puisse exprimer :

un bruit, une voix, ou plutôt pas exactement une voix, c'est-à-dire pas les sons familiers que l'oreille est habituée à entendre sortir d'une gorge, moulés sur des mots, sur un langage articulé, anonyme et préfabriqué, mais la voix (ou si l'on préfère le langage) à l'état brut, primitif : une plainte, un gémissement [...] monotone, étouffé, s'échappant d'une gorge de femme (PAL, 172-173).

Un commentaire kristevien s'impose. Dans sa conception de l'acquisition de la langue chez l'enfant, Julia Kristeva distingue deux étapes, à savoir sémiotique et symbolique. Cette première phase précédant celle du langage articulé (symbolique), situant l'enfant du côté de la mère, dans ce que Kristeva appelle, empruntant le terme à Platon, la *chora sémiotique*. Ce terme est défini comme une sorte de plate-forme d'expression primitive (primaire) entre la parente et le nouveau-né. Dans cette perspective, les sons marmonnés par la femme sanglotant dans le *Palace* sont inintelligibles et donc insignifiants, voire *muets*, du point de vue symbolique, ce qui la régresse à l'état infantin. Faute de pouvoir (vouloir ?) parler, la femme tombe dans l'échelle sociale et il n'existe, selon la chercheuse, qu'une méthode pour récupérer sa position : écrire, afin de regagner l'ordre symbolique. « Pour Kristeva », comme le constate Augusto Ponzio, « l'écriture est une manière d'approcher le sémiotique et de lui trouver une traduction – une traduction verbale – dans le symbolique »¹⁶¹. La femme qui ne s'exprime ni par voie orale ni par voie écrite se réduit à la position d'enfant et donc se dévalorise. Pourrait-ce être une des raisons pour lesquelles les personnages masculins des œuvres simoniennes se gardent bien de verser des larmes ? Ou bien, est-ce Simon qui se montrerait misogyne ?

Or, surtout dans le contexte religieux, les pleurs ne sont marqués par aucun accent péjoratif, mais au contraire, glorifient la femme. Étant donné que dans l'univers simonien verser des larmes est un domaine des femmes, forte est la tentation de relire certaines métaphores fort exploitées dans l'usage littéraire en tant qu'expressions toutes faites. À commencer par la locution biblique provenant du Psaume LXXXIV de la « vallée de larmes » (HER, 69), utilisée dans *L'Herbe* dans son sens conventionnel comme synonyme de la terre. Chez Simon, la femme qui déplore l'existence humaine sur la terre s'approche à l'image de la Vierge Marie, représentée sur les tableaux sacrés avec des gouttes brillant sur les joues (VEN, 43). Et sa tristesse est précieuse au sens propre du terme : ses somptueux « pleurs de diamants mythiques » (VEN, 43) valent bien d'être éternisées dans l'art. À cette *mater dolorosa* s'attache le motif du *Planctus Mariae*, les lamentations de la mère de Jésus à la mort de son fils. Selon Ángela Muñoz Fernández, les femmes apparaissant sur les pages des textes écrits au XV^e siècle étaient détentrices de la force de fléchir la divinité par l'intermédiaire des

¹⁶¹ Cf. Ponzio A., *L'Écoute de l'autre*. Paris : Harmattan, 2009, pp. 47-54 (le chapitre « Écriture, langue et étrangeté »).

pleurs. Ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle que leur « don de la lamentation » devient un indice de la faiblesse féminine et prive ainsi les pleureuses de leur pouvoir symbolique¹⁶².

Pour faire encore une remarque d'ordre grammatical, notons le genre du substantif « pleur », qui, aussi bien dans les romans simoniens que dans la philosophie bachelardienne, se montre trompeur. Simon tout comme Bachelard situent ce substantif à la forme masculine dans le contexte traditionnel, relatif au sexe féminin. Comme le remarque Wendy O'Shea-Meddour dans un article portant sur la féminité chez Bachelard, le genre de mots n'est ni insignifiant ni arbitraire, mais reste en relation avec le référent que ce mot désigne :

In *La Poétique de la rêverie* Bachelard explicitly states that words should be feminine or masculine. [...] Though it is clear that Bachelard extends linguistic gender allocations to the world of substances (water is feminine, fire is male), the important question remains: does Bachelard claim that the substance or the image of the substance is organically or culturally gendered?¹⁶³

O'Shea-Meddour se demande aussi si, selon le philosophe, le genre des substances ou de leurs images n'est-il pas conditionnés par l'aspect biologique ou culturel. Quoiqu'il en soit la réponse, l'extension de ce que O'Shea-Meddour appelle « linguistic gender allocations » appliquée aux substances (et actions à la fois) dans les romans de Simon permettra de considérer le pleur comme une quasi-contradiction interne due à l'incohérence logique entre le signifiant et le signifié. Pour Bachelard, l'eau est une substance univoquement féminine et, s'il arrive qu'elle se masculinise, ce n'est qu'en perdant son caractère véritable d'une douce substance maternelle : on parle alors de l'« eau violente », reflétant une absurde agression de l'élément déchaîné, ou de l'« eau séminale », c'est-à-dire du sperme. L'auteur de *La Route des Flandres* s'accorde implicitement sur ce point avec Bachelard et range le pleur dans le cadre nettement féminin. Le genre grammatical défigure ainsi le mot forcé à une sorte de ce que nous nommerons un « cross-dress linguistique ». Dans la quatrième section, nous examinerons une situation analogique qui se reproduira avec le lait, substantif naturellement maternel, quoique désigné par un article masculin.

La salive et le crachat

Il existe deux types de stimuli extérieurs capables de provoquer la production de la salive chez un être humain. Nous parlerons notamment des agents de nature sexuelle et gastronomique. Dans ce premier cas, le phénomène de salivation relève du domaine de la physiologie des réflexes conditionnés, décrit déjà par Ivan Pavlov (cf. son article « Le réflexe conditionnel » publié en 1934) et se produit lorsqu'un fluide entraîne l'apparition d'un autre. Pour éclaircir l'idée, considérons le fragment suivant de *La Route des Flandres* dont la thématique tourne autour du corps appétissant de Corinne. Ce dernier

¹⁶² Muñoz Fernández À., [in] Albert-Llorca M., « Género e imaginario religioso : Maria y las mujeres », *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 13, n°2, 2006.

¹⁶³ O'Shea-Meddour W., « Gaston Bachelard's *L'Eau et les rêves* : conquering the feminine element », *French Cultural Studies*, n° 14, 2003, pp. 81-99, p. 83.

faisait penser (mais pas penser, pas plus que le chien ne pense quand il entend la sonnette fatidique qui déclenche ses réflexes : donc pas penser, plutôt quelque chose comme saliver) à quelque chose comme un de ces sucres d'orge (et sirop, et orgeat, des mots aussi pour elle, pour cela), de ces sucreries enveloppées de papier cellophane aux teintes acides (papiers dont le froissement cristallin, la couleur seule, la matière même [...]) provoque déjà les réflexes physiologiques) (*FLA*, 49).

Dans ce passage, Corinne est dépeinte comme une sorte de friandise humaine. Son corps, ce sirop sucré, fait saliver les hommes. Dans le parler élémentaire, tout se résume en une simple équation : l'eau appelle l'eau. La substance sirupeuse de la chair suscite l'apparition d'une autre substance, la salive, produite par l'organisme masculin indépendamment de sa volonté. Dans ses travaux sur le conditionnement mental des processus digestifs chez les mammifères, Pavlov parlait de la « sécrétion psychique »¹⁶⁴, et ce terme nous paraît adéquat, toutes proportions gardées, pour l'analyse des romans simoniens. Le corps de Corinne, tel qu'il est décrit dans le passage cité constituerait donc un stimulus visuel – ou, pour utiliser un langage moins biologique, un prétexte –, plus imaginé que vu réellement, initiant chez l'homme les réactions intuitives. Nous pouvons remarquer en passant qu'une situation analogique se reproduira, chez Simon, avec un autre liquide, en l'occurrence le lait, représenté à la forme humaine par la femme à la peau lisse et blanche. La délicatesse de sa tendre chair provoquera chez les hommes des réactions ataviques s'exprimant par le besoin urgent de boire ou de lécher cette matière laiteuse devenue corps, motif auquel nous reviendrons plus tard.

La nature à la fois comestible (ou mieux, potable) et sexuelle du corps de Corinne, décrit comme une boisson sucrée excitant les appétits masculins marque également une objectivation manifeste de la femme chez Simon, celle-ci réduite à son aspect physique. L'écrivain y crée donc un portrait misogyne du sexe féminin et dépeint sa condition misérable dans les relations homme-femme. Mais, pour ne pas nous éloigner de l'objectif de notre thèse doctorale, nous n'allons pas nous lancer dans l'étude l'image de la femme qui se dégage des œuvres de Simon. Signalons seulement, après Alastair Duncan, que la critique féministe trouve dans les romans simoniens une forte dominance d'images stéréotypées. « On regrette », ajoute Duncan, « que cette œuvre, qui a remis en cause les formes établies du roman, ait laissé intactes des idées reçues en ce qui concerne la femme »¹⁶⁵.

Revenons au sujet de la présente section. Abstraction faite de son aspect érotique, la salive considérée dans son rôle primaire demeure une substance facilitant la digestion, en tant que sa première étape ayant lieu dans la bouche. Le liquide sécrété par les glandes salivaires sert avant tout à ramollir la nourriture. L'image la plus parlante parmi les œuvres du corpus est peut-être celle d'un vieillard, imaginé dans *Histoire* en train de manger un morceau du pain, sa « bouche édentée mastiquant bruyamment la pâte gluante du sandwich se fermant pour laisser la gorge déglutir la pomme d'Adam [...] montant et descendant puis elle s'ouvrait de nouveau je pouvais voir briller la salive » (*HIS*, 406). Les gencives pleines de salive qui mâchent avec application, ou plutôt – à cause de sa visible infirmité au niveau stomatologique –, exercent un mouvement proche de la *succion* de la masse *blanchâtre* du sandwich, évoqué

¹⁶⁴ Cf. Pavlov I., « Le réflexe conditionnel » [*in id.*] *Œuvres choisies*, sous dir. Kh. Kochtoïanz. Moscou : Édition en langues étrangères, 1954, pp. 258-284.

¹⁶⁵ Duncan A., « Claude Simon : Le projet autobiographique ». *Revue des Sciences Humaines*, n° 220, 1990, pp. 47-62.

par le passage cité ci-dessous, donnent au vieillard un aspect vaguement enfantin, sauf que, évidemment, la pomme d'Adam trahit son âge mûr. L'analogie va jusqu'à la confusion complète entre un homme âgé et un nourrisson, comme dans le fragment suivant provenant du même roman :

le nouveau-né agrippé à la lourde mamelle [...] la bouche ouverte découvrant les gencives sans dents encore barbouillées de lait, pouvant voir... bouche de mort édentée mastiquant la bouillie blanche grumeleuse broyée entre les chicots jaunâtres puis il avalait, sa pomme d'Adam montant et descendant examinant alors avec attention le reste du sandwich avant d'y mordre de nouveau (*HIS*, 222).

L'attitude rapace de l'édenté suggère également son caractère animalier, exprimé par a comparaison suivante du vieillard : « il n'avait que deux chicots sur le devant sans doute était-ce pour cela qu'il mordait de côté le sandwich le déchiquetait *comme un chien* en tirant » (*HIS*, 215, nous soulignons). En bref, l'homme se voit ramené tantôt à l'état d'un nouveau-né tantôt à la forme pré-humaine, animalière. Le dernier cas rappelle, d'ailleurs, un passage du *Traité des animaux* d'Étienne Bonnot de Condillac qui, faute de trouver « un homme non socialisé, un homme à l'état de nature », démontre que « c'est [...] l'animal qui servira de *proto-homme* naturel »¹⁶⁶. Il serait, en effet, très difficile sinon impossible de trouver un individu si primitif qu'on le classerait limitrophe entre un animal et un « animal social » d'Aristote, mais l'état de vieillesse facilite et accélère remarquablement le processus d'involution de l'*homo sapiens*.

En outre, le contexte alimentaire n'est pas le seul dans lequel apparaît la salive. Selon le cadre thématique, celle-ci incarne différents rôles et valeurs. Pendant que dans l'entourage animal elle « s'animalise », comme dans la description du vieillard analysé ci-dessous, *mordant* un sandwich comme un *chien*, ce qui donne l'impression d'une mâchoire gloutonne de quelque créature sauvage, dans l'entourage religieux, elle se « sacralise » : en ramollissant l'hostie posée sur la langue, la salive s'avère indispensable pour accomplir la cérémonie eucharistique de la communion décrite dans *Histoire* (*HIS*, 155)¹⁶⁷. *Conditio sine qua non* de la communion et, en conséquence, de la participation active à la vie de la communauté chrétienne, la salive représente une valeur bien plus sublime que celle du premier suc digestif. Parfois sacrée mais bien plus profane, elle s'inscrit également dans la poésie érotique. Elle est nécessaire pour accomplir certaines pratiques sexuelles consistant à lécher (*PHA*, 46) et dont le final se rend audible par un « cri orgasmique *mouillé de salive* » (*FLA*, 291, nous

¹⁶⁶ Condillac E. B. de, *Traité des animaux*, texte commenté par Dennis Collin. Paris : Bréal, 2004, p. 15.

¹⁶⁷ Remarquons à cette occasion, qu'encore en XIX^e siècle, il était vivement déconseillé, voire interdit, de mâcher l'hostie avec les dents. Ne citons que les conseils de l'évêque Saint Alfonso Maria de Liguori pour les prêtres : lors de la communion il faudrait faire attention « de ne point mâcher l'hostie avec les dents ; et afin que l'hostie ne s'attache point au palais qu'il [l'ecclésiastique] ait soin de la plier sous la langue » (Liguori A. M. de, [in id.] *Œuvres complètes*, tome 11. Paris : Mellier, 1843, p. 153). Dans un fragment de l'*Encyclopédie théologique*, on lit quasiment le même : « Il ne faut pas mâcher la sainte hostie, ni la laisser fondre en la bouche, mais la laisser quelque peu de temps sur la langue, puis, étant en peu humectée, l'avalier, lui donner avec une révérence un petit pli de la langue » (*Encyclopédie théologique ou série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse*, vol. XV : Victor-Daniel Boissonnet (dir.), *Dictionnaire alphabético-méthodique des cérémonies et des rites sacrés*. Paris : Migne, 1846, p. 1256.), sinon on pèche du non-respect du dogme de la transsubstantiation du corps du Jésus en une rondelle de pain azyme.

soulignons). Chez Simon, ce liquide corporel s'avère indispensable pour rendre complet l'imaginaire sous le signe de l'Éros.

Naturellement, en parlant de la salive, il serait impossible d'omettre son côté péjoratif. Ni l'aspect digestif ni sexuel de la salive ne sont valorisés de façon négative jusqu'à ce qu'elle ne soit qualifiée de *crachat*, substance ressentie comme abjecte et destinée à être expulsée hors du corps. À part la raison physiologique de se débarrasser la bouche de quelque matière désagréable, le crachat joue un rôle social : chez Simon, il sert à exprimer le mépris envers quelqu'un ou quelque chose. Soulignons en passant que cracher est le domaine masculin. Dans le « Récit de l'homme-fusil », une des cinq mini-histoires constituant *Le Palace*, on apprend qu'avec la construction du chemin de fer les hommes obtiennent un privilège étrange de « cracher paisiblement entre leurs jambes d'un bout à l'autre du voyage sur la plancher d'un wagon au lieu d'avoir à détourner la tête pour envoyer sur le côté leurs jets de salive comme ils le faisaient sur leurs mulets » (*PAL*, 58). Étant donné que l'usage des crachoirs en Europe ne se popularise que vers la fin du XIX^e siècle, pendant que l'histoire du chemin de fer sur ce terrain remonte au début de ce siècle, l'accord social pour un comportement considéré aujourd'hui comme grossier ne peut pas surprendre. Chez Simon, les hommes bénéficient volontiers d'un tel privilège. Les raisons sont toutefois prosaïques : ils crachent sur le sol après avoir bu de l'alcool pour se débarrasser la gorge d'une sensation de brûlure causée par la boisson forte (*FLA*, 117) ou, analogiquement, après avoir fumé des cigarettes, pour adoucir le goût amer resté sur la langue (*PAL*, 192, 223).

Mentionnons encore le rôle social du crachat en tant que l'expression du mépris. Citons à cette fin un fragment de *Histoire* où les soldats attrapent leur compagnon *in flagranti* en train de voler du pain. Le manque universel de nourriture rend les gens excessivement nerveux et, par conséquent, le moindre délit pousse au crime. Au point de lyncher le misérable voleur, la foule canalise sa rage en organisant un spectacle grotesque où chacun participe, en giflant l'homme malchanceux ou en crachant sur son visage :

promené d'une baraque de prisonniers à l'autre tenu en laisse par deux nègres une brique pendue à l'aide de fils de fer sur sa poitrine avec l'écriteau J'ai volé le pain de mes camarades, et non pas un visage humain mais une chose : ce même masque grotesque fardé de violentes couleurs par les coups gluant de crachats impassible au-delà de toute souffrance et de toute humiliation lui marchant [...] vidé ou plutôt déserté par toute vie, ce qui avait été au départ peur humiliation et honte n'ayant cessé peu à peu de s'amenuiser depuis le premier crachat la première gifle (*HIS*, 68).

Et si, dans l'univers romanesque de Simon, on ne vise ni la terre (le « crachoir naturel ») ni l'homme (cible du dédain des autres personnes), le crachat est envoyé à l'élément même : à l'eau. *Histoire* expose la mer aux environs portuaires qui ressemblent à un égout dans lequel les « types décharnés, charbonneux et silencieux » accoudés au bastingage des bateaux crachent et jettent les mégots » (*HIS*, 395). Leur comportement nonchalant fait, d'ailleurs, venir à l'esprit une ancienne interdiction présente jusqu'à nos jours entre autres dans la tradition russe¹⁶⁸ ou dans la religion islamique, de polluer l'eau avec les

¹⁶⁸ Cf. Rancoeur-Laferrrière D., *The Slave Soul of Russia: Moral Masochism and the Cult of Suffering*. New York: NYUP, 1995.

déjections humaines. Puisque l'élément aquatique symbolise la force génératrice et purificatrice par excellence, toute « dégradation de la qualité de l'eau saine »¹⁶⁹ dont parlent les écrits coraniques, est réprimée. Notons à l'occasion que, dans l'islam, un acte encore plus abominable que cracher dans la mer est le fait d'uriner dans une cour d'eau¹⁷⁰. Rappelons ici un bel aphorisme de Bachelard affirmant qu'« une goutte d'eau pure suffit à purifier un océan ; une goutte d'eau impure suffit à souiller un univers » (*ER*, 164). Nous poursuivrons la thématique urinaire dans la troisième section du présent travail ; et pour l'instant, passons à la conclusion.

En corollaire d'avoir adoptée la conception Bachelardienne qui associe chaque substance fluide à l'eau même, nous pouvons constater que l'omniprésence des fluides corporels inondant le corps humain de l'intérieur suffisent pour assurer à un être humain en entier un caractère liquide. Les deux liquides qui font l'objet de notre étude dans cette section – les larmes et la salive – sont reliés entre eux par, d'un côté, leur caractère partiellement soumis au contrôle de l'homme et, de l'autre côté, par leur appartenance à deux sexes opposés. Les substances en question peuvent être engendrées à la fois par un facteur de nature physique, opérant au niveau indépendant de la volonté (une blessure douloureuse causant les larmes ou un stimulus gastronomique entraînant la production de la salive), que par un facteur de nature psychique (les émotions funestes ou une pensée gourmande). L'être humain se voit ainsi esclave de ce qui est de l'aquique dans lui. Les deux sexes s'en sortent cependant de façon différente : dans le cas des larmes, le choix masculin est de maîtriser sa tristesse et de se moquer des pleurards, tandis que les femmes laissent extérioriser leur émotivité. En somme, pendant que les hommes simoniens guerroient, les femmes font une (l)armistice. Dans ce contexte émerge également une image stéréotypée de la femme à qui on attribue le « don de la lamentation », à la fois le pouvoir symbolique et la faiblesse dévalorisante. À ne pas oublier toutefois que, dans le monde réel, les larmes sont le signe de la déficience psychique féminine et devraient être honteusement étouffées, en revanche, dans la dimension surnaturelle, elles prétendent à un raffinement : telle la Vierge Marie dont la tristesse est précieuse. Même le genre grammatical du pleur s'avère trompeur, car, dans l'univers romanesque de Simon, il se rapporte surtout au féminin. Quant à la salive, elle se rapporte essentiellement au sexe masculin, accordant aux hommes un aspect animalier ou enfantin, même si le rôle primaire du liquide biologique sécrété par les glandes salivaires demeure la digestion. L'apogée de la « masculinisation » de ce fluide est visible dans le crachat qui, tout en étant un isomorphe de la salive, ne joue plus aucun rôle métabolique mais plutôt social, exprimant le mépris. Quoiqu'il en soit, comme l'affirme Bachelard, toute analyse des liquides révèle le caractère double de l'élément, car celui qui rêve l'eau s'enfonce dans l'ambivalence (*ER*, 87).

¹⁶⁹ Faruqi Naser I. (dir.), *La Gestion de l'eau selon l'Islam*. Paris : Karthala, 2003, p. 28.

¹⁷⁰ Cf. Faruqi Naser I., *op. cit.*, p. 29. Il s'agit en particulier de l'eau stagnante, mais d'après certains hadiths, comme ceux du savant Jabir ibn Abdullah al-Ansari, considérés peu fiables par les théologiens musulmans, l'interdiction s'applique également à l'eau courante.

Section 2.2. Le sang et autres « flaques immondes »

*... invisible surtout, invisible et majestueux
comme la circulation du sang des statues.*

Jean Cocteau, *La Machine infernale*

Le sang est, lui aussi, une substance vouée à l'ambivalence. Vu son rôle biologique fondamental, il jouit d'un statut spécial dans le corps humain et la littérature, en tant que création humaine, qui reflète ce statut exceptionnel. De tous les liquides humains, celui circulant dans les veines suscite les plus d'émotions et inspire les réactions les plus diversifiées, voire contradictoires, qui vont de l'admiration jusqu'au dégoût, et du pathétique au dérisoire. Dans une optique ainsi polarisée se situent la conception de Gaston Bachelard et celle de Marie Bonaparte, pionnière de la psychanalyse en France et traductrice en français de l'œuvre de Freud. Dans *L'Eau et les rêves*, Bachelard rapporte de longues explications de Bonaparte relatives au motif sanguin chez les auteurs tel que Edgar Allan Poe, mais ne partage pas son optimisme. Lorsque la psychanalyste prône le caractère vital du sang, qui « avant même le lait, en son temps nous nourrit, celui de notre mère, laquelle neuf mois nous hébergea » (*ER*, 73), Bachelard développe une « mécanique des fluides funèbres » qui le mènent à des constatations pessimistes.

[T]out ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement soit comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique. Il y a donc une poésie du sang. C'est une poésie du drame et de la douleur, car le sang n'est jamais heureux (*ER*, 73).

Comme nous le démontrerons dans la présente section, l'imagerie sanguine de Simon ne se situe pas entièrement dans la perspective mélancolique de Bachelard et encore moins dans celle de Bonaparte, mais oscille entre le fatal et le ridicule. Quant à ce dernier, l'auteur de *Histoire* semble retrouver un plaisir particulier à exposer le contraste entre les beaux clichés enracinés dans la conscience collective et le naturalisme à la Zola. Aux nobles idées du sang versé glorieusement pour l'honneur de la patrie, Simon superpose les observations des simples soldats considérant ce liquide comme un déchet répugnant du corps déchiré, substance poisseuse coagulant en caillots brunâtres. Qui d'autre dirait que le filet rouge s'échappant des cadavres est « pareil à d'inconvenantes déjections » (*FLA*, 310) sinon un soldat ayant vu trop d'atrocités de guerre pour maintenir l'illusion que le corps humain signifie plus qu'un objet ordinaire dépourvu de tout aspect divin déclaré par les théologiens ? Comme le remarque Michèle Raclot en analysant *La Route des Flandres*,

dans le souvenir du narrateur [de œuvre en question], le pays en guerre n'est pas un champs d'honneur, mais une décharge publique. Point de pathétique, de sang versé, de chair martyrisée ni même « traditionnelle et héroïque odeur de charnier » mais « seulement d'ordures, simplement puant » [...]. L'horreur n'y est que dégoût, haut-le-cœur généralisé, sentiment d'un désastre qui ne suscite ni compassion ni lamentation et ne révolte que les entrailles. Le sang même y perd sa noblesse tragique pour devenir un liquide dégoûtant impossible à distinguer des déjections et autres flaques immondes¹⁷¹.

C'est dans ce sens d'une souillure « impossible à distinguer des déjections et autres flaques immondes » que le sang apparaît dans *La Route des Flandres* et dans *Histoire*. Un exemple des plus manifestes est peut-être la scène dans laquelle le capitaine de Reixach, fier et élégant, chevauche à travers le champ de bataille jusqu'à ce qu'il soit atteint par une balle de pistolet. En un clin d'œil, tout change de manière radicale : l'officier perd aussitôt son chic pour « incorpore[r] l'univers des charognes, des clochards et des décharges publiques » (*HIS*, 209). Puisque, étymologiquement, le mot latin *cadere* est à l'origine à la fois de « cadavre » et « tomber »¹⁷², le moment de la chute de de Reixach du cheval s'avère décisif. Il constitue une sorte de ligne démarcative entre l'être humain et le déchet. Cette dégradation est accentuée de façon picturale par le changement de couleur sanguine du rouge *vif* (connotant la vie) au noirâtre, figurant déjà la terre à laquelle le soldat s'intégrera bientôt. Vu le nombre excessif de morts, résultat tragique de la guerre, la dépouille de de Reixach est destinée à pourrir dans un des fossés le long de la route :

[s]a chute [de cheval], le sang, la poussière où il roulerait, lui et son austère élégance, son insolent maintien, sa hauteur, son impassible visage, transformé tout à coup en cette chose indécente et impudique : une ordure simplement, comme il pouvait en voir dans les fossés à droite et à gauche de la route, et sur laquelle les mouches se précipiteraient, s'agglutinaient, le sang bientôt non plus rouge mais simplement d'un brun noirâtre, croûteux son élégant uniforme déchiré, souillé de cette déjection, comme un enfant se barbouille de ses excréments (*HIS*, 208).

Le sang qui éclabousse les vêtements (*PHA*, 166) suscite le besoin violent de s'en purifier au moyen d'un autre liquide, cette fois-ci incolore et inodore de l'eau propre. Tel le soldat Georges de *La Route des Flandres* qui regrette avoir oublié ses affaires de toilette : « j'aurais voulu me laver me baigner me rafraîchir sentir l'eau ruisseler sur moi les morts étaient tous d'une saleté répugnante leur sang pareil à d'inconvenantes déjections comme s'ils s'étaient laissé aller sous eux » (*FLA*, 310). En plus de son aspect purificateur au niveau matériel, Bachelard attribue à l'eau une puissance spirituelle de « redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement » (*ER*, 163). Faute de pouvoir se nettoyer, les cavaliers du roman simonien sont contraints à porter sur la peau comme sur les vêtements cette crasse sale, qui les uniformise progressivement – à mesure de l'écoulement du temps et de l'étape de l'épuisement physique – avec la terre même. On en reparlerait en détail plus bas, notamment dans le chapitre consacré à la mort

¹⁷¹ Raclot M., « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* », [in] Simon C., *La Route des Flandres*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 74-75

¹⁷² Cf. Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil, 1983.

tellurique. Pour l'instant, notons seulement que cette image de l'homme devenu presque un cadavre vivant constitue, dans le contexte de la guerre, un des leitmotifs de la prose simonienne. Plusieurs d'entre ses romans sont hantés des mémoires de malchanceux soldats du régiment décimé au retour du front, affamés et exténués, avançant lourdement sur la route et se vidant de vie avec les « vomissement[s] du sang » (*COR*, 213). Dans cette atmosphère morose, on peut reprendre la constatation de Christine Genin que la guerre en tant que « expérience du néant ramène les hommes à la matière brute »¹⁷³ – ou mieux, à la matière organique.

Il n'est pas surprenant que dans le monde ainsi centré sur l'idée obsessionnelle du liquide rouge circulant dans les veines – et s'en écoulant aussi vite dans le cas de blessure –, le juron le plus courant des soldats est « Bon sang ! »¹⁷⁴. Seule *La Route des Flandres* comporte une bonne dizaine de ces occurrences, entre autres à la page 20, 41, 61, 95, 130 etc. L'attitude des guerriers découragés par le conflit mondial dans lequel ils ont été enrôlés souvent contre leur gré, se manifeste également dans leurs paroles ironiques. Blum est fier de « réussi[r] à [se] faire blesser » (*FLA*, 99) légèrement et de pouvoir répandre « quelques gouttes de [son] précieux sang » (*FLA*, 99), non pour remplir son devoir envers la patrie mais pour se vanter d'avoir combattu et pour prouver ainsi que l'argent dépensé pour en faire un soldat n'avait pas été perdu. Une plus grande amertume se cache derrière le cynisme de Georges qui résume l'utilité personnelle du conflit militaire de façon laconique : « 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... » (*FLA*, 235). Si pour Bachelard le sang est un liquide malheureux, pour les personnages simoniens, il est une substance d'ironie tournant en dérisoires les notions habituellement connotées de sérieux, telles « guerre » ou « soldat ».

La couleur du sacrifice

Quoique la tonalité moqueuse prévale, d'autres valorisations y sont également présentes. Pour pouvoir considérer l'image dans sa totalité, nous aborderons toutes les occurrences romanesques du sang et les regrouperons autour de deux niveaux essentiels. Le premier serait le niveau biologique, où le sang apparaît comme une substance assurant l'oxygénation des cellules, et le deuxième, symbolique, où le fluide en question joue sur les registres différents, à commencer par un héritage familial, en passant par un sacrifice religieux ou militaire et en finissant sur un moyen d'expression artistique. Observons de près chacun de ces cas.

Quant à l'aspect anatomique, la circulation sanguine est, pour Simon, un processus universel qui concerne tout organisme vivant, soit-il issu du monde animalier (l'homme y inclut, naturellement) ou végétal. Le fluide présent à l'intérieur du corps humain n'est autre que celui circulant dans les tiges des plantes (*HIS*, 78) jusqu'au point d'interchangeabilité. Dans *Histoire* s'opère une sorte de transfusion : sous la lumière blanchâtre (« laiteuse ») de la lune, dans les veines d'une femme allongée sur le lit semble « circul[er] non pas du sang mais

¹⁷³ Genin C., *L'Écheveau de la mémoire*, op. cit., pp. 66-67.

¹⁷⁴ « Bon sang » tire son origine de l'expression courante au XIV^e siècle « (Par le) sang de Dieu ! ». Cependant, sous l'Ancien Régime, ce juron étant devenu blasphématoire, dérive pour devenir, en XIX^e siècle, « bon sang de bon dieu » et donner une série de variantes telles que « bon sang de bonsoir » ou « bon sang ». Cf. les dictionnaires en ligne Notre Famille (http://www.notrefamille.com/dictionnaire/expressions/bon_sang) et Ortolang (<http://www.cnrtl.fr/definition/sang>) [consultés le 21/01/2016].

une pâle sève glauque bleuâtre » (*HIS*, 385). La teinte livide du sang résulte de l'action de la froide lumière nocturne transperçant la fine pellicule de la peau féminine. La même corrélation de la couleur bleue et du végétal se voit exposée dans un autre roman, notamment *Le Vent*. Le narrateur y décrit « les ramifications astucieuses et compliquées des artères comme une plante déployée, un arbre délicat et bleu dessiné à l'encre sur le papier buvard » (*VEN*, 87-88). Bref, le système complexe de vaisseaux sanguins du corps humain acquiert des caractéristiques botaniques : les règnes animalier et végétal se lient ainsi par la fraternité du sang.

Contrairement au fluide qui se déplace à l'intérieur des plantes, le sang humain se voit matière de noblesse. Si l'on parle des végétaux dans le contexte héréditaire, on y mentionne surtout les germes ; s'il en est question de l'homme, on appelle les notions de race ou de lignée transmises par le sang conformément aux lois de succession. Le fluide rouge perçu par le biais de la génétique coexiste avec le facteur social qu'est l'éducation et contribue de cette façon à la formation de la progéniture. Celle-ci « tenant ses droits non pas seulement d'un coït éphémère [...] mais encore par ce qui (gifles reçues, inquiétudes données, leçons apprises, cohabitations, alarmes, joies, mythes hérités et partagés), tout autant que le sang » (*VEN*, 20). L'enfant hérite ainsi « non seulement des biens mais [...] une certaine tradition, mode de vie, décorum, manière d'agir » (*VEN*, 20).

Et en tant qu'héritage familial, chez Simon, le sang véhicule aussi certaines qualités personnelles, jugées bonnes ou mauvaises du point de vue de la société. Tel le trait (plutôt dépréciatif ?) de la prématurité associée aux enfants gitans : dans une scène tirée du *Vent*, une employée du Bureau de l'Assistance Sociale motive la décision négative de l'adoption de deux filles par un trentenaire célibataire par le fait de la puberté précoce de l'aînée, celle-ci « comme cela arrive fréquemment chez les enfants du sang gitan, presque formée » (*VEN*, 203). De l'autre côté, le sang peut également témoigner d'un caractère anoblissant : dans *La Route des Flandres*, la mère de Georges, Sabine, parle de la famille des de Reixach dans les termes admiratifs :

la lignée, la race, la caste, la dynastie [...] nimbé[e] d'une sorte de prestige surnaturel, d'inaccessibilité d'autant plus intangible qu'elle ne tenait pas seulement à la possession de quelque chose (comme la simple richesse) qui se puisse acquérir et que, par conséquent, l'espoir ou la possibilité (même théoriques) de posséder soi-même un jour dépouille en grande partie de son prestige, mais bien plus [...] à cette particule, ce titre, ce sang, qui représentaient apparemment pour Sabine [...] une valeur d'autant plus prestigieuse qu'elle ne pouvai[t] être acquis[e] (*FLA*, 52).

Le sang est, chez Simon, perçu de façon stéréotypée. Qualifié de manière méliorative ou péjorative (la naissance du sang noble ou du sang gitan), le liquide rouge est porteur des qualités innées, celles-ci ayant un prolongement social, c'est-à-dire les conséquences directes sur un être humain dont le statut dans la société se voit ainsi prédéfini. Notons bien, à cette occasion l'inclination de Simon aux clichés, c'est pour la deuxième fois que l'écrivain a recours à des images couramment utilisées du sang ou – comme nous l'avons déjà signalé dans la section précédente – de la femme. Il est intéressant que l'auteur des romans expérimentaux, qui contestent les conventions littéraires, conserve autant de stéréotypes.

Revenons au sang réel. Une fois la continuité de la peau rompue, la blessure expose à l'œil choqué le contenu des veines. Dégoulinant le long du corps dans un filet brunâtre ou ruisselant en cascades pour infiltrer aussitôt la terre, le sang versé ne représente pas toujours la même valeur. Parfois, dans le contexte religieux – Simon se réfère au christianisme –, il est synonyme du sacrifice solennel de Jésus (*HIS*, 19) dont le corps torturé est barbouillé de rouge, depuis la tête couronnée d'épine (*HIS*, 19-20), par son cœur sanglant auréolé de flammes (*PAL*, 130), jusqu'aux pieds percés (*VEN*, 231). Même une simple évocation du vin donne à l'imaginaire sanguin une tonalité quasi-religieuse. Illustrons ce propos par deux courts fragments du « Récit de l'homme-fusil » du *Palace*, dans lesquelles le personnage éponyme décrit sa future victime et le lieu du crime qui porte des indices faisant appel, plus ou moins directement, à la substance du sang. À l'heure du dîner dans un restaurant de l'hôtel, le meurtrier observe « l'homme qu'il devrait tuer, son verre à demi-rempli *de vin couleur rubis* », assis sur une banquette recouverte de la « molesquine *rouge*, brillante et d'une matière légèrement grumeleuse » (*PAL*, 73). Les éléments du décor que nous avons mis en italique préfigurent l'épisode dramatique à venir. Une vingtaine de pages plus loin, le crime est commis. Au milieu des « faciès tordus d'effroi, de stupeur ou de colère » (*PAL*, 93) des clients du restaurant, la table en arrière-plan semble dépeindre en filigrane l'événement frénétique :

la table avec les verres et les carafes renversées, la nappe souillée de vin (ou de sang ? la même encre rouge d'imprimerie ayant uniformément servi à colorier la moquette, les rayures de la cravate, la molesquine des banquettes, les taches sur la nappe et celle que le dessinateur avait figurée sur le dos (entre les épaules) du dîneur dont le buste était maintenant affalé sur la table comme ces marionnettes de guignol (*PAL*, 94).

Cette curieuse interchangeabilité entre les deux fluides rouges, l'un coulant dans les veines et l'autre remplissant le verre, fait écho à l'acte eucharistique qui métamorphose le vin en sang. Chez Simon, l'alcool couleur rubis possède une nature bien particulière qui, relativement à son entourage contextuel, signifie une préfiguration ou une « post-figuration » de sang.

À l'opposé du glorieux martyr de Jésus, dont le sacrifice sanglant a une valeur rédemptrice, se situe l'infâme hécatombe de la Deuxième Guerre mondiale. Si l'on parle du militaire, on tourne forcément autour du vocabulaire du sang. Et celui-ci coule abondamment dans les romans de Simon (pour ne mentionner que quelques occurrences : *HIS*, 84, 301, 391, 399, 414 ; *PAL*, 96 ; *PHA*, 39, 40, 73, 242, 260, 261-262 ; *VEN*, 172, 76 ; *FLA*, 56-57, 81, 77, 78, 123, 288 etc.). Une telle fréquence souligne l'importance du motif sanguin dans la représentation de la guerre. Analogiquement au décor de la scène du crime au restaurant évoqué plus haut, le cadre naturel du champ de bataille porte les traces de la tragédie qui vient de s'y produire. La « terre [est] gorgée de sang » (*PHA*, 42) et les « chemins boueux ensanglantés » (*HIS*, 111) sont bordés de cadavres. Un tel environnement sert d'illustration pour la définition encyclopédique de la guerre. Et pourtant, même ces images littéraires peuvent être considérées insuffisantes pour rendre la réalité : David Zemmour parle de « l'incapacité fondamentale du langage à pouvoir restituer quelque expérience que ce soit,

quelque réalité que ce soit, et donc à la communiquer »¹⁷⁵. Et pourtant, le passé nécessite d'être exprimé, tant bien que mal, à l'aide des moyens linguistiques, ce qui, continue Zemmour, « donne lieu à une nouvelle critique du récit historique tel qu'il est représenté dans les manuels scolaires »¹⁷⁶. Le dialogue entre deux personnages de *Histoire*, un garçon et sa mère, explique la différence essentielle entre le savoir encyclopédique dont le référent extralinguistique demeure un concept neutre, voire émotionnellement vide, et le savoir pratique découlant du vécu, vif et intensément connoté :

[la mère :] Est-ce que ce n'était pas écrit dans tes livres de classe ? On t'avait pourtant bien dit j'imagine qu'il y avait du sang et des morts seulement...

[le fils :] Non Ce n'est pas ça

...entre le lire dans des livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées, et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux, de feu, de noir, de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel, ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas plus possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors tout ce que tu peux essayer de faire... (*HIS*, 165-66).

Alors, tout ce qu'on peut essayer de faire est d'écrire la guerre quand même – ce que Simon fait effectivement –, tout en acquiesçant les insuffisances de la langue. S'y désigne ainsi un aspect métatextuel ou autoréférentiel de ses romans.

Néanmoins, ce que les mots n'arrivent pas à rendre directement, ils arrivent à suggérer. Afin de surmonter certaines limites du système langagier, Simon badine avec les règles grammaticales, strictes et prévisibles, afin de rendre aux mots leurs ambiguïtés et nuances interprétatives. Un tel jeu implique l'usage de l'imagination lors de la lecture et se réfère aux émotions, souvenirs et expériences extralinguistiques du lecteur, ce qui permet de dépasser le cadre purement littéraire. Grâce à une description imprécise, allusive et équivoque, le sang répandu dans la nature peut éveiller les différentes sensations et autoriser de diverses interprétations. Observons-le sur l'exemple tiré de *Histoire* qui a pour sujet le paysage au lever du soleil :

le jour filtr[e] gris suant opaque réveillant les oiseaux dans les magnolias les ténébreuses touffes de lierre dessinant les formes étendues dans les terrains vagues la proche campagne paisibles trop immobiles barbouillées de sang qui commence à sécher De mon lit je pourrai le voir blafard se reflétant sur les feuilles vernies se colorant peu à peu les oiseaux criards fous déchirants quel lac je voudrais glissant sur le reflet renversé immobile des montagnes enneigées (*HIS*, 379).

¹⁷⁵ Zemmour D., *Roman et matière historique dans La Route des Flandres de Claude Simon* [en ligne] <http://associationclaudesimon.org/ressources-critiques/cours-et-conferences/article/zemmour-david-roman-et-matiere?lang=fr> [consulté le 23/05/2015].

¹⁷⁶ *Idem.*

Quoique ce ne soit qu'au milieu de l'extrait cité que le substantif « sang » apparaît, déjà à partir des premiers mots du passage l'atmosphère s'alourdit. D'abord, la scène est éclairée par une mystérieuse lumière grisâtre, image ambiguë qui fait venir à l'esprit aussi bien une paisible matinée brumeuse qu'un champ de bataille traversé de fumées se dégageant des débris. Ensuite, le jour est décrit comme « suant » à la manière, peut-être, des soldats et leurs chevaux transpirants de l'immense effort du combat. Dans cette lumière opaque se laissent voir les contours d'une végétation dont l'aspect ténébreux est à la fois menaçant et attristant. L'ombre de cette flore inquiétante dessine les formes apparemment paisibles mais « trop immobiles » (signe du sommeil profond ou de la mort), car « barbouillées de sang qui commence à sécher » (signe manifeste de la blessure voire de la mort). Les chemins interprétatifs peuvent diverger : sont-ce, au juste, les touffes de lierre tachetées de sang ou sont-ce leurs ombres projetées sur le sol ? Ni le genre grammatical (féminin dans les deux cas) ni (l'absence de) la ponctuation n'en fournissent aucune indice. Il semble néanmoins que le caractère flou et mosaïqué du courant de conscience que Simon y utilise, autorise une lecture plus métaphorique : si l'on admet que les souvenirs de guerre du narrateur se superposent au paysage – ce qui est, d'ailleurs, très souvent le cas dans les romans simoniens –, le jeu éphémère du clair-obscur se charge instantanément de signification. La salissure du sang redonne aux « formes étendues dans les terrains vagues [...] paisibles trop immobiles » une apparence matérielle et, par surcroît, humaine. Dans le tableau grisâtre du lever du soleil, la tache rouge constitue un point marquant : « C'est par la couleur que s'opère une transmutation de la matière »¹⁷⁷, que l'idée de Bachelard est résumée par Michèle Pichon¹⁷⁸. Effectivement, à la relecture de l'extrait citée de *Histoire*, les formes végétales semblent se transformer en silhouettes humaines, inertes sur le sol et recouvertes des taches brunâtres, tels les « dormeurs du val » rimbaldiens jonchant le champ de bataille.

Le fragment cité plus haut est aussi intéressant par son aspect structural reposant sur trois points principaux dont la disposition spatiale évoque la lettre « V ». La narration du passage est construite de cette façon qu'on a l'impression de suivre du regard, tout d'abord, un point situé bien haut : les oiseaux dans les arbres (1), ensuite viser la terre avec sa verdure (2) et de nouveau lever les yeux pour fixer les oiseaux dans les arbres (1'), cette fois-ci sur le fond des montagnes magnifiques. La ligne tracée dans l'espace reliant ces trois points figure la perspective du narrateur allongé sur son lit, scrutant le paysage par la fenêtre. Une pareille géométrie s'applique aux couleurs de la scène. La palette du fragment se compose de cinq tons, dont la plupart n'est que sous-jacents des substantifs : le gris (du jour), le rouge (du sang), le vert (des feuilles), le bleu (du lac) et le blanc (de neige). Curieusement, à l'exception du gris et du blanc considérés non chromatiques, le trio le rouge–le vert–le bleu constitue la gamme complète des couleurs dites « primaires » ou « fondamentales » en termes de l'optique. À partir de ce triangle chromatique il est possible de créer toute autre couleur lors d'un procédé de synthèse additive ou soustractive. Ajoutons encore que le schéma en « V » qu'on a discuté plus haut, se voit également respecté : la teinte exposée au début du fragment,

¹⁷⁷ Pichon M., « Quand le peintre rêve les éléments : approche bachelardienne de l'abstraction naturaliste » [en ligne] <http://www.dogma.lu/txt/MPI-Peintre.htm> [consulté le 23/05/2015].

¹⁷⁸ Bachelard envisage l'art contemporain dans les termes générateurs : « Pour un grand peintre [...] la couleur est créante. Il sait bien que la couleur travaille la matière, qu'elle est une véritable activité de la matière, que la couleur vit d'un constant échange de force entre la matière et la lumière » (Puthomme B., *Le Rien profond : Pour une lecture bachelardienne de l'art contemporain*. Paris : Harmattan, 2003, p. 116).

le gris, s'éclaircit au fur et à mesure de la narration pour devenir « blafard », c'est-à-dire blanchâtre, tendant à intégrer le blanc mentionné à la fin de la citation.

Le marbre et la cerise

Pour rester dans le domaine pictural, examinons le côté esthétique – ou plutôt artistique – du sang dans les romans simoniens. À part le liquide rouge ou brunâtre, les deux autres représentations de ce fluide sont assez singulières : il s'agit notamment de la forme fruitière et pierreuse. Dans ce premier cas, l'inspiration paraît évidente et « quotidienne » pour ainsi dire ; elle crée des métaphores peu sophistiquées mais éloquentes : la jeune Corinne s'est blessée en descendant du cerisier (*HIS*, 167) et, désormais, par rapprochement des couleurs, la cerise devient métaphore de la goutte de sang, reprise plusieurs fois dans *Histoire* (*HIS*, 168, 169, 412, 413). Il n'est pas difficile de deviner que les principes sur lesquels repose la comparaison sont la couleur et la forme ovale, celle-ci présentant une ressemblance avec une goutte qui s'arrondit en tombant, conformément aux lois de physique.

Dans le deuxième cas, l'idée directrice qui régit la comparaison sculpturale demeure mystérieuse. Une austère beauté de la pierre semble travailler l'imaginaire de certains auteurs comme Simon, Jean Cocteau ou Michel Butor jusqu'à un tel point qu'ils envisagent la matière non-animée des sculptures par le biais quasi organique, d'où la présence du motif sanguin dans le contexte sculptural. Étudions en quelques exemples : le corridor d'un musée visité par le narrateur de *Histoire* est décoré par une « colossale [...] Minerve aux yeux aveugles sans prunelles une expression sereine absente sur le visage sculpté dans une pierre grisâtre mate au-dessus du péplum drapé fait d'un *marbre rouge sang de bœuf parcouru de veinules finement ramifiées* » (*HIS*, 127, nous soulignons). La teinte et la texture du marbre de l'étoffe revêtant le corps de la déesse romaine constituent la première allusion au sang. Contrastant avec la peau façonnée dans une pierre uniformément grise, le rouge brunâtre de la tunique, parsemé d'un lacin compliqué de minuscules veines blanches, semble étrangement organique : un tissu vivant, dirait-on, voire une plaie éternelle faite à la froide et dure matière pierreuse. En passant par le corridor du musée, on entre dans une salle, consacrée à Mithra, conquéreur du taureau. Cette fois-ci, sur la peau de la statue héroïque se dessine « une frange de gouttes de sang pétrifié s'échappant de la blessure » (*HIS*, 127). Dans la scène de la tauromachie, le sang n'est plus suggéré mais présent *expressis verbis*, quoique sous la forme solidifiée. Pour voir le sang couler réellement, il faut quitter le musée et se diriger vers l'église : c'est là où le miracle anime la pierre. Le narrateur de *La Route des Flandres* nous parle des figures des saints « dont les yeux ou les stigmates se mettent à pleurer ou à saigner » quelques fois en un siècle (*FLA*, 79).

Pour poursuivre le motif de la tradition héroïque gréco-romaine, la figure du géant Orion, matérialisation de la constellation mentionnée dans *Les Corps conducteurs*, est présentée de façon plus réelle que Mithra. Les pieds musculeux du chasseur mythologique sont décrits « comme sculptés dans un marbre rougeâtre où courent des lacin de veines [...] aussi grands que les souches aux racines convulsives » (*COR*, 219-220, nous soulignons) et donnent l'impression d'appartenir à un organisme vivant. Surtout que le marbre rose n'est pas une matière constituant son corps (Orion n'est pas une sculpture mais un concept de l'imagination), mais une matière de la comparaison introduite par le comparatif « comme ».

Cet Orion imaginaire se caractérise par une peau fine dont la demi-transparence révèle le labyrinthe des veinules. Curieusement, la deuxième comparaison de l'extrait, cette fois-ci introduite par la construction « aussi... que », exhibe le caractère terrestre des vaisseaux sanguins. Les racines font, d'ailleurs, souvent l'objet de la métaphorisation. Pour Bachelard, c'est avant tout la question de « l'anim(al)isation » des formes végétales (cf. *TRR*, 262-322) : en tant qu'un « acte littéraire le plus simple » (*TRR*, 262) de la rêverie matérialisante, la métaphore puise dans l'archétype imaginaire de la racine-serpent (*TRR*, 314). « Le serpent », écrit Bachelard dans *La Terre et les rêveries du repos*, « est un des archétypes les plus importants de l'âme humaine. Il est le plus terrestre des animaux. C'est vraiment la racine animalisée et, dans l'ordre des images, il est le trait d'union entre le règne végétal et le règne animal » (*TRR*, 262-263). La forme serpentine se montre donc comme « le souterrain en relief, le complément vivant du labyrinthe » (*TRR*, 287). En s'éloignant un peu de l'aspect élémentaire, le poète russe Andreï Biely, cité par Bachelard, marie l'onirique au mythique : « Pour moi, la sensation est un serpent : en lui le désir, le sentiment et la pensée se confondent en un vaste corps-aux-pieds-de-serpent, le corps d'un Titan »¹⁷⁹. Ne résonne-t-il pas dans ce titanique « corps-aux-pieds-de-serpent » l'image d'Orion des *Corps conducteurs* aux pieds pareils aux racines entrelacés ?

Cet Orion sculptural qui évoque en même temps une statue de pierre et un organisme vivant n'est pas, bien évidemment, une idée exclusivement simonienne. Au contraire, elle semble être une variation de plus sur le motif littéraire des statues vivantes abordé, entre autres, par Jean Cocteau ou Michel Butor. Simon s'inspire peut-être de l'image soufflée par la « circulation du sang des statues »¹⁸⁰, les mots empruntés à la femme-Sphinx, personnage de la pièce de théâtre de Cocteau intitulée *La Machine infernale* (1932)¹⁸¹. Quant à Butor, un des nouveaux romanciers, il mentionne dans *L'Emploi du temps* (1956)¹⁸² « les colonnes éblouissantes telles des blocs de sel gemme [...] doucement moirées d'un sang minéral »¹⁸³. Il n'est donc pas rare que la pierre soit dotée d'une sorte de vie organique et devienne un « organisme » pourvu de « tissus » à l'intérieur desquelles circule un « sang ».

Il ressort de cette analyse que le motif du sang présenté comme réel ou imaginaire, peint ou sculpté, travaille l'esprit de nombreux écrivains et fait l'objet de plusieurs valorisations. Pour Simon, hanté par des visions cauchemardesques de la guerre, ses représentations sont rarement positives, sauf dans le cas religieux où le sacrifice sanguin se voit pathétique. L'auteur de *L'Herbe* préfère en parler sur un ton soit neutre, voire anatomique, soit nettement dévalorisant. Sa poétique du sang frôle alors celle de Bachelard, pour qui le liquide en question est une substance funeste connotée de morts. Certes, la guerre est à l'origine de nombreux types de déchets, produits de l'amont à l'aval des filières militaires, mais les véritables ordures n'ont rien à voir avec la production, le stockage ou le

¹⁷⁹ Biely A. [in] Bachelard G., *La Terre et les rêveries du repos*, Essai sur les images de l'intimité. Paris : Corti, 2004 [1946], p. 262.

¹⁸⁰ Cocteau J., *La Machine infernale*. Paris : Grasset, 1934, acte II, p. 84.

¹⁸¹ Ce livre a été rédigé juste avant l'avènement du Nouveau roman sur la scène littéraire, soit trente-neuf ans avant *Les Corps conducteurs*.

¹⁸² Le récit paraît donc quinze ans avant *Les Corps conducteurs*.

¹⁸³ Butor M., *L'Emploi du temps*. Paris : Minuit, 1956, p. 318, nous soulignons.

transport militaire. Il s'agit des déjections biologiques : des cadavres bordant les chemins et des « flaques immondes » du liquide brunâtre répandues sur la terre. Le thème du sang s'inscrit ainsi dans une poésie dévalorisante : en tant que substance de dégradation, ce fluide corporel ressemble à une souillure organique suscitant de la répugnance et un vif désir de s'en laver. De l'autre côté de l'échelle affective, se situent les représentations artistiques du sang, englobant les images du fluide (ou du fluide solidifié) animant les sculptures. Quoiqu'il en soit, le sang simonien reste une matière polyvalente, offrant plusieurs possibilités interprétatives.

Section 2.3. De la sueur contagieuse aux mythologies urinaires

À la sueur de ton visage...

Genèse, 3 : 19

Il est étonnant que le plus grand rêveur des éléments du XX^e siècle, Gaston Bachelard, ne s'intéresse pas beaucoup aux fluides corporels. Et pourtant, ils sont une manifestation directe de l'élément incorporé. L'analyse de l'aquatique ainsi internalisé par le corps humain s'avère extrêmement importante pour les œuvres de Simon. Si Bachelard consacre quelques pages au sujet du lait¹⁸⁴, il n'écrit qu'une ou deux phrases sur le sang et le sperme, et néglige la sueur ou l'urine. Nous pouvons donc avoir l'impression de leur importance marginale, ce qui est, dans le contexte des œuvres simoniennes, bien loin de la vérité. Pour l'auteur du *Palace*, l'être humain se trouve au centre de l'écriture et constitue une sorte de prisme par lequel le monde entier est appréhendé et interprété. Les sections précédentes ont déjà démontré la valeur des larmes, de la salive et du sang ; à présent, nous essaierons de reconstruire la signification des deux autres fluides corporels, omis par Bachelard et pourtant enracinés profondément aussi bien dans la tradition littéraire que religieuse.

La malédiction issue de la Genèse et placée en épigraphe de la présente section s'applique particulièrement bien à l'homme simonien. La sueur, avec la douleur, sont deux éléments de la punition infligée par Dieu à Adam et Ève désobéissants :

le sol sera maudit à cause de toi [il s'agit d'Adam]. C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie, il te produira des épines et des ronces, et tu mangeras de l'herbe des champs. C'est à *la sueur de ton visage* que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris (Genèse, 3 : 17-19, nous soulignons).

La transpiration se voit donc, en quelque sort, comme une conséquence manifeste du péché commis par Adam. Une fois expulsé du paradis sur la terre, l'homme connaît un dur travail physique. Sur les pages des romans simoniens sont décrits surtout deux types de métiers considérés comme lourds ou pénibles : les ouvriers et les soldats. Sur leur exemple, nous observerons la condition pénible des travailleurs de terre et des combattants du XX^e siècle, dépeinte par Simon. Du point de vue historico-économique, le développement du système capitaliste et les deux guerres mondiales ont fortement contribué à cette situation difficile. D'ailleurs, est-ce que dans les paroles mêmes du Premier ministre du Royaume-Uni, Winston

¹⁸⁴ Cf. Bachelard G., « L'Eau maternelle et l'eau féminine » [in *id.*] *ER*, pp. 132-145.

Churchill, déclarant que le conflit de 1945 nécessiterait « du sang, du labeur, des larmes et de la sueur »¹⁸⁵ ne résonne pas l'écho de la malédiction biblique ?

La tolérance olfactive

« L'homme simonien transpire, dans la fatalité du travail, le dérivatif du jeu ou de l'engagement du combat »¹⁸⁶, affirme Jean-Yves Laurichesse. Pour autant, la valeur de la sueur due au travail diffère de celle liée à la guerre. Le chercheur en fait une distinction nette : d'un côté, la « sueur laborieuse »¹⁸⁷ est considérée comme faisant partie des dégoûtantes « odeurs sociales », comme celles propagées par les ouvriers surexploités par le système capitaliste. Lorsque Simon décrit dans *La Bataille de Pharsale* les travailleurs agricoles, il se concentre essentiellement sur l'aspect olfactif des « silhouettes grisâtres [...] exhalant cette acre odeur de fatigue de sueur » (PHA, 18, 234). De l'autre côté se situe ce que Laurichesse nomme la « sueur noble »¹⁸⁸, répandue, chez Simon, par les soldats de la cavalerie française, et qui fait référence à la classe sociale des chevaliers médiévaux qui n'ont jamais éprouvé la pénible vie ouvrière. Dans *L'Acacia*, récit plus récent que ceux de notre corpus, cette émanation « aristocratique » est une mixture de l'odeur chevaline et celle de cuirs cirés¹⁸⁹, et tient son prestige au passé chevaleresque. Remarquons toutefois que la catégorie de Laurichesse de la « sueur noble » manque d'universalité : à part le colonel de Reixach dans *L'Acacia*, elle ne s'applique à aucun autre militaire. L'odeur des simples soldats n'est que « puanteur s'exhalant de milliers et de milliers d'hommes croupissant dans leur propre humiliation, [...] traînant comme d'ironiques stigmates leurs dérisoires débris d'uniformes » (FLA, 121). Une telle incohérence dans le portrait du combattant confirme ce que l'on a déjà remarqué dans le chapitre consacrée à Simon, à savoir le statut particulier – plus symbolique que réel – du personnage de de Reixach. Au milieu de la saleté et du chaos de la déroute des troupes français, l'officier est dépeint comme distingué, fier, propre et élégant, ce qui a forcément peu à voir avec la réalité de la guerre. La salissure omniprésente n'épargne personne, comme en témoigne le passage tiré de *La Bataille de Pharsale* :

Le soleil aveuglant immobilisé aurait-on dit [...], la lumière brûlant les yeux, les paupières, salie, jaunie, devenue poussiéreuse depuis le temps *je ne savais pas que la guerre était si sale* et moi non plus étranger, spectateur regardant les élégants et barbares condottieri aux armures d'azur, entendant le bruit creux des planches du théâtre sous les sabots des palefrois ingénieusement disposés dans diverses postures, couchés sur le flanc parmi les débris de lances [...] *je ne souffrais pas poils collés par la sueur sombres joue contre l'odeur acide reflet mauve puis mordore courant sur l'encolure* (PHA, 116-117, l'italique est de Simon).

¹⁸⁵ Les paroles citées proviennent de son discours prononcé le 13 mai 1940 devant la Chambre des communes. Cf. BBC History [en ligne] http://www.bbc.co.uk/history/topics/blood_toil_tears_and_sweat [consulté le 22/01/2016].

¹⁸⁶ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'espace olfactif des romans de Claude Simon*, op. cit., p. 75.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 81.

¹⁸⁹ Simon C., *L'Acacia*. Paris : Minuit, 1989, p. 36.

La salissure omniprésente semble atteindre même le soleil, dont la lumière se voit « salie, jaunie, devenue poussiéreuse » et étouffante. Dans un tel décor cadavérique, toute propreté, élégance et dignité semblent déplacées. À part donc le cas particulier du colonel, les romans de Simon ont tendance à associer la substance de la transpiration aux sensations plutôt péjoratives. Comme l'affirme Alain Corbin, « les effluves corporels entrent dans les modes de violation des territoires du moi ; ils se font empiétement. La tolérance olfactive à la proximité d'autrui s'amenuise »¹⁹⁰.

Et l'univers simonien viole les « territoires du moi ». Son monde romanesque ruisselle de sueur, empestant l'air d'une odeur repoussante. C'est d'abord le climat même qui y contribue. N'oublions pas que les intrigues de quasiment tous les romans analysés se déroulent soit dans un pays chaud comme l'Espagne (durant la guerre de 1936, dépeinte, avant tout, dans *Le Palace*, *Histoire* et *Les Corps conducteurs*), soit pendant un des mois les plus chauds de l'année (juin 1940, moment de la débâcle de l'armée française face aux forces allemandes, décrite dans *La Route des Flandres* et *La Bataille de Pharsale*). L'atmosphère devient étouffante (*PHA*, 31 ; *COR*, 11, 118) à cause de cet « air tellement épais et souillé qu'il semblait non pas véhiculer l'odeur, le suffocant remugle des corps, mais suer et puer lui-même » (*FLA*, 71). La chaleur intolérable provoque une transpiration excessive qui devient aussitôt une moiteur générale, trempant tout depuis les tissus de meubles jusqu'au linge (*FLA*, 177 ; *COR*, 109, 205, 207 ; *HIS*, 78 ; *PAL*, 143) et répandant une odeur désagréable « de sueur et de l'étoffe mouillé [...], lourde, opaque et irrespirable » (*PAL*, 195). Il semble que le narrateur du *Palace* s'enlise dans une Barcelone estivale/automnale, piégé dans un « magma de sueur » (*PAL*, 198) sans pouvoir s'en débarrasser :

Le monde entier était sans couleur, pesant, humide : il ferait encore une de ces suffocantes journées de septembre. Quand on s'habillait le matin c'était comme si la sueur de la veille était encore dans les plis du linge, à moins que ce ne fut sa propre sueur qu'on revêtit en même temps que sa chemise, l'enfermant simplement, ce qui faisait qu'on changeait simplement de sueur, passant de celle de la nuit à celle du jour, la seule différence étant que cette dernière était blanche, ou plutôt grise, et vous collait encore plus étroitement à la peau » (*PAL*, 143).

La transpiration devient donc un élément immanent de la vie barcelonienne. Plus proche du corps que les vêtements, la sueur tend à s'assimiler à la peau. Mais si la chaleur du jour paraît insupportable, la nuit n'apporte aucun soulagement. Ce qui est illustré par deux scènes consécutives tirées du *Palace*. Dans la première, trois personnages principaux du roman, à savoir l'étudiant, l'Américain et l'Italien, échangent quelques propos laconiques à l'intérieur d'un bar de l'hôtel « Colon ». Derrière la fenêtre, le soir tombe et apaise la bruyante activité diurne – mais non pas sa chaleur :

Même la nuit la ville continuait à suer, suinter, avec cette différence qu'alors on pouvait presque l'entendre à travers le [...] silence nocturne (un ruissellement tenu, imperceptible, incessant, quelque chose qui s'écoula d'elle [la ville] goutte à goutte dans le noir, sournoisement, la vidant, impossible à arrêter, continuant à sourdre par tous ses pores),

¹⁹⁰ Corbin A., *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social*. Paris : Flammarion, 1986, p. 191.

silence qui n'était pas simplement vide, absence, cessation de bruits, mais pour ainsi dire actif, épais : comme si pendant le jour toute cette agitation (le bruit, les cliquetis d'armes, les palabres, les pétardes des moteurs) n'avait d'autre raison que de [...] couvrir par le tapage et le mouvement le mince et surnois chuintement de fuite, cette espèce d'invisible et permanente hémorragie (*PAL*, 151).

Quelques pages plus loin, l'étudiant, resté seul, étouffe dans sa chambre d'hôtel :

Et plus tard impossible de dormir quoiqu'il s'efforça de rester parfaitement immobile dans l'espoir de réussir à ne pas suer, et suant malgré cela, quoiqu'il n'eût même pas de drap sur lui (celui du dessous ne tardant pas à être bientôt aussi humide que la chemise qu'il avait portée pendant la journée (*PAL*, 158).

Installé dans le même hôtel que l'étudiant, l'Italien exprime son irritation provoquée par la chaleur nocturne de façon plus grossière : « Putain de pays où même un carrelage sous des pieds nus n'est pas fichu d'être plus frais qu'un lit ou plutôt un paquet de linge mouillé » (*PAL*, 160).

Néanmoins, il est possible d'imaginer une situation encore plus dure, quand la chaleur du climat se combine avec un effort physique continu, souvent jusqu'à l'épuisement, effectué pendant plusieurs semaines : la guerre. Les visages des soldats sont « fait[s] de fatigue de sommeil de sueur et de poussière » (*FLA*, 47, 144), tout comme leurs uniformes maculés de taches brunâtres de la transpiration lorsque le régiment avance péniblement sur le chemin (*VEN*, 29 ; *HIS*, 175, 185). La moiteur omniprésente devient parfois agent de la torture physique. Dans *La Route des Flandres*, la sueur aggrave la situation – déjà lamentable – des soldats rendus prisonniers et transportés dans un wagon à bestiaux vers un camp d'internement, Stalag IV B à Mühlberg an der Elbe, en Saxe. Le narrateur-personnage en parle ainsi :

[les soldats] imbriqués entassés au point de ne pouvoir bouger un bras ou une jambe sans rencontrer ou plutôt sans demander la permission à un autre bras ou à une autre jambe, étouffant, la sueur ruisselant sur nous nos poumons cherchant l'air comme des poissons sur le sec [...] les poumons s'emplissant désespérément de cette épaisse moiteur cette puanteur s'exhalant des corps emmêlés (*FLA*, 20).

L'arrêt du train réveille les prisonniers de l'apathie ; la puante obscurité du wagon à bestiaux (*FLA*, 70) se remplit aussitôt des voix frénétiques,

plaintives et furieuses [...] se disputant maintenant pour des choses réelles, importantes, comme par exemple un peu d'air (ceux qui étaient à l'intérieur et injuriaient ceux dont les têtes obstruaient la lucarne) ou d'eau (ceux qui étaient à la lucarne et essayaient d'obtenir de la sentinelle au dehors qu'elle aille leur remplir leurs bidons), et à la fin Georges renonça à extirper, dégager ce qu'il savait être sa jambe de l'inextricable fouillis de membres qui pesaient dessus, restant là, 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 [...]. [Georges] restant sans bouger dans l'obscurité à sentir la sueur noire pénétrer dans ses poumons puis, dans le même moment, ruisseler sur lui (FLA, 71-72, nous soulignons).

Dans les conditions dérogeant aux droits de l'homme, la sueur contribue à une lente asphyxie¹⁹¹ des soldats « imbriqués entassés » les uns sur les autres, torture additionnelle à celle de l'immobilisation forcée, de la privation de sommeil, d'eau et de nourriture ainsi qu'à l'impossibilité de satisfaire les besoins naturels en toute dignité. La situation similaire à celle de l'intérieur des wagons décrite dans *La Route des Flandres* se reproduit, sur une plus grande échelle, dans *Histoire*. Dans ce roman, la ville même de Barcelone semble sympathiser avec les pauvres soldats dans leur supplice de la suffocation, de la salissure et de l'inertie :

La ville toute entière jaune sale poussiéreuse immobile inanimée tachée de plaques aveuglantes livides là où le soleil perçait comme ces peaux malsaines privées d'air comme si celui-ci ne s'y renouvelait jamais (même la nuit : elle se refermait simplement sur elle, emprisonnant la puanteur, la sueur, semblable à une sorte de matrice où les clochers les toits les dômes en pâtisserie auraient été imprimés en creux dans une matière noire, luisante, quelque chose comme de l'ébonite [...] et alors s'immobilisant, serrée, verrouillée, compacte) (FLA, 377, nous soulignons).

À ce propos, permettons-nous une petite digression qui enrichira l'étude. À relire le fragment cité, ainsi que quelques autres extraits rapportés plus haut, nous remarquons une intéressante récurrence du motif de l'obscurité/de la nuit, cette « matière noire, luisante » pareille à l'ébonite. Quoique les ténèbres ne participent pas directement dans le processus de la propagation de l'air infeste sur l'environnement, du moins elles y assistent et leur présence dans ce contexte incite des réflexions sur leur importance. Qu'est-ce que, au juste, la nuit ? Que se passe-t-il pendant cette période pendant laquelle la lumière du soleil n'éclaire plus la surface terrestre ? Chez Simon, la nuit est parfois un sombre analogue du jour prolongeant, voire éternisant, son atmosphère humide et suffocante (*PAL*, 143). Parfois, l'obscurité constitue une scénographie sur laquelle s'impriment les éléments du paysage urbain (*HIS*, 377) ou un fond pour le drame de la condition humaine (*FLA*, 71-72). Parfois encore, la nuit joue un rôle de « diffuseur olfactif » des événements qui se sont passés pendant la journée. Pour éclairer ce propos, envisageons l'air nocturne dans les catégories corpusculaires où les particules sont censées transmettre une mauvaise odeur¹⁹², pareils à des « myriades d'animalcules propagateurs de la peste » dont parle Joseph Arthur de Gobineau dans ses *Pléiades*¹⁹³. Dans les souvenirs brouillés du narrateur de *Histoire*, le champ de bataille portant de fraîches traces du combat répand, à la tombée de la nuit, les exhalaisons qui envahissent le paysage entier :

¹⁹¹ Il est dommage que Bachelard ne se décide pas à développer dans son *Air et les songes* « les problèmes du souffle réel, toute la psychologie de la respiration qu'une psychologie de l'air devrait naturellement envisager » (*AS*, 25), ce qui constitue, par contre, un sujet particulièrement important pour Simon, surtout dans son aspect inquiétant des troubles respiratoires.

¹⁹² Selon Bachelard, l'odeur est la qualité de l'air : « D'habitude, pour les imaginations matérielles, quelles sont les qualités les plus fortement substantielles de l'air ? Ce sont les odeurs. Pour certaines imaginations matérielles, l'air est avant tout le support des odeurs. Une odeur a, dans l'air, un infini » (*AS*, p. 176).

¹⁹³ Gobineau J. A. de, *Pléiades*. 1874, p. 25.

[les] généraux pensifs au soir de la bataille contemplant les montagnes des chevaux morts hérissés de pattes raidies et le bon grand-père des pauvres *l'odeur des pauvres de la sueur indélébile fade inhérente aux teintes fades des feuillages des décors allégoriques puant maintenant dans l'obscurité* (HIS, 422, nous soulignons).

D'ailleurs, Bachelard accorde lui aussi à la nuit un statut spécial. Le philosophe la considère à peu près sur le même niveau que les quatre éléments et reconnaît sa nature mythique : « En effet, la nuit semble un phénomène universel, qu'on peut bien prendre pour un être immense qui s'impose à la nature entière [...]. Si la Nuit est personnifiée, elle est une déesse à qui rien ne résiste, qui enveloppe tout, qui cache tout ; elle est la déesse du Voile » (ER, 118). Sauf que ce voile enveloppant la terre soit fait d'exhalaisons de guerre, tellement repoussantes pour le nez. Dans l'optique de la philosophie nietzschéenne, Bachelard assure que l'organe de l'odorat est fait pour respirer un air pur :

Pour un vrai nietzschéen, le nez doit donner l'heureuse *certitude* d'un air sans parfum, le nez doit témoigner de l'immense bonheur, de la bienheureuse conscience de ne rien éprouver. Il est le garant du néant des odeurs. [...] Il est donné au surhomme pour qu'il *s'écarte* au moindre indice d'une impureté (AS, 177, l'italique est de Bachelard).

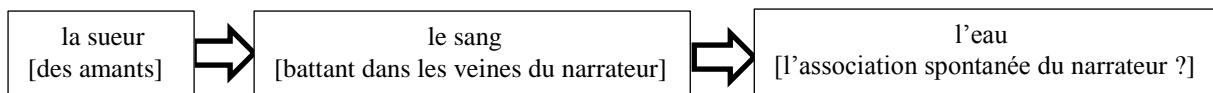
L'univers de Simon se situe à l'opposé de ce bienheureux « néant des odeurs » ; censé guider l'homme loin de l'air empesté, le nez ne peut donc pas remplir correctement son rôle. La sueur en tant que l'effet de la guerre contribue largement à rendre le climat étouffant de la chaleur encore moins supportable, car puant. Et même la valeur symbolique de la sueur, cette « dimension sacrificielle » perçue comme « dépense de fluide dont l'odeur est le signal »¹⁹⁴, n'arrive pas à changer sa perception négative, ni par une offrande sanglante des soldats ni par un effort quotidien des simples travailleurs. Qu'importe la souffrance glorieuse ou obscure, comme le note Laurichesse, « la sueur devient l'image euphémisée du sang dilapidé et du temps qui s'écoule inexorablement »¹⁹⁵, en accentuant l'horreur de la guerre.

Avec sa remarque sur « la sueur dev[enu] l'image euphémisée du sang dilapidé », Laurichesse met en relief la relation entre les deux fluides corporels. Dans les œuvres simoniens, celui coulant dans les veines et celui excrété lors de la transpiration se rencontrent dans le contexte érotique, alors vital. Le lecteur conscient du résultat de l'effort physique exercé dans le climat chaud ne s'étonnera point de voir la sueur perler, par exemple, sur les corps enlacés dans une étreinte amoureuse (PHA, 57, 93, 224, 226). Songeons à ce couple épuisé après l'acte sexuel, l'homme et la femme allongés immobiles sur le lit, « écoutant la sueur [...] brillante sur les membres emmêlés » (PHA, 24). Curieusement, le narrateur de *La Bataille de Pharsale* insiste sur la sensation auditive, d'où résulte une métaphore synesthétique : « je pouvais *entendre leur sueur* pellicule peu à peu froide oreille voyant l'enchevêtrement confus de membres » (PHA, 25, nous soulignons). La vision auditive et voyeuriste se déforme par la suite jusqu'à un glissement de l'image des gouttes de la sueur posées sur la peau des amants vers les bulles d'air remplissant un verre d'eau gazeuse : la

¹⁹⁴ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁵ *Idem.*

« pellicule de sueur glaçant peu à peu sur leurs corps nus. Je regardais les billes argentées monter dans le verre venir crever à la surface en pétillant » (*PHA*, 26). La forme ovale et transparente de la gouttelette fait penser à l'élément aérien enfermé dans les minuscules bulles de gaz saturant le soda. Mais, chez Simon, le liquide auquel la sueur s'associe véritablement n'a rien à voir avec une eau effervescente. En fait, elle s'associe au sang, substance qui, à part sa consistance fluide, n'a apparemment rien en commun avec le produit de la transpiration : ni la couleur, ni la composition chimique ni, à plus forte raison, la fonction exercée. Et pourtant, Simon noue un lien direct entre les deux matières si dissemblables. Dans la scène de *La Bataille de Pharsale* citée plus haut, le narrateur observe d'abord les amants couverts de la « sueur pellicule peu à peu froide » (*PHA*, 25) et, ensuite, détourne le regard du couple nu pour le diriger vers son propre corps. En échangeant le sens de la vue contre l'ouïe, il captive « les battements de [s]on sang en afflux pressés frappant la goutte d'eau » (*PHA*, 25). Les trois fluides se coordonnent dans une chaîne dynamique que l'on peut visualiser de façon suivante :



Le rapport entre les deux derniers éléments – soit entre le comparé et le comparant, pour emprunter la terminologie de la rhétorique –, se fonde sur l'analogie et fait l'ellipse du comparatif *comme*.

Or, la connexité entre la sueur et le sang s'avère, chez Simon, encore plus étroite. Leur relation mutuelle dépasse l'association habituelle avec le dur labeur d'un ouvrier ou d'un agriculteur, récoltant du sang et de la sueur « dans les champs de tabac, les plantations de canne à sucre et les mines d'étain » (*PAL*, 188). L'écrivain déploie devant les yeux du lecteur tout un éventail des visions hétérogènes, à commencer par une scène du *Vent*. Le narrateur du roman en question regarde les Gitans traîner dans les rues d'une ville méridionale accablée par la chaleur « comme si on pouvait percevoir le temps en train de sourdre, de s'écouler avec la sueur, le bourdonnement du temps confondu avec celui du sang se précipitant sous la peau brune du gitan » (*VEN*, 87). La conception abstraite de la fuite du temps se matérialise en un liquide bruyant. Ici, Simon semble s'accorder avec l'idée de Bachelard de la poétique sonore de l'eau. Le philosophe consacre tout un chapitre de *L'Eau et les rêves* à la voix de l'eau¹⁹⁶ manifestée dans un langage *fluide*¹⁹⁷ « qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents » (*ER*, 209). Dans *Le Vent*, le bruit du sang battant dans les veines du narrateur s'uniformise avec le rythme des secondes qui s'écoulent avec une cadence monotone des grains de sable d'un sablier mesurant la vie.

Si la vie n'est encore que sur le point de naître, elle nécessite d'autant plus de la présence du sang et de la sueur. Puisque dans la perspective simonienne *engendrer* est un acte spécifiquement féminin, il suscite des associations avec l'accouchement : la ville anonyme du *Palace* est personnifiée en une femme en gésine « enfantant, expulsant de ses flancs trempés de sueur ce qui devait être enfanté, expulsé, [...] se vidant dans une infime, incessante et vaine

¹⁹⁶ Bachelard G. « La parole de l'eau », [in *id.*] *ER*, pp. 209-218.

¹⁹⁷ « La liquidité est un principe du langage ; le langage doit être gonflé d'eaux. Dès qu'on sait parler, comme dit Tristan Tzara, 'une nuée de fleuves impétueux emplît la bouche aride' » (*ER*, 215).

hémorragie » (*PAL*, 230). Qui plus est, l'aspect reproducteur de la ville semble inhérent à sa nature. Telle la cité du *Vent* dont les rues, les murs et les pavés portent des traces de ses conquéreurs d'il y a des siècles, ces guerriers sombres répandant sur le sol du « sang fertile et fertile sueur » (*VEN*, 54). La terre sauvage abreuvée de liquides humains se voit fécondée pour qu'une nouvelle vie – urbaine, cette fois-ci – puisse commencer. Le mélange du sang et de la sueur constitue donc une sorte de levain universel assurant non seulement la genèse de la vie, mais également son épanouissement. Pour observer cette efflorescence (le ton végétal y est entièrement voulu), prenons l'exemple d'un personnage féminin du *Vent*, Rose, dont le nom seul fait déjà songer à l'éclat floral. Serveuse dans un petit hôtel, la femme est représentée en train de faire le ménage, « la sueur perlant dans le creux blanc, nacré, entre la naissance de ses seins » (*VEN*, 76). Elle est objet du regard avide d'un homme, Maurice, qui « pouvait sentir, respirer toute cette chair de femme, et percevoir la secrète pulsation du sang sous la peau transparente aux fines veines bleues ». Le corps vigoureux et transpirant de Rose devient symbole de la vie par excellence. Et, comme la vie évoque naturellement le phénomène de la reproduction, il est inévitable que l'image de la jeune femme se sexualise.

Ainsi regroupée autour de ce processus vital de la génération, la suite des associations tourne en rond : depuis l'accouchement, en passant par l'épanouissement exprimé dans l'attirance sexuelle, celle-ci suggérant déjà la procréation, pour revenir finalement à l'acte de la mise au monde. Chacune de ces étapes est accompagnée par la fusion vivifiante du sang et de la sueur, emmêlés intimement dans les différentes proportions. L'imaginaire simonien surpasse alors les lois biologiques en accordant plus volontiers la puissance vitale au sang combiné à la sueur qu'au sang mélangé à l'oxygène et étant à la base du processus respiratoire. Au lieu de marier deux éléments si différents comme l'aquatique (le sang) et l'aérien (l'oxygène), l'auteur du *Palace* nous apprend à parler fluides. Certes, le pouvoir de l'imaginaire emporte sur l'expérience scientifique, néanmoins, dans *L'Herbe*, Simon admet la définition de la vie fondée sur un fait biologique, quoique son interprétation littéraire relève déjà du domaine onirique voire alchimique :

la vie (le sang, l'air subtil, le compliqué et subtil mécanisme d'échanges et de métamorphoses par quoi l'air invisible lui-même se mue par une série de transmutations à l'intérieur de ce lacs, de ce labyrinthe, de cet obscur et mystérieux dédale des viscères, d'organes dessinés en rouge et en bleu sur les planches d'anatomie, en quelque chose d'encore plus subtil, invisible, insaisissable : la pensée, l'amour, la conscience) (*HER*, 212).

La vie est donc, selon Simon, résultat de deux facteurs : du sang et de la sueur ou du sang et de l'air, celui-ci en train de devenir encore plus éthérique (et métaphorique) à l'instar des concepts philosophiques. Dans les deux cas, l'élément aquatique s'avère crucial pour la création et la maintenance de la vie.

Les « mythologies urinaires »

D'après Bachelard, celui qui aborde le sujet des combinaisons avec l'élément aquatique doit s'attendre à des dialectiques, voire à *la* dialectique majeure qui oppose l'eau et le feu. Ces deux puissances contradictoires et complémentaires mènent un jeu continu d'attraction et de

répulsion, d'amour et de haine¹⁹⁸. Le dernier fluide corporel dont nous parlerons dans cette section est l'urine, substance dévalorisée dans la conscience collective et souvent présente sous forme des interdictions sociales provoquant de l'abjection. Il est fréquent que ces interdictions ne trouvent pas leur explication dans la logique utilitaire, mais plutôt dans la psychanalyse.

Lorsque Sigmund Freud dans son texte « Sur la prise de possession du feu » (1932) interprète le mythe de Prométhée, il se réfère à une interdiction vivace dans la culture mongole d'uriner sur les cendres chaudes d'un poêle pour ne pas « éteindre le feu libidinal avec un jet d'urine »¹⁹⁹. En effet, la flamme offrant une symbolique évidente de la libido n'est certainement pas « la pulsion qu'il faudrait dompter »²⁰⁰. De même que les cendres, dont la poésie appelle la figure aviaire du Phénix, semblent contenir une étincelle, un germe igné latent dans la poussière calcinée, toujours prêt à s'enflammer à nouveau. Six ans après « Sur la prise de possession du feu », Bachelard publie sa *Psychanalyse du feu* (1938) où il pose un trait d'union entre l'oiseau mythologique et la libido : le Phénix « renaît de ses cendres, comme un désir un instant apaisé » (PF, 69). À l'instar de Freud (et de Novalis, poète du romantisme allemand fréquemment cité par Bachelard), l'auteur de *L'Eau et les rêves* perçoit l'ardente puissance sexuelle du feu dans les catégories calorifiques (ER, 70) et admet son caractère mâle (ER, 89). L'élément aquatique, quant à lui, appartient au sexe féminin et semble défier cette flamme déclinée au masculin : « L'eau, comme on disait dans les anciens livres de chimie, 'tempère les autres éléments'. En détruisant la sécheresse – l'œuvre du feu – elle est vainqueur du feu, elle prend sur le feu une patiente revanche » (ER, 122).

Le même jeu dialectique qui oppose le liquide à la flamme se déroule au sein d'un seul élément, celui aquatique, et se voit sujet aux mêmes interdictions. C'est déjà Hésiode qui a différencié, huit cent ans avant notre ère, les eaux pures, c'est-à-dire celles dont le cours incessant préserve leur clarté de toute corruption et, de l'autre côté, les fluides impurs, excrétés comme déchet de l'organisme. Le poète grec de l'époque homérique prévient ses contemporains : « N'urinez jamais à l'embouchure des rivières qui s'écoulent dans la mer, ni à leur source : gardez-vous-en bien »²⁰¹. Si selon Freud, les raisons hygiénique et psychanalytique s'entrecroisent, selon Bachelard, il ne s'agit point du but utilitaire : comme l'affirme le philosophe, « seules les explications psychanalytiques peuvent voir clair dans les interdits prononcés par Hésiode » (ER, 156). Il suffit d'évoquer la notion bachelardienne des « poussés oniriques » (ER, 158) agissant sur l'inconscient de l'homme et le tentant à ternir ce qui est immaculé. L'esprit de Simon semble également travaillé par de tels penchants. Si, comme le déclare le phénoménologue, polluer une eau pure est un outrage à la nature-mère (ER, 157), ternir la couleur blanche serait un outrage à la pureté même. Songeons à ce fragment de *La Bataille de Pharsale* où le narrateur se souvient d'un flash de mémoire, de « la tunique blanche éclaboussée de sang » (PHA, 166) qui fait penser à un uniforme de l'employé de l'abattoir ou à celui porté par le médecin. Il semble que, dans les deux cas, le facteur décisif dans le choix de couleur des tenues destinées aux métiers exposés au contact

¹⁹⁸ Cf. Bachelard G., ER, pp. 112-117 ; PF, pp. 75-97, 139-159.

¹⁹⁹ Bousseyroux M., *Figures du pire : logique d'un choix, éthique d'un pari* (Dante, Hölderlin, Beckett, Blanchot, etc.). Toulouse : PUM, 2000, p. 26.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Cité d'après Bachelard G., ER, p. 156.

avec les fluides corporels humains ou animaux ne réside point au côté du pratique mais plutôt du symbolique.

D'ordinaire, l'homme s'écarte plutôt intuitivement de la source de salissure, aussi bien pour s'en protéger lui-même que pour en protéger ses vêtements. Observons une situation de *La Route des Flandres* où les soldats en déroute errant à travers le pays croisent le chemin avec les habitants de campagne, ceux-ci « endimanchés comme pour une cérémonie une fête » (*FLA*, 91). Et, soudainement, la jument du personnage-narrateur se soulage :

j'ai entendu le bruit de cascade qu'elle faisait en même temps qu'elle bougeait un peu pour écarter les cuisses je me suis penché pour soulager les reins et je restais ainsi aplati en avant regardant par terre, l'urine jaune éclaboussait partout et l'homme le plus près s'écarta de nous sans doute pour ne pas laisser salir ses habits de fête, l'urine serpentait sur le chemin tout juste empierré comme une sorte de dragon couverte de bulles la tête hésitant tâtonnant cherchant son chemin à droite et à gauche tandis que le corps s'enflait mais très vite la terre l'absorba (*FLA*, 92).

En prenant en considération deux perspectives, celle du cavalier et celle du paysan, nous remarquons, après Kristeva, que l'être humain éprouve à la fois une aversion naturelle pour les excréments corporels ainsi qu'une certaine fascination²⁰². La perception de l'urine diffère selon la perspective et, comme nous le verrons par la suite, les circonstances.

En raison de ses connotations culturelles, il n'est pas rare que l'urine serve d'un commentaire critique non verbal. Examinons l'extrait cité dans un contexte plus large de la scène entière : lorsque les soldats en déroute rencontrent les habitants du village, ils ne s'attendent pas à tant d'hostilité de leur part :

un des hommes dit Foutez le camp, leurs visages étaient sans expression, Est-ce que vous avez vu passer des cavaliers dis-je, mais la même voix répéta Allez-vous-en Foutez le camp [...] puis une des femmes se mit à crier puis plusieurs voix crièrent ensemble Ils sont partout allez-vous-en s'ils vous trouvent avec nous ils nous tueront, Iglésia répétant encore une fois Espèce de salaud, mais sans hausser la voix [...] et à ce moment-là je me rappelle que j'ai entendu le bruit de cascade (*FLA*, 91-92).

Quoique la réaction des paysans ne soit sans doute dictée que par la peur de subir les conséquences auprès des Allemands qui sont présents dans le texte sous cet allusif pronom personnel « ils », pour avoir apporté de l'aide aux troupes françaises et, cependant, sur le plan humanitaire, elle se montre méprisante. Dans ce contexte, le comportement du cheval de Georges, pissant sur la terre et éclaboussant les paysans les plus proches, ce qui est une pure coïncidence mais devient symbolique, renforce le dédain d'Iglésia et constitue une critique muette mais transparente de leur lâcheté. Il n'est pas rare non plus que l'urine, surtout accompagnée d'autres fluides corporels, constitue un commentaire de caractère politique. Un des personnages principaux du *Palace*, surnommé l'Américain, aperçoit un grand néon du laboratoire d'analyses médicales : « ANALISIS ORINA - ESPUTOS - SANGRE » (*PAL*, 148) et constate d'un ton cynique que cette annonce « aurait pu constituer une assez jolie devise pour le patelin [...] et même pour le pays tout entier ». Après quoi il s'exclame en

²⁰² Kristeva J., *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

jouant sur le registre de l'ironie mordante : « Ah ah ah ! Urine, Crachat et Sang ! Ah ah ah ! 'Ils ont pissé sur ma face et ils ont craché sur tous mes os', est-ce que ce n'est pas comme ça ? » (PAL, 149). L'Espagne, pays barbouillé du sang à cause de la guerre fratricide, ne mérite donc, selon l'Américain, que la critique amère : l'insulte faite au moyen du crachat et de l'urine se montre plus aiguë que les paroles.

Considérons encore l'influence des circonstances provoquant ce changement dans la perception de l'urine. Du point de vue du soldat placé dans des conditions extrêmes, la différence entre une eau pure et une eau impure s'amenuise jusqu'au moment où une telle catégorisation n'a plus de sens. Rappelons la scène de *La Route des Flandres* dans laquelle les soldats serrés dans les wagons à bestiaux souffrent de soif et demandent vainement à leurs gardiens de leur apporter dans les bidons un peu d'eau. Georges se résigne en pensant : « Après tout, j'ai bien lu quelque part que des prisonniers avaient bu leur urine... » (FLA, 72). Dans cette lumière, le fait de boire sa propre excrétion prouve que ce liquide équivaut, en situation de survie, à l'eau même. Elle paraît donc perdre un peu de sa valeur négative ou, autrement dit, l'opposition entre le fluide pur et celui impur s'efface partiellement. Reste toutefois une question : est-ce que le fait d'incorporer le déchet de l'organisme n'égalé-t-il pas à se polluer soi-même ? Il nous semble intéressant de faire à ce propos une petite référence religieuse. Les trois plus grandes religions monothéistes du monde ont envers l'urine une attitude ou, mieux, un « degré de répressivité » tout différent. Pendant que la Bible ne mentionne ce fluide qu'une fois avec un accent réprobatif (Isaiah 36:12), la Torah consacre à ce sujet beaucoup plus d'attention. Le livre saint du judaïsme fournit des explications détaillées établissant une relation directe entre l'action d'uriner avec celle de prier, ainsi que prônant l'importance de maintenir en propreté les habits et le lieu de prière – quoique la maladie en est une circonstance atténuante²⁰³. Par contre, le Coran s'avère bien plus stricte à cet égard et annonce clairement que se souiller avec de l'urine compte parmi les grands péchés contre la foi et aura des graves répercussions après la mort²⁰⁴. Cependant, le fait de boire cette substance (provenant du corps animal, plus précisément celui du chameau), est parfois considéré comme un remède contre certaines maladies²⁰⁵.

D'ailleurs, dans le judaïsme comme dans l'islam, la souillure de l'urine en tant que liquide abject, l'un de ces « liquides inspirant de la répulsion tels vomissure ou phlegme (crachat) »²⁰⁶, dont parle la Torah, peut être annulée par le fait de s'asperger d'une eau

²⁰³ Dans l'extrait de la Torah (version anglaise annotée et commentée) nous lisons ce qui suit: « Just as *devarim she-bikdusha* may not be recited in the presence of *tzo'a*, as it says, 'And your camp shall be holy', so too in the presence of *mei raglayim* (urine). The Gemara (*Berakhot* 25a) teaches that *mi-de'oraita*, the prohibition is only in front of the stream of *mei raglayim*. 'You shall go forth abroad...' according to the Gemara, refers to *mei raglayim*, while 'You shall turn back and cover that which comes from you...' What can we deduce about one who suffers from urinary incontinence? Seemingly, it would be prohibited to say *devarim she-bikdusha* while one is actually urinating. However, afterwards, if dry clothing covers one's underwear, absorbent pads or diapers, even if they themselves are wet, one would be permitted to pray ». Source accessible en ligne : <http://vbm-torah.org/archive/tefila/67-14tefila.htm> [consulté le 25/05/2015].

²⁰⁴ « Évitez de vous souiller avec l'urine. Certes, c'est la cause la plus courante du supplice de la tombe » [rapporté par At-Tirmidhiyy]. Source accessible en ligne : <http://www.islamreligion.fr/al-istinja-le-nettoyage-intime-suite-a-urine-et-aux-selles-details/> [consulté le 25/05/2015].

²⁰⁵ « Le prophète leur ordonna de suivre ses chameaux et de boire leur lait et leur urine. C'est ce qu'ils firent jusqu'au recouvrement de leur santé. » [Hadith rapporté par Al-Boukhari 7 : 590]. Source accessible en ligne : <http://www.3ilmchar3i.net/article-l-urine-de-chameau-34849198.html> [consulté le 25/05/2015].

²⁰⁶ « Repulsive liquids, such as vomit and phlegm », La Torah, *op. cit.*

pure²⁰⁷. Il en va de même dans l'univers simonien : se souiller d'une déjection fluide de l'organisme suscite un besoin violent de s'en purifier à l'aide de l'eau. Un liquide efface alors l'influence néfaste d'un autre liquide ; la forme élémentaire reste la même, ce qui change est la *qualité*. À Bachelard de conclure de manière poétique : « une goutte d'eau pure suffit à purifier un océan » (*ER*, 164).

Reprenons les idées générales de la présente section. Comme nous l'avons vu, la sueur et l'urine sont deux substances représentant l'élément fluide incorporé dans l'organisme humain. La transpiration en tant qu'effet d'un dur travail physique, cette malodorante « sueur laborieuse » dont parle Laurichesse, diffère de celle associée à l'image du cavalier, sentant la noble odeur de cuir et de cheval. Néanmoins, dans l'univers romanesque de Simon l'effort physique n'est pas le seul facteur provoquant la transpiration excessive ; le climat y contribue également de façon considérable. Qu'il s'agisse de la chaleur de Barcelone ou de l'été en Flandres, l'air lourd véhicule une écœurante puanteur des corps et même la nuit n'apporte pas de la fraîcheur tellement désirée. La torture d'étouffement se généralise. En souffrent aussi bien les citoyens barcelonais que les soldats en déroute du front, leurs narines toujours remplies de l'odeur métallique du sang mêlée aux relents des cadavres et à leur propre sueur, solidifiée en une couche de crasse. Toutefois, la sueur n'est pas seulement la puanteur, la salissure et la fatigue extrême. Elle est aussi le signe de la vie, le témoignage visible de la vivacité et de l'activité. Pendant un acte sexuel, cette « animalité aux émanation de sueur »²⁰⁸, elle manifeste sa puissance génitrice et préfigure déjà une étape ultime de la procréation qu'est l'accouchement. À part la matière de la transpiration, la dialectique au sein de l'élément aquatique qui oppose une eau pure et celle impure s'avère également valable pour l'urine. Ce fluide corporel est perçu d'habitude de manière péjorative et pourtant, sa valorisation dépend des circonstances. Tantôt elle sauve la vie dans des situations extrêmes, tantôt elle ne sert que d'un commentaire politique non verbal mais transparent dans sa signification. Les deux substances ensemble, la sueur et l'urine – tout comme le sang, d'ailleurs –, constituent chez Simon une sorte de *speculum* fluide où se reflète, en réduction, le drame de la condition humaine.

²⁰⁷ *Ibid.*: « The Shulchan Arukh (77:1-2) rules that one may 'nullify' *mei raglayim* by pouring a *revi'it* of water into or over it ».

²⁰⁸ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, 79.

Section 2.4. « Elle est comme du lait... ». La féminité appétissante²⁰⁹

Voie lactée ô sœur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
G. Apollinaire, *La Chanson du Mal-Aimé*

Fluide corporel, produit alimentaire, symbole de la couleur blanche avec toute sa puissance associative, le lait est sans doute une substance au caractère polyvalent. Étant donné que pour la plupart des œuvres simoniennes créées à l'époque néo-romanesque, les thèmes du champ de bataille et de la mort sont très importants, voire essentiels, la boisson maternelle symbolise peut-être la quête des valeurs vitales et porteuses du bonheur, si désirées et pourtant si difficiles à atteindre dans le monde hanté par la guerre. Dans ce temps difficile, l'inassouvissement des besoins psychiques fondamentaux de l'homme, telles la tranquillité, la tendresse ou la sûreté, orientent les romans de Simon vers l'interminable recherche de leur substitut. La seule matière capable d'englober tous ces doux sentiments maternels se concrétise, sur le plan scriptural, sous forme fluide²¹⁰. La constatation de Bachelard qui nous servira de point de départ pour la présente étude est issue de *L'Eau et les rêves*, ouvrage dans lequel le philosophe développe sa conception de l'imagination matérielle sous le signe de l'aquatique : « D'abord tout liquide est une eau ; ensuite toute eau est un lait » (*ER*, 135). La matière décrite dans les catégories fluides égale donc la substance lactée, celle-ci étant, à son tour, assimilée à la figure féminine. Et cependant, la présente section démontrera qu'à la lumière des romans simoniens, une telle association du lait à la femme semble trop simplifiée, voire incomplète. L'exemple des personnages issus des œuvres du corpus prouvera que la réalité littéraire dépasse bien la vision bachelardienne et remet en question son postulat de la primauté du sexe féminin dans toute analyse du lait, la présence masculine en faisant partie intégrante.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, commençons par une approche globale de sept romans. Le tableau²¹¹ ci-dessous illustre la fréquence avec laquelle Simon fait référence à la

²⁰⁹ Nous avons publié cette section, dans une version moins développée, sous forme d'article dans la revue *Romanica Cracoviensia*. Kotowska J., « Du bol de lait à la cosmogonie. L'analyse du motif laiteux dans les romans de Claude Simon », *Romanica Cracoviensia*, 2014, vol. 14, tome 4, pp. 285-293.

²¹⁰ Il semble intéressant d'ajouter que dans le dernier roman de Simon, *Le Tramway*, qui n'aborde plus le sujet de la guerre mais des souvenirs d'enfance, le narrateur avoue ressentir une véritable aversion pour le lait, l'« horreur du lait », comme le précise-t-il (Simon C., *Le Tramway*. Paris : Minuit, 2001, p. 72).

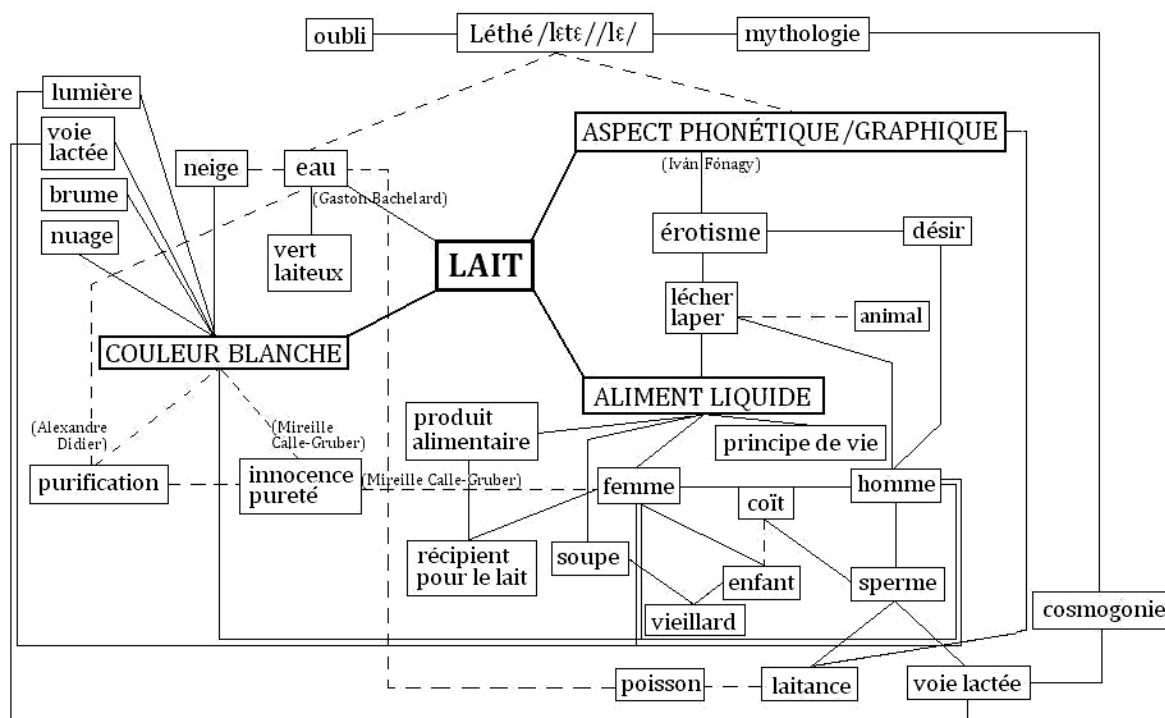
²¹¹ Le tableau est constitué sur la base des mots indexés par l'équipe de chercheurs « Hubert de Phalèse », accessible en ligne sous l'adresse : http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/dossier/claude_simon/rd/rd1.htm [consulté le 25/05/2015].

réalité laiteuse et présente également la forme des occurrences du substantif « lait » et de ses dérivés :

Titre de l'œuvre de Simon Nom « lait » et ses dérivés	<i>Le Vent. Tentative de restitution...</i>	<i>L'Herbe</i>	<i>La Route des Flandres</i>	<i>Le Palace</i>	<i>Histoire</i>	<i>La Bataille de Pharsale</i>	<i>Les Corps conducteurs</i>
lait (28 occurrences)	pp. 182, 183	131, 216, 223	26, 38, 56, 88, 95, 117, 118, 191, 229, 240, 241, 266, 283		204, 205, 275, 305, 343	13, 47, 92, 204	171
laiteux (5)	147		37		270, 355		69
laiteuse (15)			37, 113, 255		257, 355	47, 76, 119, 212, 244	23, 56, 67, 118, 146
laiteuses (1)			176				
lactée (3)		145			168, 343		
lactées (1)						206	
laitance* (1)			176				

* Le terme marqué par un astérisque ne relève pas du même champ référentiel que les autres notions, mais il y reste apparenté par les niveaux phonétique et contextuel.

Il est possible de remarquer déjà quelques tendances d'ordre général : premièrement, une forte présence du substantif « lait » dans *La Route des Flandres*, deuxièmement, un nombre considérable des occurrences adjectivales (« laiteux », « laiteuse ») dans *Histoire*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Corps conducteurs*, et, troisièmement, l'absence complète de ce vocabulaire dans *Le Palace*, ce qui n'exclut pas pourtant sa présence dans ce roman sous forme d'allusions ou de périphrases. En allant plus loin, il serait intéressant d'accompagner les apparitions textuelles de leurs associations contextuelles. Le schéma ci-dessous représente le réseau sémantique du mot « lait » dans le corpus. Les termes reliés par une ligne pointillée n'apparaissent pas dans le contexte immédiat de façon explicite, mais la relation entre eux reste manifeste. Les noms des auteurs de certaines relations sont signalés entre parenthèses :



Les associations du « lait » les plus fécondes pour l’imagination simonienne peuvent être ainsi classifiées en trois catégories principales, selon la façon d’appréhender la nature de la substance lactée : en accentuant son rôle (la nourriture liquide ou, dans le cas masculin, le fluide séminal), sa forme visuelle et sonore (les aspects graphique et phonétique) et sa propriété physique (la couleur blanche). Les trois thèmes seront abordés dans la suite du présent travail.

Une « lait »cture picturale

Puisque suivre l’idée primaire du lait signifie, d’après Bachelard, descendre « dans le grand inconscient simple de la vie infantine primitive » (*ER*, 135), nous nous enfonçons d’abord dans les visions profondément maternalisées qui, par la suite, se sexualisent. Le moyen d’expression de ces deux valorisations distinctes, sinon contraires, est, sans doute, la figure féminine²¹². Celle-ci est dépeinte chaque fois d’à peu près la même façon : son corps est tantôt vu en entier, tantôt « fragmentarisé », c’est-à-dire seulement les parties du corps considérées porteuses de traits laiteux se voient présentées. Dans ce *pars pro toto* se répètent les cous (*FLA*, 39, 289), les ventres (*HIS*, 293), les jambes (*FLA*, 192), ou bien tout simplement les membres, « si blanc si tendres faits de lait et de miel » (*PHA*, 92). À cette liste s’ajoute la poitrine, la région laiteuse par excellence ; pendant un acte sexuel, Georges, le protagoniste de *La Route des Flandres*, « enferm[e] le lait de seins [de son amante Corinne] dans [s]es paumes » (*FLA*, 261). L’image pourrait, certes, constituer une allusion double à la couleur ivoirine de la peau féminine et, en même temps, à la substance alimentaire que son organisme est capable de produire. Et pourtant, le lait ne gonfle ses seins que métaphoriquement, car la

²¹² Cf. Genin C., *L’Écheveau de la mémoire*, op. cit., p. 119.

maternité de la femme reste encore *in potentia* : celle « qui n'avait jamais allaité désaltéré été bue par d'autres que des rudes lèvres d'homme » demeure une douce promesse (*FLA*, 261).

Georges parvient toutefois à boire de cette poitrine virginale un liquide fort singulier et pourvu de traits magiques : du mamelon « jailli[t] invisible le lait de l'oubli » (*FLA*, 261). Une belle allitération, le procédé consistant en la répétition d'une ou plusieurs consonnes dans les mots avoisinants, tel le « l » dans notre cas : « jailli[t] invisible le lait de l'oubli », dirige l'attention du lecteur du côté sémantique de la citation au côté formel. Du coup s'impose la ressemblance phonétique entre le lait /lɛ/ et le Léthé /lɛtɛ/, le mythologique fleuve de l'Oubli coulant dans les Enfers. Il convient de préciser ici que cette eau féminine aux traits léthéens n'est pas une idée exclusivement simonienne : en effet, Marguerite Duras dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950), parle déjà du « lait du sommeil »²¹³ qui semble exercer le même effet sur l'homme tourmenté, c'est-à-dire l'apaiser et lui apporter l'oubli. Il est néanmoins intéressant que certains lecteurs de Simon déprécient ce liquide magique jaillissant du mamelon de Corinne : pour Alexandre Didier, ce lait n'est qu'une simple eau colorée de blanc, et, plus précisément, *l'eau de lavage*²¹⁴. Ceci dit, le chercheur trouve à ce fluide savonneux un rôle hors-naturel, car enraciné dans le cadre rêveur : une telle eau est, selon Didier, censée « nier la souillure des années de guerre »²¹⁵. Par surcroît, ce *lait de lavage* semble bien plus susceptible d'effacer l'impureté métaphorique que l'eau pure, grâce à sa nature de substance conjuguant à la fois les propriétés chimiques de l'élément hydrique et la valeur symbolique du fluide maternel. Un tel caractère garantit que l'objet exposé à son action serait doublement lavé : non seulement nettoyé, mais profondément épuré et (re)devenu *blanc comme lait*, autant sur le plan physique que métaphorique. La dimension figurée du liquide, due à sa couleur, occasionne les associations avec l'innocence et la pureté morale.

En outre, une relative diversité du vocabulaire signifiant la prise de possession ou incorporation du lait féminin – lécher, laper, boire – peut être dû au fait que, selon Bachelard, le lait est « le premier substantif buccal » et qu'« aucune des valeurs qui s'attachent à la bouche n'est refoulée. La bouche, les lèvres, voilà le terrain [...] de la sensualité permise » (*ER*, 135). Le langage lié à la bouche prolifère donc sans se soucier du tabou attaché aux autres parties du corps. Qui plus est, pour Iván Fónagy, un linguiste hongrois de renommée internationale, seul l'aspect phonétique du substantif « lait » suffit pour réveiller la dimension érotique. L'articulation du phonème /l/ évoque le plaisir de sucer :

le L ne se distingue guère du mouvement lingual de la succion. Le lait, archétype de tout liquide qui servira de nourriture, figure probablement comme lien secret qui associe le son L au terme de « liquide », à la couleur blanche et à la sensation d'un liquide qui coule doucement²¹⁶.

On ne peut mieux illustrer les mots de Fónagy que par un fragment tiré de *Histoire* :

²¹³ Duras M., *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard, 1950, p. 142.

²¹⁴ Didier A., *Le Magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 41.

²¹⁵ *Idem*.

²¹⁶ Fónagy I. [in] Sarkonak R., *Claude Simon. Les carrefours du texte*. Canada : Paratexte, 1986, p. 155.

nom (Memel) qui faisait penser à Mamelle avec dans son aspect je ne sais quoi (les deux e blancs peut-être) de glacé ville noire couronnée de neige auprès d'une mer gelée livide habitée par les femmes slavonnes aux cheveux de lin aux seins lourds (les deux l de mamelle suggérant la vision de formes jumeLLes se balançant) et neigeux (*HIS*, 232-232).

L'extrait cité atteste l'existence d'une liaison directe entre l'aspect phonétique du mot et son association à la couleur blanche et aux seins évoquant, en toute évidence, le lait. Non seulement le nom du personnage, Memel, est placé dans le contexte immédiat du milieu hivernal (alors blanc par excellence) et liquide d'une « ville noire couronnée de *neige* auprès d'une *mer gelée* », où habitent « les femmes slavonnes [...] aux seins [...] *neigeux* », mais encore la forme graphique du mot même est constitué de « deux e blancs peut-être », ce qui rappelle le sonnet « Voyelles » de Rimbaud. Le poète fait également correspondre à la voyelle « e » la couleur blanche hivernale : « A noir, *E blanc*, I rouge, U vert, O bleu : voyelles / [...] / E, *candeurs* des vapeurs et des tentes, / Lances des *glaciers* fiers, rois *blancs*, frissons d'*ombelles* »²¹⁷. Notons que le mot « candeurs » est utilisé au sens du latin *candor*, blancheur. Bref, chez Simon, le thème de l'érotisme suit tout naturellement ce liquide blanc et nourricier : la peau laiteuse est le terrain où se rejoignent l'alimentaire et le sexuel. Comme le souligne Raymond Jean, l'alimentaire et l'érotique se côtoient dans l'acte sexuel en même temps : l'amour qui « implique le contact et la fusion des corps [...] se situe volontiers à un niveau que l'on pourrait appeler 'vitaliste' et même 'nutritionnel' »²¹⁸. Qu'est donc cette union intime sinon une communion des corps, et une *communion* dont l'écho blasphémée rappelle le rite eucharistique : « Ceci est mon corps », « ceci est mon *lait* », pourrait dire la femme en se donnant à son partenaire.

Mais les seins ne sont pas les seules parties du corps féminin considérées porteurs des traits laiteux. Parfois, la femme tout entière apparaît comme une incarnation du lait : dans l'obscurité de la nuit luit légèrement sa figure « tiède, demi nue et laiteuse » (*FLA*, 122, 39). Le processus de substantivation de la matière corporelle féminine en une matière laitière incite une réaction masculine érotique, quoique fondée sur l'image primitivement alimentaire. En guise d'exemple, examinons le fragment de *La Route des Flandres* où Georges jure à Blum que la jeune paysanne qu'ils ont vue un jour à la fenêtre n'est autre chose qu'un « bol de lait » (*FLA*, 127). Quelle belle depersonification ! La blancheur de la peau d'une silhouette à demi cachée derrière le rideau pousse les hommes à réagir de façon réflexive, conformément à un instinct primaire qui tend à assouvir le besoin fondamental de se nourrir. D'où la vision d'un bol de lait, un récipient rempli de boisson nutritive, qui suscite, dans un premier temps, un appétit plus alimentaire que voluptueux. Bachelard comprendrait peut-être ce rêve en tant que retour à l'inconscient enfantin (*ER*, 135), sauf qu'à cette vie innocente se mêlent aussitôt les tons plus « adultes » des pulsions sexualisées, qui émergent du mot *lécher*. Une fois la gourmandise satisfaite, la libido s'éveille. Dans la suite de la scène citée plus haut, Georges déclare à Blum : « '[J]e l'ai assez vue pour savoir qu'elle est comme du lait [...] Bon sang : c'était exactement comme du lait, de la crème répandue [...] On avait seulement envie de se

²¹⁷ Rimbaud A., « Voyelles » [*in id.*] *Pages choisies*, avec une notice biographique et littéraire et des notes explicatives par H. de Bouillane. Paris : Hachette, 1955, p. 40. Nous soulignons.

²¹⁸ Jean R. [*in*] Cresciucci A., *Claude Simon. La Route des Flandres*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 23.

mettre à ramper et à lécher' » (*FLA*, 61). Vers la fin du roman, le narrateur reprend ce rêve sensuel :

Je l'imaginai sous la forme d'une de ces, je pouvais toucher presser palper ses seins [...] à peine couverte qu'elle était par cette chemise dont émergeait son cou semblable dis-je à du lait tu entends dis-je la seule chose dont elle peut donner l'idée c'est de ramper se pencher comme une source et de lapper (*FLA*, 289).

Cette fois-ci, il est possible d'entendre les notes du registre triple, à savoir sexuel (caresser les seins), animalier (émergeant du verbe « lapper ») et aquatique (la femme comparée à une source). D'ailleurs, pour Calle-Gruber, cette apparition féminine à la fenêtre est, en plus d'un phantasme érotique du soldat, l'expression d'un désir plus profond qui tend à se rattacher à la dimension symbolique de l'innocence. La femme (sym)bol(e) du lait ou la « femme-de-lait », comme l'appelle la chercheuse, incarne ce qui reste de plus fragile, chaste et éphémère dans le monde infernal de la guerre²¹⁹. Ici, l'érotisme n'est alors que le prétexte pour exposer le véritable objet de la convoitise du narrateur-soldat qui se trouve bien loin de la chair, dans un univers d'idées pures.

Notons en passant qu'en raison de sa position d'avatar, voire d'une « substantiation », du lait à la forme humaine, la femme chez Simon s'occupe, tout naturellement, de l'approvisionnement en lait pour les besoins domestiques et professionnels. Une bonne illustration en est fournie par deux fragments de *La Route des Flandres* : dans le premier, la femme employée comme serveuse dans un café, étonnée de voir entrer les militaires, dit : « Tiens des soldats [...] J'en ai déjà rencontré un ce matin *en allant chercher le lait*, il parlait français ça devait être sûrement un officier » (*FLA*, 208, nous soulignons). Les échos de cette image résonnent dans le second fragment, une centaine de pages plus loin, décrivant la rue presque déserte où « il n'y avait plus personne rien qu'une *vieille portant un bidon du lait* longeant le mur de l'usine » (*FLA*, 308, nous soulignons). Que de plus doux et de plus naturel que la scène quotidienne avec une femme tenant un récipient rempli de la boisson la plus maternelle de toutes ?

À part *La Route des Flandres*, le motif de la blancheur de la chair se répète dans plusieurs romans simoniens. Dans *La Bataille de Pharsale*, le narrateur décrit le teint de la peau féminine par un comparatif pléonastique « laiteuse lait plus blanc que le blanc bleuâtre à force d'être blanc » (*PHA*, 47). Simon dilue volontiers la palette des couleurs, à la manière d'un peintre aquarelliste, pour nuancer légèrement l'apparence de la chair, celle-ci allant du gris jusqu'au lacté, comme celle des amants étendus sur le lit : « Dans la lumière laiteuse qui entre par la fenêtre ouverte sur la nuit les deux corps emmêlés sont d'une teinte grisâtre, comme recouverts d'une uniforme couche de peinture, un peu plus claire sur celui de la femme » (*PHA*, 56). Pareillement, dans *Le Palace*, la chair tend vers une coloration écru : « légèrement blonde », elle est « comme trois larges touches de pinceau d'une pâte crémeuse » (*PAL*, 71) ou une « impudique coulée d'un blanc crémeux gras » (*PAL*, 71). Ces derniers adjectifs renvoient bien à *La Route des Flandres* où le narrateur-amateur des délices onctueux du corps féminin décrit la femme comme pareille à « de la crème répandue » (*FLA*, 61). Notons la matérialisation particulière qui s'opère sur le corps : la couleur devient chair.

²¹⁹ Cf. Calle-Gruber M., *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, op. cit., p. 35.

Assurément, la blancheur ne se conjugue pas uniquement au féminin : la même palette est utilisée pour dépeindre les corps enfantins « intacts, frais, laiteux » (VEN, 147), aussi bien que ceux masculins. Dans *La Route des Flandres*, la peau de de Reixach probablement suicidé, dévêtu et couché sur le sol, est dépeinte comme « blanche et transparente [...], ivoirin[e] ou plutôt bleuâtre » (FLA, 88) dans la lumière tremblotante d'une chandelle. Et, malgré sa nudité manifeste, le sexe de Reixach se voit remis en question à cause de son apparence fragile : « ce corps d'homme à la complexion délicate, presque féminine » (FLA, 88, nous soulignons). C'est à croire que la douceur de la chair laiteuse est une raison suffisante pour féminiser le capitaine du régiment. L'exemple suivant montrera que la blancheur n'est pas seulement un trait du sexe faible. Dans *La Bataille de Pharsale*, on ne peut pas douter de la masculinité d'un homme roux portant le prénom mystérieux d'O et doté d'une peau naturellement blême (PHA, 75, 76, 119, 212), mais dont la posture est lourde et musculeuse. Ce corps, contrairement à celui de de Reixach, se caractérise par la robustesse : ne mentionnons que son dos pareil à une « montagne de viande blanche » (PHA, 119, 120). D'ailleurs, toute sa silhouette fait appel aux « créatures vaguement fabuleuses [...] capables d'exploits surhumains titanesques » (PHA, 76). Cependant, face à la peau laiteuse, ni l'anatomie du corps masculin, ni d'autres atouts virils, tels les muscles impressionnants ou les tatouages, comme dans l'extrait suivant, ne sont pas suffisants pour prouver la masculinité. Dans *Histoire*, la peau d'un homme à cheveux gris est décrite comme

trop blanche chlorotique souvent ornée de (ou souillée par) ces tatouages dont les dessins d'un bleu encreux et délavé se mêlent au lacis des veines) [...] appart[ient], comme la femme en train d'allaiter, la porteuse de gerbes et l'enfant nu à cette inépuisable et sereine famille des figures symbolisant travaux et vertus (HIS, 225).

Notons encore une fois la vision stéréotypée de la femme chez Simon. La couleur pâle de la peau suffit à l'associer au sexe féminin. La chair de l'homme à cheveux gris révèle même les symptômes de la chlorose, c'est-à-dire l'anémie, affection habituellement associée aux femmes, comme en témoigne son nom latin de *morbus virgineus* (« maladie des jeunes filles »²²⁰). Jean Starobinski précise que « la chlorose définit un type féminin »²²¹ et apporte quelques occurrences littéraires de cette maladie : Pierette de Balzac, Lady Macbeth de Shakespeare ou Lisa Macquart de Zola. Si cette notion médicale est appliquée à un homme, ce n'est que pour le ridiculiser, en lui attribuant la faiblesse, la pâleur et la névralgie d'une femmelette. Simon opère donc sur des clichés. Dans *Histoire*, l'anémie semble « décolorer » la chair de l'homme, comme si avec la teinte de la peau se délavait sa masculinité même. Le type aux tatouages ternis se voit aussitôt rangé au côté féminin, avec la mère en train d'allaiter.

« La noirceur secrète du lait »

Continuons la thématique des couleurs, mais dans un autre contexte. Partons de la thèse que la peau blanche n'est pas le seul trait qui fait de l'homme une créature au caractère aquatique,

²²⁰ Cf. Andry et al., *Encyclopédie méthodique. Médecine*. Vol. II. Paris : Panckoucke, 1790, p. 98.

²²¹ Starobinski J., « Sur la chlorose », *Romantisme*, n°31, 1981, pp. 113-130.

voire lacté. « Si l'eau devient précieuse, elle devient séminale » (*ER*, 17), avance Bachelard, sans pour autant approfondir sa remarque. Bien qu'omise dans *L'Eau et les rêves*, la figure masculine se montre importante dans ce contexte. Et de raison : le corps de l'homme secrète le sperme, substance qui, du point de vue de la couleur, rappelle le lait féminin. Cette similitude physique de deux liquides corporels est renforcée par le choix de Simon des termes utilisés pour en parler : dans *Histoire*, sur le ventre dénudé d'une femme que Georges vient de déflorer reste « comme du lait caillé légèrement teinté de rose » (*HIS*, 372). Ainsi, le sperme mêlé au sang virginal ressemble à la substance laitière, non seulement dans la couleur, mais également – à condition de passer sous silence les connotations négatives des substances caillées –, dans son aspect nourricier d'un produit alimentaire, le lait fermenté. De même, dans *La Route des Flandres*, l'éjaculation évoque une substance laiteuse : le narrateur utilise une jolie expression de l'« impétueuse laitance » (*FLA*, 192). Le jeu lexical y est double : la laitance masculine contient d'abord la particule « lait », et puis, elle témoigne d'un processus magique qui transforme l'organisme humain en un être aquatique – un poisson mâle durant la fraie – par un simple moyen terminologique. Et cette métaphore trouve facilement son écho sémantique dans les images de l'homme-poisson, une des créatures étranges du bestiaire hybride de l'auteur des *Corps conducteurs*, déjà discutée dans le chapitre « L'univers romanesque de Simon » de la présente thèse.

Mais le jeu avec le lecteur ne s'y termine pas. La magie couleur, une centaine de pages plus loin, les pensées du protagoniste se focalisent de nouveau sur l'acte sexuel et retracent le moment d'orgasme où Georges « éclat[e] tout au fond [de Corinne] l'inondant encore et encore l'inondant, inondant sa blancheur jaillissant l'inondant, pourpre, la *noire* fontaine n'en finissant plus de jaillir » (*FLA*, 292, nous soulignons). La structure en chiasme (inondant/encore/encore/inondant) souligne l'abondance de cette laitance couleur d'ébène versée sur la peau blême de la femme. Le contraste flagrant entre la représentation du sperme fixée dans l'imagination collective comme blanchâtre et la semence noire dont parle le narrateur pourrait se justifier simplement par les ténèbres de la nuit obscurcissant le champ de vision. Sauf si l'on prend en considération la conception bachelardienne de la dialectique de l'imagination qui postule la coexistence d'un attribut de la substance et de son négatif. L'auteur de *La Terre et les rêveries du repos* emprunte au poète Jacques Audiberti l'idée de « la noirceur secrète du lait », et la développe afin de saisir « le côté obscur » de la substance laiteuse, son intérieur intime, que seul le regard perspicace saura trouver sous la surface proverbialement blanche :

Il suffit [...] de rêver un peu à cette blancheur pâteuse, à cette blancheur mate, bien épaisse, sure de son épaisseur. Il n'aurait pas, ce liquide nourricier, toutes ces valeurs terrestres. C'est ce désir de voir, au-dessous de la blancheur, l'envers de la blancheur qui amené l'imagination à foncer certains reflets bleus qui courent à la surface du liquide et à trouver son chemin vers « la noirceur secrète du lait » (*TRR*, 23).

Dans *L'Herbe*, Simon démontre que le liquide séminal possède à la fois les traits laiteux et nocturnes, élargis, de façon magique, à une dimension gargantuesque. Cet élargissement est, comme le souligne Jean-Claude Vareille, une opération

qui consiste à faire changer d'échelle, soit transformer chaque réalité [...] en signe du sacré. Ainsi un accouplement humain se conçoit comme la réalisation en miniature de l'union du Ciel et de la Terre, car tout ce que fait l'homme répète le geste de la création cosmogonique, rien de son activité n'étant séparé définitivement des grands modèles archétypaux et de leur prestige²²².

Ainsi, dans les mythes originels exposés dans *L'Herbe*, on mentionne les « créatures aux noms (Ouranos, Saturne) et aux dimensions de mondes [qui] s'accouplent [...] la semence se répandant, voie lactée » (*HER*, 145). Le lait céleste en forme d'une bande claire et lumineuse étendue à travers le ciel obscur est donc fruit d'une « fusion érotico-cosmique »²²³, pour reprendre les paroles de Laurichesse, et du désir autant gigantesque que fabuleux des dieux olympiens. Un tel fantasme cosmogonique pousse à songer, en modifiant légèrement la vision de Vareille, à « la copulation fondamentale de la vie et de la mort, très haut au-dessus de l'enfer des villes et des hommes dans un ciel à jamais inaccessible »²²⁴, comme le prétend Anne Fabre-Luce, qui se laisse visiblement emporter par le rêve stellaire d'Orion des *Corps conducteurs*.

En conclusion, l'analyse que nous avons effectuée jusque-là, expose les images hétérogènes constituant le portrait de l'être humain doté des traits laiteux, réels ou symboliques, exprimés essentiellement dans la couleur du lait, celle-ci étant perçue également dans son contexte graphique (phonétique) que fonctionnel (nutritionnel). L'objet qui sert de « fond » pour dépeindre ce jeu de couleurs est le corps humain, et surtout celui de la femme, qui porte la marque lactée à la fois extérieurement, manifestée par sa peau claire, ivoirine ou crémeuse, et intérieurement, au moyen de l'aliment liquide que ses seins produisent. Il serait toutefois impossible d'omettre dans l'étude la perspective masculine, quasiment ignorée par Bachelard et pourtant très présente dans les œuvres de Simon. Ainsi, du côté masculin, si l'homme est pourvu de chair blanche, tantôt il est féminisé et dès lors décrit comme délicat et chétif, tantôt – au contraire – sa virilité est amplifiée par la mise en relief de sa force mâle et sa posture impressionnante. Et comme l'élément aquatique caractéristique de la femme se manifeste dans le lait, celui de l'homme est un autre liquide présentant des analogies : le sperme. Rappelons l'image de la semence qui coule et inonde le corps féminin, pour enfin se transformer dans une représentation céleste de la voie lactée. Malgré la ressemblance physique des deux liquides organiques, chez Simon leur fonction reste distincte : tandis que le « lait » masculin est créateur, le lait féminin est nourricier. Selon le principe biologique de la reproduction, le premier sert à initialiser, à donner la vie, et le deuxième à la maintenir et développer, les deux étant également indispensables à l'existence.

²²² Vareille J-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *op. cit.*, p. 18.

²²³ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 89.

²²⁴ Les paroles d'Anne Fabre-Luce publiées dans *La Quinzaine littéraire*, *op. cit.*, et rapportées par le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.com/ff/index.php?sp=liv&livre_id=1858 [consulté le 10/12/2015].

Section 2.5. « Ce corps, ce terreau ». Le paysage charnel

*Ici l'homme et l'arbre se ressemblent
L'amour s'en va d'un pas obscur
Comme la progression des racines*

J.B. Tati Loutard, *L'Arbre et l'amour*

Contrairement à ce qu'on peut croire d'après l'étude des sections précédentes, les personnages des romans de Simon ne sont pas des êtres uniquement aquatiques. L'élément tellurique intervient, lui aussi, dans leur description. Ayant déjà beaucoup parlé de la femme en tant qu'incarnation du lait, nous essaierons maintenant de compléter la vision simonienne des personnages par le côté tellurique, celui-ci conjugué, en alternance, au masculin et au féminin. Les romans de l'auteur de *La Route des Flandres* incitent à réfléchir sur les rapports entre un être humain et la nature, ainsi que sur leur manifestation au niveau textuel. En réponse à la question de savoir comment dépeindre l'homme à l'aide des catégories chtoniennes, Simon met en scène toute une galerie d'hybrides mi-humains mi-végétaux ou minéraux, tels l'homme-montagne ou la femme-fleur. Et comme le terrestre était toujours bien important pour l'écrivain, viticulteur passionné, il n'est pas étonnant que ses créatures soient issues précisément de cet élément-ci. À Sophie Guermès de le confirmer : « L'écrivain est un 'paganus', un paysan venu d'une terre et qui s'y penche [...]. Et ses héros lui ressemblent »²²⁵.

La définition populaire des adjectifs « tellurique », « terrestre », « terreux » ou « terrien » dirige notre attention vers la matière brunâtre recouvrant la surface de notre globe, ou encore plus bas, vers ce que Simon appelle « les obscures et silencieuses étendues souterraines » (*HIS*, 71). Par extension, comme le comprenait Gaston Bachelard, lesdits adjectifs se réfèrent aussi à une gamme d'objets organiques et inorganiques qui demeurent en relation étroite avec la terre : il s'agit notamment des minéraux, de la faune et de la flore caractéristiques pour ce milieu. Ainsi, une fois la définition établie, est-il possible de constater qu'à peu près chaque partie du corps humain, de la chair aux entrailles, porte des traces terrestres, exprimées soit dans la couleur soit dans la forme. Nous le démontrerons à l'exemple des personnages romanesques, sans toutefois trop insister sur la figure du soldat, très importante pour la prose simonienne quoique emblématique surtout pour la *mort* et non pas pour la *vie* tellurique, sur laquelle se concentre la présente section. Le portrait chtonien du masculin et du féminin nous mènera enfin vers la conclusion que le personnage créé par

²²⁵ Guermès S., *L'Écho du dedans*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 41.

Simon est inéluctablement un être sexué et que toute fusion charnelle se déroulera, forcément, sous le signe du végétal ou du minéral.

Commençons par une constatation que l'homme simonien est souvent infecté par la salissante substance de la glèbe, sans même entrer en contact direct avec elle. Certains adjectifs ou comparaisons forgés à la base de l'élément tellurique n'opèrent que sur le niveau métaphorique, relatif soit à la couleur soit à la forme terrestre. L'emploi de la palette des couleurs brunâtres est bien fréquent dans le contexte des personnages. Prenons l'exemple de l'adjectif « terreux » qui se répète, en variant le genre et le nombre, une bonne trentaine de fois dans les romans du corpus²²⁶, telle une empreinte indélébile de l'élément laissée sur la peau vivante. Citons d'abord une scène tirée de *La Bataille de Pharsale* où les ouvriers attendant la rémunération devant le bureau d'O. sont décrits comme terreux (*PHA*, 18, 234) aux accents « gris verdâtres » (*PHA*, 17). Leur peau évidemment malsaine reflète la fatigue extrême de longues journées passées au travail. Une pareille image se situe dans le décor différent du front militaire : *Le Palace* relate le moment où trois soldats français en train de lire le rapport de la sentinelle sont dépeints comme « bruns ou plutôt terreux » (*PAL*, 192). Aussi bien pour les soldats que pour les travailleurs agricoles, l'adjectif « terreux » véhicule la vision des conditions misérables de la vie. L'être humain ayant la malchance d'éprouver la guerre ou le dur labeur physique, obtient une sorte de marque extérieure de leur infortune, à savoir la teinte malade de la peau, comme si l'élément tellurique s'appropriait déjà de ce corps et l'intégrait progressivement à la terre. Nous développerons ce motif dans la section consacrée à la mort tellurique.

La couleur terreuse n'est pas, pour autant, uniquement une annonce létale. Au contraire, elle témoigne également d'un des processus les plus représentatifs de la vie, à savoir celui à la base du changement : l'évolution. À une telle précision près qu'il ne s'agit pas tant de l'évolution au sens propre du terme que de la *transformation* au sens alchimique. La mort n'est qu'un « terminus » de tout changement biologique et chimique tenant lieu dans un organisme vivant, tandis que la vie y offre un éventail des mutations possibles. Souvenons-nous de l'aphorisme bachelardien inspiré par l'alchimie : « Transformer, c'est teindre » (*TRR*, 34). Pour Simon, cette constatation n'est vraie qu'à l'envers : Teindre, c'est transformer. Si un personnage simonien change de couleur, il subit en même temps une métamorphose touchant aux profondeurs de l'être, y compris le changement de sa *forme*. Dans la suite du présent travail, nous verrons que la teinte terreuse des mains suffit pour les visualiser en tant que l'écorce de l'arbre ou que l'aspect brunâtre de la peau l'assimile à la croûte terrestre. Nous ne serons donc plus surpris d'apprendre que seul le fait de s'imaginer partie de la terre fait réaliser ce songe au niveau métaphorique, tel Georges de *La Route des Flandres* changé en arbre pendant le coït avec Corinne.

Une constatation, proche de la lapalissade, s'impose : la pensée créatrice métamorphose la matière. Pour un véritable rêveur de la terre qu'est sans doute Simon, la forme anatomique n'est pas à elle seule un facteur suffisant pour déterminer la substance. La terre-matrice bachelardienne devient, chez l'auteur de *Histoire*, la terre-*transformatrice*. Sa caractéristique principale relève de la puissance de changer un être vivant en une créature chtonienne, en

²²⁶ Les données statistiques reposent en grande partie sur la base créée par « Hubert de Phalèse » et citée antérieurement.

modifiant sa couleur ou en métaphorisant son apparence en un élément du paysage. Il est important d'ajouter que la vision de Simon ne se situe pas loin de la conception des couleurs envisagée par Goethe et Schopenhauer. Citons un passage de *La Terre et les rêveries du repos*, dans lequel Bachelard mentionne la doctrine des deux philosophes :

La couleur n'est pas pour Goethe un simple jeu de lumière, c'est une *action* dans les profondeur[s] de l'être, une action qui éveille des valeurs sensibles essentielles. '*Die Farben*, dit Goethe, *sind Tahten des Lichts, Thaten und Leiden.*' Les couleurs sont des actions de la lumière, des actions et des peines. Comment les comprendre, ces couleurs, sans participer à leur acte profond ? pense un métaphysicien comme Schopenhauer. Et quel est l'acte de la couleur, sinon teindre ? (*TRR*, 35).

La caractéristique des personnages issus des œuvres de Simon n'est pas, d'ailleurs, trop susceptible aux jeux de la lumière. Dans la pleine clarté ou les demi-ténèbres, les corps se montrent terreux depuis la tête jusqu'aux jambes. Mais à plus considérer la chose, les teintes ne sont pas uniformes et constituent un éventail des nuances. Suite à une lecture minutieuse, nous répertorions les occurrences du vocabulaire terrestre dans le contexte des personnages, ce qui permettra de forger leur portrait tellurique le plus complet possible. Les questions qui nous préoccupent dans la suite de la présente section seront les suivantes : par quoi se caractérise, chez Simon, l'homme chthonien ? Quelles parties du corps prédominent dans une telle description et, enfin, diffèrent-elles de celles porteuses des traits laiteux, discutés dans les sections précédentes ?

Le corps végétal

Envisageons le corps dans sa constitution verticale, à commencer, naturellement, par la tête. Celle-ci peut être perçue dans sa coloration terreuse, comme dans le cas des gens attendant l'ouverture des Galeries Modernes dans *Le Vent* (104), ou dans sa solidité géologique, figurée dans *Le Palace* par des femmes au restaurant, figées dans une pose et faisant ainsi penser « à ces têtes de pierre ou de marbre mutilé, leurs longues robes cannelées, à des colonnes, des cariatides » (*PAL*, 97). L'immobilité leur prête un caractère des sculptures antiques et substitue à la matière organique de leur corps la substance des pierres. Parfois, Simon parle des cheveux poussant sur la tête de façon végétale. Suivons la narration du protagoniste des *Corps conducteurs* qui décrit la photographie trouvée dans une revue, avec, sur le premier plan, un indigène entouré par une forêt tropicale, image qui rappelle l'épisode du débarquement des soldats sur les terrains habités des Indiens (*COR*, 40). Les autochtones « aux crânes rasés surmontés d'une *touffe* de cheveux » (*COR*, 40, nous soulignons) se dissimulent dans la « végétation luxuriante » pour observer l'envahisseur. S'étant trouvé dans un milieu sauvage, les gens se fondent complètement dans le paysage. Vers le milieu du roman, le narrateur revient à cette image et développe l'affinité entre les hommes et les plantes, dont les diverses parties (bras, feuilles, tiges, têtes) s'entrelacent :

Sur une double page [d'un magazine] s'étale une photographie dont le côté gauche est occupé dans toute sa hauteur par une grande palme qui pend verticalement. Brillantes et striées de nervures longitudinales, ses feuilles [...] se détachent en clair sur le fond noir.

D'autres feuilles [...], longues, rigides, lisses et pointues, comme des sabres, se déploient en éventail dans le coin inférieur droit, apparaissant et disparaissant à travers les taches floues et claires des feuillages que projette au premier plan la végétation touffue d'où sortent deux bras, l'un tendu en avant, la main serrée sur le bois d'un arc, l'autre à demi replié, tenant entre le pouce et l'index la corde tendue ou s'appuie l'extrémité d'une longue flèche [...]. Entre les longues lames du faisceau de feuilles rigides on distingue un profil (menton, bouche, [...], nez) dont les yeux et le front sont cachés par une touffe de cheveux noirs retombant en désordre. [...] Invisibles dans les arbres les indigènes guettaient avec leurs flèches empoisonnées (*COR*, 121-122).

La flore semble donc sympathiser avec les indigènes, en leur offrant un abri sûr, à l'instar d'une forêt-forteresse protégeant les siens contre les envahisseurs. Remarquons la valorisation contradictoire des éléments simoniens, qui tantôt supportent les hommes, tantôt se dressent contre eux, selon la perspective. Examinons davantage, sur la photographie décrite par le narrateur, la double fonction protectrice/hostile du terrestre. Se fondre dans la verdure, jusqu'au point de ne plus percevoir comme distinctes les parties végétales et humaines s'avère, pour les indigènes, le moyen le plus sûr de rester à la fois inaperçus et prêts à l'attaque. Leurs bras, aux mains armées d'un morceau de bâton arqué, construction primitive mais efficace, sortent du feuillage comme le prolongement vivant des branches. Les feuilles, quant à elles, ressemblent aux sabres ou aux lames (de couteaux, d'épées, de baïonnettes ?) à la manière de fortifications botaniques. Les habitants de la forêt s'assimilent à l'environnement et celui-ci s'ajuste à leurs besoins ; la métaphore lexicalisée des cheveux en « touffes », qui harmonise avec la « végétation touffue », souligne cette relation étroite, s'approchant quelquefois à l'interchangeabilité.

Les héros simoniens se trouvent bien sujets à des influences telluriques sous forme d'arbre ou florale. Le végétal s'empare des corps humains. Cela concerne surtout les visages des vieilles femmes, « maigre[s] et peint[es] ressembl[ant] à un morceau de bois desséché » (*COR*, 29), ou bien dans sa version sans maquillage, elle se présentent comme « taillé[es] dans du bois sans aucun fard » (*PHA*, 128). Et parfois encore, de belles images se cachent derrière les métaphores lexicalisées appartenant au domaine botanique ; à preuve « le vieux visage *fané* » (*HIS*, 16, nous soulignons), comparant une femme âgée à une plante qui a perdu sa fraîcheur et son éclat. À part l'aspect végétal, la puissance chthonienne se manifeste également au niveau de la couleur et de la forme, celles-ci liées directement à la terre. D'un côté, le visage sous l'emprise de la matière poudreuse de la glèbe sèche est fréquemment « terreux » ou « poussiéreux » (*PAL*, 22, 23, 227 ; *VEN*, 27, 28 ; *COR*, 194 ; *PHA*, 27, 249). De l'autre côté, il résulte de l'union de l'eau et de la terre qui donne naissance, selon la conception bachelardienne (*ER*, 123), à la *pâte*, comme en témoigne la description d'un visage « semblable à une pâte molle », *HER*, 54 ; *HIS*, 157-8), ou à la *vase*, matière sale et visqueuse de façon inspirant du dégoût, telle la « croûte de fatigue s'épaississant peu à peu sur le visage [...] comme un invisible masque de boue colle à la peau bouchant [l]es pores, et se craquelant, coupante, suivant les lignes des rides » (*COR*, 48, 55). Cette « croûte de fatigue », pareille à un fragment de la croûte terrestre accroché à la peau, illustre l'action dévastatrice de l'épuisement physique et/ou mental des soldats, qui change leur physionomie en un masque pré-mortuaire. Et ce qui se distingue dans une telle apparence, ce sont les yeux aux prunelles grisâtres (« yeux poussiéreux », *PAL*, 132) ou noires charbonneux (*PAL*, 218, 219 ; *VEN*, 31,

47, 61, 119, 232), les lèvres faites du bois (*FLA*, 99) ou des roches (*PHA*, 25), et les dents rocheuses (*PHA*, 92). Comment mieux souligner la provenance terrestre du langage, sinon en le faisant prononcer par une bouche minérale et en le sublimant dans une voix rocailleuse (*PAL*, 131) ? Remarquons ici en passant que les principaux centres responsables des actions humaines facilitant son existence dans la société, notamment la vue et la langue, sont envisagés par le prisme de l'élément tellurique. Pour compléter la description de la tête, mentionnons encore les tempes « marbrée[s] de veines » (*HIS*, 28), et, plus bas, la nuque couleur de terre (*PAL*, 42) ou celle faite de l'argile (*VEN*, 104). Nous reviendrons encore, vers la fin de la section, à cette argileuse matière plastique, dont le rôle créateur se voit attesté par les différents mythes expliquant l'origine de l'homme, depuis les récits des Sumériens ou bien, pour la culture européenne, des Grecs anciens avec la figure centrale de Prométhée.

En bas du cou se situe la poitrine, partie essentielle du point de vue de l'analyse du lait, admirée dans sa blancheur lisse et sa forme proéminente des seins, mais peu présente dans la caractéristique terrestre, sinon dans quelques mentions des aisselles broussailleuses (*COR*, 57 ; *PAL*, 174 ; *VEN*, 185 ; *PHA*, 180) ou du thorax « tein[t] d'un brun verdâtre » (*PHA*, 224), comme formé dans la substance même de la terre, sur laquelle pousse une « végétation de poils noirs » (*HIS*, 210 ; *PHA*, 212). En revanche, l'attention de Simon se focalise sur le torse, les épaules et le dos, parties du corps bien viriles. N'y ressort-t-il pas une conclusion, très simple en apparence, que le personnage laiteux est imaginé avant tout au féminin, tandis que le héros aux traits terrestres est principalement masculin ? Essayons de prouver la justesse d'une telle hypothèse.

Le tellurique, domaine masculin

L'homme tellurique se caractérise par de fortes épaules rocailleuses (*PHA*, 225, 267) ainsi que par un dos rocheux (*COR*, 78), énormément musclé et, par-là, pareil à une « masse bosselée, rocailleuse » (*PHA*, 212) ou à une « montagne de viande » (*PHA*, 75, 119, 120, 155, 163). Et même si sa peau se montre blême, elle ne fait pas penser au lait, mais plutôt à la dure et froide substance du marbre (*PHA*, 225-226). Mais sauf ces cas rares, la chair masculine est décrite comme terreuse (*COR*, 183), car le corps tout entier est constitué de la matière végétale ou minérale. Il n'est pas sans importance que le narrateur de *Histoire* parle du « tronc du personnage » (*HIS*, 104, 106, 407) et, ensuite, du tronc d'eucalyptus (*HIS*, 162) ou du dattier (*HIS*, 218), à moins qu'on essaye de redonner la vie à cette expression figée dans la langue. La métaphore semble regagner son aspect imagé dans l'entourage des corps « presque aussi grand[s] que les arbres aux rameaux nombreux qui encadrent le paysage » (*COR*, 58), ainsi que ceux faits de la pierre (*PAL*, 172) ou de la poussière (*PHA*, 141). Il arrive même que la constitution corporelle de l'homme le rapproche des créatures fabuleuses ou mythologiques comme les faunes ou le « élémentaux », c'est-à-dire des génies attribués traditionnellement aux quatre puissances naturelles, tels les sylphes ou les elfes pour l'air, les ondines ou les nymphes pour l'eau, la salamandre pour le feu et les gnomes pour la terre, déjà mentionnés dans le chapitre « De l'Antiquité à Gaston Bachelard, une histoire toute élémentaire » de la présente thèse. Pendant que Bachelard a tendance à animaliser les éléments²²⁷, à l'exemple du

²²⁷ Mansuy M., *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris : Corti, 1967, p. 333.

serpent, la « racine vivante » (*TRR*, 262, 314) incarnant la puissance tellurique, Claude Simon reste au niveau anthropomorphe : dans *Histoire*, un bossu ressemble à l'un de « ces redoutables et hideux gnomes de légendes » (*HIS*, 229) et un « grossier personnage » rappelle « quelque chose de faunesque » (*HIS*, 368, 370).

De l'autre côté de la surface terrestre, bien loin de la patrie souterraine des gnomes et en dessus de celle des faunes, saillent du paysage les silhouettes imposantes des montagnes, monolithes qui se laissent, eux aussi, réduire à l'échelle humaine : les corps des amants dans la lumière vacillante d'une bougie s'avèrent grands « comme une montagne, monstrueu[x] » (*FLA*, 192). La silhouette d'un peintre hollandais de *Histoire* évoque « l'obscur montagne de muscles et d'os » (*HIS*, 300). Ou encore ce Pierre de *L'Herbe*, dont le corps lourd de façon inorganique et dépeint comme « montagne de graisse » (*HER*, 149), le cloue impitoyablement au sol par la force de la gravitation. Le narrateur précise encore que le poids énorme de cet « homme-montagne » (*HER*, 74) le condamne à la réclusion : « la masse difforme à l'intérieur de laquelle le vieillard [Pierre] se trouve emprisonné, comme bâillonné, muré dans sa propre chair » (*HER*, 143) et « immobilisé dans sa montagne de graisse, cette mort pesante qui le cerne, l'envahit, l'écrase » (*HER*, 149). La lourdeur minérale se répète également sur quelques pages de *La Bataille de Pharsale*, dans le contexte militaire superposé ensuite avec la note sexuelle. Georges, tombé de son cheval blessé à mort par une balle de l'artillerie, s'efforce de se relever :

à quatre pattes maintenant par terre en train d'essayer de savoir [...] si je pouvais encore me servir de mes bras et de mes jambes [...] comme s'ils avaient été en bois ou plutôt en pierre impossibles à mouvoir comme sur ces planètes ou paraît-il on pèserait dix fois vingt fois son propre poids (*PHA*, 73).

Et plus tard, sans aucune phrase de transition, nous ne nous retrouvons plus sur le terrain du champ de bataille mais au lit où le corps reste dans la même position animale, troublé par cette même lourdeur impossible, mais cette fois-ci dans la situation du coït :

toujours à quatre pattes lourd comme si la terre m'aspirait ma tête tirée vers le bas le sol l'odeur d'humus de mousse je pesais mille kilos tonnes de pierre de marbre de bronze je m'écraserai elle écarta encore ses cuisses je sentis ses bras minces m'entourer les reins m'agripper (*PHA*, 75).

Par surcroît, les quatre membres – ou « pattes » – de ce corps alourdi s'avèrent, pour Simon, bien marqués par le chtonien. L'auteur de *La Route des Flandres* s'intéresse surtout aux mains, les percevant par le prisme tellurique, telles les mains de Georges et de son père. Ces premières, « incrustées – sinon, comme on pourrait le croire à première vue, constituées – de terre » (*HER*, 146) ne sont que le devenir de celles de son fils (*FLA*, 234, 235) :

souillées de terre, de cambouis, [...] leur peau aux sillons incrustés d'une salissure indélébile, faite, semble-t-il, pour moitié de poussière et d'huile intimement mêlées, ayant pris cet aspect non plus de tissu vivant mais de matière hybride – relevant à la fois des règnes animal et minéral (*HER*, 144).

Le dur labeur des champs a dégénéré ces mains jusqu'à l'état d'une matière inorganique « craquelée, sèche, dure et poussiéreuse comme terre elle-même » (*PAL*, 191). Terreuses (*PAL*, 228 ; *VEN*, 27, 43) et recouvertes de poussière mêlé au cambouis (*PHA*, 41), les mains de Georges représentent, selon Jean-Yves Debreuille, son désir de renoncer à toute activité intellectuelle et revenir simplement à la terre, « comme pour s'assurer de rentrer par-là dans l'ordre du réel, il matérialise sa reconversion en se rendant partout, même en ville, avec sa 'salopette et ses mains indécrassables, imprégnées de terre et de cambouis mêlés' »²²⁸. On ne doute point, d'ailleurs, de la vocation géorgique de Georges, imprimée dans son prénom²²⁹, ainsi que dans tout son corps tellurique. En conséquence du travail physique au tracteur, ses mains d'intellectuel sont déjà devenues les mains du paysan, comme celles de l'ouvrier Wack : « craquelées, incrustées de terre, semblables à du bois fendillé, à de l'écorce » (*FLA*, 133). L'aspect d'arbre n'y est, d'ailleurs, pas rare : songeons à ces « mains calleuses » (*HER*, 149) – du « cal », tissu ligneux formé sur les arbres à la suite d'une blessure – ou aux « doigts déformés, semblables à des bâtonnets de bois sec avec leurs nœuds et l'écorce ridée de la peau » (*HER*, 62-63, 146). De manière générale, chez Simon, les membres humains demeurent sous l'emprise du chthonien : évoquons, par exemple, les bras aux poignets terreux (*PAL*, 26), pareils au serpent (*FLA*, 292), animal tellurique par excellence d'après la philosophie de Bachelard, ou bien les jambes « haute[s] comme montagne » (*FLA*, 275) s'entremêlent de pierre (*PHA*, 26) pour souligner leur immobilité.

À l'intérieur, le corps est également marqué par la substance pierreuse. Songeons à la constatation bachelardienne : « Ce qui sort de la terre garde la marque de la substance des pierres » (*TRV*, 202). Lorsque le narrateur des *Corps conducteurs* décrit le schéma anatomique du cœur, il en parle dans les termes de « grotte aux nombreux piliers formés par des stalagmites et des stalactites réunis » (*COR*, 162). Nous y sommes tentés d'emprunter ici l'expression de Noël Dazord de « l'organologie naturelle »²³⁰, à condition d'inverser son sens : chez Dazord, le référent est la structure naturelle, géologique ou botanique, formée à l'image d'un organe humain. Chez Simon, au contraire, c'est l'organe qui est « inspirée » par une formation naturelle. Puisseons davantage dans *Les Corps conducteurs* : deux torsos des modèles anatomiques découpés à partir de la cage thoracique jusqu'au pubis, laissent voir les entrailles. Celles-ci sont

rangés en bon ordre dans la cavité, imbriqués les uns dans les autres et parcourus de veinules qui se divisent, se ramifient à l'infini *comme des racines, des radicelles* [...]. L'enveloppe extérieure des poumons est divisée en une multitude de polygones irréguliers accolés, *comme un conglomérat de cailloux ou de gravier*. De chacun de deux cœurs sortent de puissants tuyaux qui *se divisent en branches*, se recourbent, se chevauchant et s'entrecroisant (*COR*, 68, nous soulignons).

Les veines-racines, les poumons caillouteux, les cœurs arboresques... En résumé, le paysage interne agreste constitue cet « organisme (chair ou pierre) vivant » (*HIS*, 97).

²²⁸ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *op. cit.*, p. 107.

²²⁹ Cf. Guermès S., *op. cit.*, p. 86.

²³⁰ Dazord N., « Métaphores dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque R. (dir.), *La Route des Flandres, Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, p. 163.

Tout compte fait, de l'intérieur comme de l'extérieur, l'homme de Simon est issu du sein de la terre. Ses sens (la vue et le toucher) sont affectés par l'élément, ainsi que les actions fondamentales pour un *homo sapiens* telle la capacité de parler (les lèvres, les dents, la voix). D'ailleurs, la description terrestre comparée avec le portrait des personnages laiteux fait une impression bien plus développée. Tandis que le héros laiteux est essentiellement caractérisé par la délicatesse de sa peau crémeuse et par une exquise finesse féminine, le personnage tellurique possède un corps musclé à la chair râpeuse et à la lourdeur minérale. Mais la véritable créativité dans la manière de dépeindre l'homme-terre, celle-ci allant parfois jusqu'à la limite d'imaginable, se déploiera devant les yeux du lecteur avec l'évocation d'Éros. De la perspective tant biologique que littéraire, la sexualité a une importance cruciale pour le personnage simonien, ce qui souligne la fréquence des passages consacrés à la description de son activité érotique. Comme le remarque Genin : « Il est impossible de ne pas noter la force et la fréquence du thème de la sexualité dans l'œuvre de Simon »²³¹. Là où les désirs l'emportent sur la raison, le coït devient une violente confrontation de deux corps, d'où naissent les images fantasmatiques sous le signe du végétal et du terreau.

Con, cône, pin, arbre... La végétation pornographique

L'élément chtonien sexué cesse d'être le domaine essentiellement masculin et met en valeur la figure féminine, personnage central du grand mythe de la Gaïa. Dans la reproduction, la femme est la terre même – Rhéa/Cybèle, déesse de la fécondité. Le narrateur de *Histoire*, en remontant aux temps antiques « des hittites, des latins, des wisigoths ou des arabes » (*HIS*, 103), explique ainsi la provenance commune des peuples de la Méditerranée :

chaque passage de peuple, chaque invasion, retenus pour ainsi dire *par la terre (ou les femmes, ce qui est la même chose)*, prélevés par elle (ou par elles) comme un droit de péage, une rançon, chaque vague d'envahisseurs engrossant, fertilisant *les hectares de fertiles cuisses* ouvertes au vainqueur, comme pour lui dérober avec sa semence d'importation et par un procédé plus efficace que l'immolation et l'ingestion du guerrier, ses forces vives. Donc *issus d'elle (la terre) et lié à elle*, un produit humain constituant pour ainsi dire le plus grand commun diviseur d'un peu tous les peuples de la Méditerranée (et d'ailleurs) (*HIS*, 103-104, nous soulignons).

La transfiguration de la femme en Terre-Mère, dont parle Renée Ventresque²³² à propos de *La Route des Flandres*, peut aisément être étendue aux autres romans de Simon. Remarquons en passant que dans ce fragment de *Histoire*, la figure féminine est connotée d'abord sexuellement et puis – ou en conséquence –, maternellement : « les hectares de fertiles cuisses ouvertes au vainqueur » riment, en premier lieu, avec le désir libidinal de *posséder* et non pas avec le dessein agraire de *semmer* et *labourer* le champ. Il n'est donc plus question de la femme pourvue du caractère tellurique, mais, à l'envers, de la terre féminisée et sexualisée, ce qui souligne leur caractère interchangeable et complémentaire. Curieusement, cette « semence d'importation » des envahisseurs des terrains méditerranéens reste plus proche de l'image

²³¹ Genin C., *L'Écheveau de la mémoire*, op. cit., p. 120.

²³² Ventresque R., « Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre » [in id.], *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 101-114, p. 123.

botanique du sperme sous la forme de la poussière fécondante des plantes : « la semence se répandant [...], *pollen* polluant notre mère la terre » (*HER*, 145, nous soulignons) que celle de la substance aquatique de la « laitance » humaine (*FLA*, 192), comme nous avons démontré dans la section précédente.

La terre sexuellement définie chez Simon fait objet d'une brillante constatation de Jean-Claude Vareille :

Il nous semble [...] que le grand mythe qui structure cette vision du monde serait, comme chez nombre d'autres écrivains du XX^e siècle, *celui de la Terre-Mère*. D'une part, compte tenu de sa puissance génératrice, elle se révèle particulièrement apte à naturaliser tout processus de création, y compris celui de l'écriture. D'autre part, en tant que Femme, elle est dispensatrice d'érotisme, et Dieu sait si les romans de Claude Simon sont flamboyants sous ce rapport. Enfin, parce que Matrice Universelle se relie à toutes les légendes cosmogoniques : en elles fusionnent la Vie et la Mort qui échangent leurs signes en une ronde inlassable obéissant aux lois des révolutions agricoles et bio-cosmiques²³³.

Les légendes cosmogoniques dont parle Vareille sont inscrites dans le corps de la femme ou dans l'argile, « ce qui est la même chose » (*HIS*, 103), pour reprendre les mots de Simon. « [S]ommairement façonnés dans la tendre argile deux cuisses un ventre deux seins » (*FLA*, 41) constituent les attributs féminin par excellence – songeons ici à Vénus de Willendorf –, parmi lesquels les seins sont particulièrement contemplés. Regardons, par les yeux du narrateur de *Histoire*, les bustes de deux jeunes filles posant pour une photographie :

poitrines plutôt que seins en ce sens que sous les robes elles ne semblaient plus constituées par deux globes séparés mais comme un sein unique, comme une bulbe à partir de la taille étroite, comme si une sorte de poing géant les avait façonnées en serrant une boule d'argile la glaise visqueuse glissant entre les doigts et s'échappant au-dessus et en dessous, se gonflant, la main desserrée s'ouvrant sur une ébauche en forme de sablier (*HIS*, 182).

L'allusion plus directe à la mythologie grecque et à la Bible se trouve dans *Le Vent*. La figure d'Hélène, sœur de la jeune Cécile séduite par Montès, constitue pour le narrateur du roman un point de départ pour des réflexions plus générales touchant à toutes les représentantes de son sexe : la femme est « la montagnaise mère du monde, [...] l'éternelle putain – Déméter ou Dalilah » (*VEN*, 163). Ou encore, dans une scène de *La Bataille de Pharsale*, une femme aperçue dans le train se transforme dans l'esprit de l'observateur en une « déesse aux multiples mamelles d'argile et de rochers qui donnait au père dévorant des cailloux enveloppés de langes » (*PHA*, 161-162). Cette mythique passagère du train, n'est-elle pas déguisée en tunique d'Arthémis d'Éphèse, déesse de chasse et de fécondité que l'on représente avec le corps couvert des seins innombrables, croisée à une autre déesse, Rhéa, épouse de Cronos, offrant à ce dieu-avaleur de ses propres enfants une pierre emmaillotée imitant un nouveau-né ? Comme le soutient Bachelard, pour « l'inconscient créateur » de l'homme, « l'argile est la mère du bronze » (*ER*, 21), la matière maternelle dans laquelle la

²³³ Vareille J.-C., « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, pp. 13-44, p. 31.

main du pétrisseur forme les œuvres. Dans le fragment de *Histoire* cité plus haut, l'identité du pétrisseur-demiurge qui forme cette chair en sablier reste incertaine : on ne sait pas s'il est question de quelque géant ou divinité mythologique ou de Dieu même. Il est, d'ailleurs, vrai que le concept de *deus faber*, dieu sculpteur de vie, est universel et se retrouve dans plusieurs religions du monde. Cette force créatrice s'incarne tantôt dans la figure du Titan grec Prométhée (qui forme l'homme à partir de la boue) ou Ptah égyptien (pour lequel la matière originaria était le limon), tantôt dans Allah coranique (ayant extrait l'homme, selon la Sourate 23 du Coran, de l'argile) ou Dieu biblique (qui, d'après la Genèse, a créé l'homme de la poussière de la terre), et cætera. L'idée n'est pas inconnue non plus aux penseurs comme Descartes qui, dans son *Traité de l'Homme* (1648), affirme : « Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une statue ou machine de terre que Dieu forme »²³⁴.

Chez Simon, la femme, dont la création n'est souvent que dérivée de celle, plus importante, de l'homme, est belle et bien une *statue* vivante faite de terre. Que ce soit dans *La Route des Flandres*, *Histoire* ou *Les Corps conducteurs*, elle acquiert une riche caractéristique tellurique partout où Éros entre en jeu. Le passage de *Histoire* tend à confirmer l'observation de Descartes, à cette précision près qu'il s'agit du corps féminin. Le narrateur du roman imagine une fille vierge comme « la grotte miraculeuse » ou « la blanche et virginale statue de plâtre » (*HIS*, 370). La constitution minérale de sa silhouette est ensuite complétée par l'image du porphyre (*HIS*, 372), roche magmatique très dure, présentant de grands cristaux dispersés dans une pâte graineuse. Il n'est pas rare que les visions les plus anodines trouvent, parmi les romans du corpus, leurs échos sexualisés. Telle la phrase glorifiant le corps féminin situé au carrefour du végétal et du minéral : « l'exquise délicatesse de la chair des femmes [...] comme des plumes, de l'herbe, des feuilles, [...] aussi fragile que du cristal » (*FLA*, 243). Elle se reflète ensuite, en changeant légèrement de perspective, dans la description saccadée du « corps blanc étendu derrière les buissons la forêt descendant le flanc de la colline [...] déflorée parmi les fleurs sylvestres découvrant [...] l'herbe aplatie par le poids de nos corps » (*HIS*, 371). Le rêve de la délicatesse herbeuse de la silhouette féminine change en un souvenir de l'herbe écrasée par ce corps surmonté de celui de l'homme. L'amante dévirginisée se fond dans le paysage forestier, jusqu'à être comparée à la hamadryade (*HIS*, 368, 369), la mythologique nymphe des arbres, dont « la chair entrouverte » (*PAL*, 175) exhale la senteur de la terre humide (*COR*, 57). Ainsi étendue, son corps blanc sur l'arrière-plan végétal fait un écho, à son tour, aux tableaux cités dans *Les Corps conducteurs*, représentant « sur des fonds de pâles prairies ou de feuillages [...] des femmes vêtues de longues robes blanches, laissant parfois un sein à découvert et les hommes demi-nus aux visages résolus ou pensifs » (*COR*, 51). La correspondance est au niveau des couleurs (blancheur/verdure), des personnages (deux sexes présents) et du motif de la nudité accentuée (le sein féminin découvert/le torse masculin demi-nu).

Quant au jeu linguistique de la *défloration* parmi les fleurs, Simon se plaît à comparer la femme aux éléments de la verdure efflorescente. Ne mentionnons que quelques métaphores illustrant les différentes parties de son corps : la « fleur noire des lèvres » (*FLA*, 95), ou « le visage tout entier comme une espèce de fleur noire » (*FLA*, 95), le « corsag[e] aux suaves teintes de fleurs » (*HIS*, 370) ou, l'exemple directement sexuel, le vagin imaginé en tant que

²³⁴ Descartes [*in id.*] *Œuvres philosophiques de Descartes*, tome III. Paris : Garnier, 1835, p. 27.

« pétales mauves » (*FLA*, 292). Faut-il y ajouter une remarque sexiste que la femme se voit souvent, chez Simon, placée dans l'entourage floral, comme si c'était son environnement *naturel* ? Telle Louise se tenant « debout parmi la neige des fleurs printanières » (*HER*, 170-171) ou cette actrice du film muet, « avec son corsage noir ses cheveux noirs ses yeux noirs [...] son masque fardé semblable à une fleur pâle vénéneuse parmi les coussins les porcelaines les fleurs » (*PHA*, 68). Nous avons l'impression de sentir dans des telle scénettes l'odeur enivrante du végétal mêlée à celle, plus enivrante peut-être, de la femme, en produisant ensemble une véritable *odor di femmina* dongiovannesque²³⁵.

La figure du célèbre séducteur de l'opéra mozartien nous accompagnerait aussi dans la dernière partie de la présente section, consacrée aux unions charnelles sous le patronage de l'élément chtonien. Dans son étude sur *La Route des Flandres*, Alain Cresciucci constate : « C'est dans l'acte sexuel que se place la recherche de l'unité perdue avec le monde et avec soi »²³⁶. Avec le monde *végétal*, comme le précise Christine Genin²³⁷. Puisque la sexualité, l'un des majeurs thèmes de l'œuvre simonienne, fait objet d'études de plusieurs chercheurs dont Cresciucci, Genin, Laurichesse, Pascal ou Ventresque, nous nous bornerons à l'appréhender de manière sélective. Notre attention se focalisera uniquement sur l'aspect tellurique du sujet, en laissant de côté les autres aspects, à savoir animalier et militaire.

Dans les romans simoniens, le corps humain représenté lors du coït est fortement métaphorisé et, semble-t-il, polarisé. Si la force sexuelle virile se sublime principalement dans le concept de l'arbre, celle de la femme se manifeste au moyen de la glèbe. Il est intéressant de remarquer que, chez l'homme, son membre est perçu comme soit autonome soit isolé en quelque sorte du reste du torse, à l'image d'une plante poussant dans le sol. Poursuivons la narration de Georges de *La Route des Flandres*, afin d'étudier cette végétation singulière :

je pouvais voir ses fesses au-dessus de moi luisant faiblement phosphorescents bleuâtres dans la nuit tandis que je buvais [de ses mamelles] sans fin sentant cette tige sortie de moi cet arbre poussant ramifiant ses racines à l'intérieur de mon ventre (*FLA*, 292, 257).

En parlant du pénis à la forme d'une tige, rapportons les paroles de Bachelard. À l'occasion de l'analyse de *Là-Bas* d'Huysmans, le philosophe constate que « l'arbre comme un phallus qui s'enfonce dans le sein de la terre maternelle » est l'image bien moins ostentatoire que celle d'un « phallus dressé [...] si fréquent dans le symbolisme primitif » (*TRR*, 321). Simon puise donc *ostentatoirement* dans le primitif pour y faire ressortir une vision arboresque et pornographique. Il convient de préciser toutefois que ce dernier mot n'est pas employé au sens négatif ; répétons après Till Kuhnle que la « pornographie signifie excès de réalisme »²³⁸. La conception est bien proche, en somme, de l'idée de la narration hyperréaliste des néo-romanciers.

Or, les visions de Simon transgressent souvent le réel en faveur d'un songe ténébreux. Telle une scène de *L'Herbe* où le phallus-arbre devient un *corps* étrange faisant penser à la

²³⁵ L'odeur de la femme est, d'ailleurs, longuement analysée par Jean-Yves Laurichesse. Cf. Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs : l'espace olfactif dans les romans de Claude Simon*, op. cit., pp. 85-96.

²³⁶ Cresciucci A., *Claude Simon*, La Route des Flandres. Paris : Klincksieck, 1997, p. 23.

²³⁷ Genin C., op. cit., p. 123.

²³⁸ Kuhnle T., « Un emblème de l'écriture: *Orion aveugle* de Claude Simon », 2003, [en ligne] <http://tillkuhnle.homepage.t-online.de/Text3.pdf?foo=0.4369484453177526> [consulté le 26/05/2015].

mandragore, racine végétale sexualisée qui unit, selon Bachelard, la fécondité et la mort²³⁹. Selon Georges, personnage-narrateur de *L'Herbe*, le pénis est un organisme quasiment autonome, imaginé sous forme d'un homunculus parasitant sur la chair masculine, celle-ci réduite à la fonction alimentaire. Observons la description de cet organe mâle chez Pierre :

[il le] possédait lui aussi (ou plutôt qui le possédait, c'est-à-dire vivait, poussait sur lui, se servant de lui en quelque sorte à la façon d'un vulgaire terreau, enfonçant en lui ses racines, y puisant la force de grandir, s'ériger et projeter au dehors sa semence, et, à cette fin, exigeant [...] que ce corps – ce terreau – soit nourri, entretenu, soigné (*HER*, 132).

Le passage cité illustre une liaison très étroite qui s'établit, surtout à la campagne, entre l'être humain – figuré ici par le paysan au prénom venu de la *pierre* – à l'élément chtonien. L'homme se voit partie intégrante de la terre, à la fois imprimée dans sa chair (le corps-terreau, le pénis-arbre) et constituant son milieu de vie (son *terrain*), de même que le lieu de sa mort (l'enterrement). Représenté dans *La Route des Flandres* et *L'Herbe* sous la forme de l'arbre, le membre masculin dans *Histoire* et *La Bataille de Pharsale* est imaginé comme une « pine » (*HIS*, 125 ; *PHA*, 93), mot issu probablement du franc-comtois *pine* signifiant « pigne, pomme de pin », alors l'organe reproducteur végétal sous l'apparence d'un *cône* . Notons ici une résonance sexuelle de ce mot présentant quelque ressemblance graphique avec le substantif *con* , le sexe féminin, passé dans le parler vulgaire. Remarquons également qu'avec l'arbre-phallus ou le cône-phallus et le pollen-semence analysé avant, on ne quitte jamais le champ lexical de la végétation pornographique.

Des arbres s'érigeant haut descendons maintenant vers le niveau de la glèbe, afin de fixer du regard la flore qui y pousse, et qui n'est pas innocente elle non plus. La sexualité se cache derrière chaque brin d'herbe et chaque buisson ; toute touffeur évoque les poils pubiens. Prenons comme exemple les différentes dénominations du sexe d'un rouquin : tantôt c'est un « buisson de poils roux » (*PHA*, 77), tantôt un mousse roussâtre (*VEN*, 225) ou une touffe (*PHA*, 195 ; *COR*, 49). Nu et luisant dans les ténèbres de la nuit, l'homme a comme une « sorte de broussaille, ce buisson de flammes sombres, désordonnés, marron-roux, au centre du corps gigantesque » (*PHA*, 135). Si nous pouvons y voir quelque connotation, elle s'approche du blasphème : Dieu biblique ne s'était pas lui-même servi d'un buisson des flammes – buisson ardent – pour parler avec Moïse sur le mont Horeb ? Ce n'est que rarement que le pénis devient objet des songes minéraux, non sans insister sur sa « rigidité de pierre » (*HER*, 129) ou son aspect sculptural d'une « colonne de porphyre » (*HIS*, 370). Parfois, les rêves s'enténébrent et glissent de l'imaginaire végétal ou minéral vers la viscosité solidifiée du bitume, en qualifiant ainsi le phallus (*FLA*, 88) s'enfonçant dans la tache bitumeuse du pubis féminin (*PAL*, 174, 176). D'ailleurs, la couleur noire dans le portrait de la femme tellurique n'est pas trop surprenante, si l'on se souvient que la figure féminine est assimilée au terreau, la glèbe maternelle et nourricière, non moins qu'elle était l'incarnation du lait. Sa sombre touffeur intime (*PAL*, 175 ; *FLA*, 88 ; *FLA*, 257) pousse entre les cuisses à la façon d'un parasite collé sur la chair lisse, si contrastant avec le reste de la peau qu'elle se géométrise facilement en un « triangle broussilleux » (*PAL*, 145). Bref, la couleur et la forme sont les facteurs amalgamant le masculin et le féminin avec l'élément terrestre. Les deux

²³⁹ Cf. Bachelard G., *TRR*, p. 322 et Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 87.

sexes *s'enracinent* ainsi dans le sol et *poussent* avec l'herbe, comme s'il n'y avait plus de distinction entre le personnage et le fond sur lequel il apparaît. Le tableau est peint.

Passons vers la conclusion de nos réflexions. Les héros des œuvres simoniennes se présentent en tant que créatures aussi singuliers que grotesques. Situés à la lisière de l'(in)organique et souvent à la limite de l'(in)imaginable, les personnages se fondent dans le paysage forestier, champêtre ou montagneux par l'intermédiaire de la métaphore, moyen permettant de transgresser la forme « primaire » de la matière. Envisagée dans son dynamisme ascensionnel – pour se servir du vocabulaire bachelardien – et sublimé dans la figure de l'arbre, la terre fait partie de la caractéristique virile, tandis que la femme est portraiturée comme l'élément même. On n'y échappe pourtant ni aux stéréotypes, ni aux associations sexuelles, vu que l'écriture de Simon constitue une illustration parfaite des mots de Bachelard : « la prodigieuse lubricité travaille les contemplations les plus innocentes » (*TRR*, 321), telles les contemplations des parties du corps. Les visions de l'auteur du *Palace* qui restituent l'imaginaire du corps engagent plusieurs sens : le tactile (avec des impressions de la moiteur, de la solidité ou de la rugosité de la peau), l'olfactif (exprimé par la senteur de la terre humide ou de la verdure fraîche), ainsi que le visuel (qui taquine l'esprit par la gamme des couleurs foncées, provenant de la palette automnale constituée autour du brun, du noir, du vert et de leurs nuances colorant la peau humaine). Ainsi intensifiée, la lecture des œuvres simoniennes se dynamise sous les yeux et les sens des lecteurs. L'écrivain profite certes de ses expériences d'adepte du peintre cubiste pour déployer, cette fois-ci à l'écrit, tout un éventail des sensations plastiques. Du chaos de la mémoire entremêlant le sexuel, le militaire et l'élémentaire émerge le portrait tellurique de l'homme, étonnamment complet et minutieux.

Chapitre 3. La mort élémentaire. Lorsque la terre et l'eau s'avèrent anthropophages

Section 3.1. La mort à dominante tellurique : l'appel du néant substantiel

... car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière.

La Genèse, 3 17-19

Dans sa philosophie élémentaire, le penseur grec présocratique Xénophane de Colophon paraphrase les paroles bibliques : « Tout sort de la terre et tout retourne à la terre »²⁴⁰. L'opinion est bien ancienne, car d'après *La Théogonie* d'Hésiode, base pour des récits mythologiques, Prométhée façonne l'homme à partir de la terre mêlée à l'eau. Xénophane croit que le monde entier est fait de ces deux éléments, avec des états intermédiaires constitués de boue. Et cependant, ces deux puissances de la nature formant le monde sont également ses destructeurs majeurs sous forme de liquéfaction et putréfaction. Lorsque Christine Genin parle des « réalités poignantes de la mort et du pourrissement des êtres »²⁴¹ exposées dans les œuvres simoniennes, elle pense, pour citer Philippe Crippa, au monde « en proie à de multiples processus de décomposition : 'rouille, souillures, ruines, corrosion des corps' »²⁴². La dégradation globale chez Simon se produit – et propage – au moyen des éléments, deux en particulier. Forte est la tentation de rapporter ici la définition encyclopédique de l'*élémentarisation*, terme qui désigne, dans les domaines de la peinture et de l'architecture, la *décomposition* en une série de composantes (étymologiquement parlant, la notion d'analyse, gr. ἀναλύσις, signifie la même chose). Dans la suite de notre travail, nous montrerons que ce n'est pas par pure coïncidence que l'on parle des éléments dans le contexte de la décomposition, celle-ci étant comprise dans son sens de la désagrégation du monde et des êtres vivants.

La présente section sera consacrée à la mort terrestre étudiée dans son aspect séducteur et dévorateur. La force attirante de l'élément chtonien s'exprime par un appel du néant irrésistible, conduisant l'homme vers le retour à la matrice originelle, jusqu'à ce que la glèbe reprenne possession de son corps encore vivant. L'important est de montrer le processus d'assimilation *en entier* à la terre ; la désagrégation de la matière biologique sera considérée

²⁴⁰ Xénophane, *De la nature*, *op. cit.*, p. 65.

²⁴¹ Genin C., *Écheveau de la mémoire*, *op. cit.*, p. 95.

²⁴² Crippa P., « Sensations et perceptions dans *La Route des Flandres* » [in] Bonhomme B., Erman M. (dir.) *Claude Simon*. Actes n°3, Dijon, 1998, pp. 19-53, p. 36.

dans la section suivante, consacré essentiellement à l'élément aquatique et à la vase, substance amorphe localisé au carrefour du tellurique et du fluidique. Nous nous attarderons un peu plus sur la boue afin d'examiner son aspect alchimique.

Commençons par la constatation que le retour au sein de la terre dont parle la Genèse s'effectue, chez Simon, sur différents niveaux. Parfois seule la couleur terreuse dont se caractérise un être vivant suffit à marquer son appartenance à l'élément. Rappelons la scène de *La Bataille de Pharsale* citée plus haut, dans laquelle les ouvriers attendant leur rémunération devant la porte du bureau d'O. sont décrits comme grisâtres et terreux (PHA, 18, 234). Leur peau aux accents « gris verdâtres » (PHA, 17) est évidemment malsaine :

[L]a mort dans l'âme la peine de mort. Je ne savais pas encore pour moi silhouettes grisâtres indistinctes attendant silencieusement dans la pénombre verte revêtues de choses pendantes informes terreuses molles exhalant cette acre odeur de fatigue de sueur morts de fatigue (PHA, 18).

Ajoutons que ces sombres silhouettes des travailleurs exhalent une forte odeur de sueur, « de fatigue et de caveau » (PHA, 17, nous soulignons). L'homonymie du mot inquiète. Dans sa signification première de la *petite cave*, lieu construit en sous-sol de l'habitation et destiné à conserver les vins fins et les liqueurs, la terre se voit domestiquée et rendue utilisable. Les « obscures et silencieuses étendues souterraines » (HIS, 71) dont parle Simon dans *Histoire*, sont domptées pour servir les besoins du *dōmūs* (lat. « maison »). Qui plus est, selon Bachelard, chaque demeure véritable – c'est-à-dire celle qui « pousse de terre, qui vi[t] enracinée dans la terre noire » (TRR, 107) – doit être pourvue d'une cave et d'un grenier pour recevoir toutes ses valorisations symboliques. Celles-ci se hiérarchisent en une « topographie onirique » organisée en hauteur, depuis les profondeurs du sous-sol ou siègent, selon le penseur, les peurs primitives, en passant par le rez-de-chaussée exprimant la « platitude de la vie commune » (TRR, 110), jusqu'au grenier, lieu des sublimes. Mais là où Bachelard développe avec application le motif de la cave envisagée comme terrain de l'angoisse ou refuge maternel, Simon reste au niveau de la symbolique plus simple, quoique également bipolaire²⁴³.

Derrière l'image du caveau, compris comme une niche garnie de boissons alcoolisées qui évoquent les plaisirs sous le patronage de Bacchus, se cache une autre signification, bien plus pessimiste. Bachelard lui-même ne nous avait-il pas avertis dans *La Terre et les rêveries de la volonté* que les belles images sont souvent des « foyers d'ambivalences » (TRV, 15) ? En voilà une preuve : l'ambiguïté du substantif « caveau » révèle notamment de son sens secondaire, celui du *tombeau*, fosse creusée dans le sol d'un cimetière consacrée à l'ensevelissement des morts. La vision change donc de façon diamétrale : du rêve dionysiaque nous passons à la réalité lugubre. Chez Simon, la bachelardienne « topographie onirique » ne s'organise pas en hauteur mais en profondeur : la maison entière devient une demeure souterraine. Dans *Le Vent*, Montès se voit invité à un dîner dans « cette maison qui avait l'air d'une maison funèbre [...] à l'odeur de moisi et de renfermé : toutes les maisons ici

²⁴³ Dans la plupart des cas, le substantif « caveau » comme les formes similaires de la « cave », la « cavité », ou la « caverne », sont employés par Simon à la fois au sens d'entrepôt (p.ex. FLA, 286 ; HER, 260 ; FLA, 263 ; VEN, 31, 109 ; PAL, 36) ou du tombeau (p. ex. VEN, 19 ; HER, 174, 211 ; PHA, 9).

ressemblent à des caveaux » (VEN, 217). Il semble que leurs habitants deviennent, par force de choses, eux aussi sinistres. Pour revenir à la scène de *La Bataille de Pharsale* citée antérieurement, remarquons que cette odeur tenace de caveau qui accompagne les travailleurs agricoles attendant leur modeste salaire n'est, au fond, qu'une illustration de leur état pitoyable et la prédiction de leur destin, celui-ci menant directement à la terre (ou, plus précisément, *sous* la terre). Placés dans le contexte narratif funèbre, les ouvriers n'ont qu'à attendre la fin de cette vie misérable, imprimée dans leurs corps (la chair terreuse, l'odeur du tombeau), leurs vêtements (les loques terreuses), ainsi que leur lieu de travail (domaine agricole). Surchargés de travail et morts de fatigue, les hommes sont, par surcroît, insuffisamment payés : leur salaire ne vaut, en somme, qu'une *obole*, cette monnaie symbolique qui permettait, selon le rite funéraire grec, de payer à Charon le passage du Styx :

Longtemps après sa mort [il s'agit de l'oncle du narrateur, employeur des travailleurs agricoles] la mort elle-même a gardé pour moi cette fade odeur de sueur qui s'exhalait d'eux emplissant l'étroit vestibule ou plutôt couloir dans les demi-ténèbres qui régnaient là en permanence [...] il ne pénétrait qu'une lumière déjà assombrie, verdâtre, encore absorbée par ce même papier funèbre à palmette vert olive qui tapissait aussi son bureau ou il se tenait assis, éclairé par la lueur jaunâtre de l'ampoule électrique, comme une sorte de personnage lui aussi funèbre, devant de petits tas de billets et de pièces de monnaie, les fantômes gris verdâtres entrant un à un, se tenant auprès de lui dans cette odeur de fatigue et de caveau pendant un moment durant lequel on pouvait entendre un bruit de papier froissé et de tintement du métal, puis ressortaient. Comme une sorte de nourriture de viatique qu'ils seraient venus recevoir de sa main, ces pièces que l'on glissait autrefois dans la bouche de ceux qui devaient payer leur passage à travers... (PHA, 17)

Dans la présente citation il s'agit, bien évidemment, du passage à travers le Styx. Dans ce contexte funèbre, le substantif « caveau » résonne avec une gravité particulière. La scène entière se transforme en une réalisation – une parmi plusieurs autres au cours des siècles – du leitmotif moyenâgeux de *memento mori*, cette fois-ci dépeint dans le décor capitaliste.

Or, ce n'est que la couleur terreuse qui présage la fin de la vie. Le fait d'être maigre ou l'âge avancé des personnages simoniens sont deux autres signes avant-coureurs du « retour à la terre ». Tel un soldat maigre qualifié de « cadavre décharné » (PAL, 192-193) ou celui « au visage de cadavre terreux » (VEN, 236). La vieillesse – notons-le bien, Simon s'y réfère presque exclusivement au sexe féminin – est comprise, de manière stéréotypée, comme une étape de transition entre la vie et la mort : dans *L'Herbe*, le vieux corps vierge de Marie (l'allusion à la Vierge Marie ?) se voit « prêt à tomber en poussière » (HER, 12). Dans *Histoire*, la grand-mère ressemble, selon le narrateur, à une momie (HIS, 15) et les vêtements de « vieilles dames 'mortes à vivant' » reçoivent déjà un caractère tellurique, lourd et inorganique des « parures minérales » (HIS, 16). Et si la parenté à la terre se manifestait également dans un organisme plus jeune ? Pour Simon, la jeunesse n'empêche pas le processus de la « minéralisation » du corps qui transforme ce dernier en une substance plus solide que la chair molle. *Histoire* qui s'ouvre sur la description de vieilles dames, se termine – comme pour assurer un équilibre –, sur la jeune modèle aux traits slaves posant pour un acte : « sa paisible et banale nudité tellement dépourvue de mystère qu'il en émanait cette espèce de mystère au second degré caché au-delà du visible, comme celle que pose le rocher »

(*HIS*, 306). L'idée du rocher entraîne, dans la suite de la phrase, des réflexions générales sur la nature du corps humain, à partir de sa constitution matérielle (tellurique et aquatique) vers la question métaphysique, dont l'écho résonne de façon chaque fois plus désespérée :

l'esprit décontenancé [du narrateur] disant : 'Oui ? Simplement du silex, de la chaux, des gouttelettes d'eau ? – Mais quoi encore ? Rien que de la peau, des cheveux, des muqueuses ? Mais quoi encore ? Quoi encore ? Encore ? Encore ? Encore ?' (*HIS*, 306).

Si l'on mentionne les personnages simoniens constitués « du silex, de la chaux », alors pourvus de caractère tellurique, il conviendrait de parler des soldats. Placés dans un univers minéral, ils s'en assimilent, en intégrant dans leurs corps les traits de l'entourage. Songeons à ces hommes de *La Bataille de Pharsale* embusqués derrière un rocher qui se voient soudainement indissociables du rocher, comme s'ils s'imbriquaient dans la nature (*PHA*, 112). Ou bien pensons à ces « personnages poussiéreux » (*VEN*, 105) dissimulés dans le paysage (*PAL*, 166) grâce à la « ligne rocailleuse des épaules » (*PHA*, 267 ; 225) et des dos rocheux (*COR*, 78), pareils à la montagne (*PHA*, 75, 119, 120, 155, 163). D'ailleurs, nous avons déjà eu l'occasion de parler de la constitution minérale du corps dans la perspective de la vie élémentaire dans la section cinquième de notre étude.

La force pétrifiante de la métaphore s'approche à la limite de la magie en immobilisant les scènes très mouvementées, comme celle dans laquelle les soldats accompagnés de leurs chevaux aux pattes de marbre se fondent dans un paysage,

galopant toujours [...] secouant leurs crinières pétrifiées, emportant leurs cavaliers pétrifiés. Leur couleur grisâtre ne les distingue pas de l'espace grisâtre, lui aussi pétrifié, sur lequel ils se profilent. [...] De temps à autre une plaque, un morceau de peau, une joue, une saillie, une épaule, un coude, plus rarement un membre tout entier, s'effrite, tombe en poussière. [...] Couches à plat ou inclinés sur le sol parmi les fûts de colonnes brisées et les fragments d'architrave, les vagues silhouettes galopantes aux entrailles de pierre semblent s'enfoncer dans les entrailles grisâtres et compliquées de la pierre, du temps, ou l'écho silencieux de leur galop, l'éclat, parfois, du soleil sur les mèches d'une crinière, un hennissement, la trace minérale de leurs ombres, rappellent qu'ils continuent leur course (*PHA*, 263-266).

Le passage « silhouettes galopantes aux entrailles de pierre semblent s'enfoncer dans les entrailles grisâtres et compliquées de la pierre » n'est rien d'autre que le rêve du retour à l'élément dont les cavaliers sont issus. Figés dans le temps et l'espace, les soldats font objet d'une double comparaison, rapprochés d'abord aux amants dans une étreinte amoureuse, ceux-ci étant pareils, à leur tour, aux statues vivantes faites de marbre. Remarquons en passant le côté stylistique du fragment qui suit le passage cité plus haut :

Les deux corps sont toujours aussi immobiles que de la pierre. Leur couleur grisâtre ne les distingue pas de l'espace grisâtre, lui aussi pétrifié, dans lequel ils sont sculptés. [...] De temps à autre une pellicule de marbre, une joue, une saillie, parfois une épaule, un coude, plus rarement un membre tout entier, s'effrite et tombe en poussière. [...] Couches à plat sur le sol parmi les fûts de colonnes brisées et les fragments d'architrave, les deux

silhouettes enlacées aux entrailles de pierre semblent s'enfoncer dans les entrailles grisâtres et compliquées de la pierre, du temps, où seule la rumeur silencieuse de leur sang, l'imperceptible frémissement de leurs respirations, la trace minérale de leurs formes, rappellent leur existence (PHA, 266-268).

Accorder de l'organicité au marbre n'est pas, d'ailleurs, une idée exclusivement simonienne. Au début de *La Terre et les rêveries du repos*, Bachelard s'interroge : « Mais si un rêveur croit que la nature est artiste [...], ne pourra-t-elle sculpter aussi bien la statue dans la pierre que la mouler dans la chair ? » (TRR, 30). Chez Bachelard, les sculptures semblent mener leur propre existence, lente et paradoxale (TRR, 216, 228 ; TRV, 203). De par sa définition, la vie est mouvement, changement, une transformation continue et, cependant, pour la perception humaine du temps, la matière minérale est dépourvue de capacité évolutive. Son invariabilité se voit même objet de proverbes tels « être comme une pierre dans un mur » qui signifie « ne pas changer » ; le mur symbolisant la pérennité et donc la pierre qui le compose étant encore plus immuable. Un autre exemple c'est « dormir comme une pierre », ce qui veut dire dormir si profondément qu'on se rapproche à un objet inanimé, le sommeil frôlant l'éternité. Citons à ce propos une dernière locution, encore plus curieuse peut-être, qui est « malheureux comme les pierres » (ou sa version québécoise « malheureux comme une roche »), ce qui veut dire « extrêmement malheureux ». L'expression remonte au XVIII^e siècle où, par raison d'anthropomorphisme, on a prêté aux cailloux des sentiments humains, telle que la tristesse d'être piétiné et écrasé au sol par les passants²⁴⁴. Tous ces exemples pour montrer que ce qu'on a l'habitude d'anthropomorphiser, Simon le minéralise. Il ne s'agit plus d'animer les sculptures, mais de pétrifier les hommes – les soldats – jusqu'au point « où seule la rumeur silencieuse de leur sang, l'imperceptible frémissement de leurs respirations, la trace minérale de leurs formes, rappellent leur existence » (PHA, 268).

Les épis dans le champ de blé

La constante menace de la mort réconcilie d'avance les soldats avec la terre. Appelés les « épis dans le champ de blé » (PHA, 112), ces guerriers telluriques sont censés intégrer bientôt l'élément. Leurs corps sur lesquels « les haillons déchirés découvrent les peaux brûlées, d'une couleur terreuse, sous lesquelles saillent chaque tendon, chaque muscle et chacun des os du squelette comme des écorches des planches d'anatomie » (COR, 183), sont les squelettes vivants, les presque-morts. Plusieurs d'entre les romans simoniens contiennent des descriptions comme celle tirée du *Palace* où les soldats français sont représentés comme « maigres à faire peur, bruns ou plutôt terreux » (PAL, 192). L'adjectif « terreux » véhicule la vision des conditions misérables de la vie militaire. Songeons encore au camp militaire dans lequel stationnent Georges, Blum et Iglésia. Penchés au-dessous d'un petit feu allumé clandestinement dans le but de se préparer quelque pâte farineuse à manger, les trois

²⁴⁴ Le dictionnaire Littré : « (Fig. et familièrement) Être malheureux comme les pierres, être habituellement malheureux ou être extrêmement malheureux (les pierres étant foulées par les pieds de tout le monde) » [en ligne] <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/definition/malheureux> [consulté le 26/05/2015]. Voir également l'article tiré du site « Expressions françaises » [en ligne] <http://www.expressions-francaises.fr/expressions-m/403-malheureux-comme-les-pierres.html> [consulté le 26/05/2015].

protagonistes de *La Route des Flandres* observent les autres guerriers faméliques errer sur le terrain du camp,

[U]niformément revêtus de ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rangeait, les attaquait encore début, 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 dont ils étaient sortis et à laquelle, errants, honteux, hébétés et tristes, ils retournaient chaque jour un peu plus (*FLA*, 172).

Dans cet univers monochromatique « de la guerre, de la terre » tout tend à s'unifier dans la forme et la couleur ; il n'y est pas question de teintes vives. Pour Roland Barthes, « dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du noir et blanc. La couleur est pour moi un postiche, un fard (tel celui dont on peint les cadavres) »²⁴⁵. Chez Simon, c'est l'inverse : puisque le monde extérieur – le monde principalement *en couleur* – tend à la mort, il s'approprie déjà, symboliquement, ce fard postiche qui est une couleur sombre, brunâtre ou noirâtre, de la terre.

Regardons, en continuant d'analyser le fragment de *La Route des Flandres* rapporté ci-dessus, comment se propage « l'infection » terrestre qui finit par envahir le corps entier des soldats. L'environnement boueux du camp militaire communique aux haillons, que sont devenus les uniformes militaires, la saleté et la moisissure générale. Le contact avec des tels vêtements ne peut qu'altérer, par la suite, la couleur naturelle de la chair ou des yeux de personnes qui les portent. Du niveau extérieur on passe donc à l'intérieur de l'organisme pour observer l'influence néfaste de l'élément. La peau teintée du brun devient ce que l'écrivain Pierre Loti qualifie d'une « défroque de chair et d'os, destinée à faire de l'humus pour les générations futures »²⁴⁶. Le corps sous l'emprise de l'élément chtonien n'est plus considéré que dans son proche devenir : l'humus, l'argile, la boue, la poussière. La couleur emporte donc sur la forme ou plutôt, elle décide de la forme : l'homme cesse d'être ce qu'il est de sa nature physique, mais s'assimile à la matière terrestre, ses contours se confondant progressivement à l'entourage, comme si le passage de l'organique en inorganique s'effectuait *in vivo*, sans passer par l'état intermédiaire de la mort.

D'avantage vers la ^{dé}/transformation, les soldats deviennent figurines « de carton maculés de boue » (*PAL*, 54), comme s'ils gagnaient cet aspect irréel d'être modelés à deux dimensions, peints ou imprimés sur une feuille de papier. Ainsi sont-ils représentés sur une photographie :

[leurs] corps aux poses nonchalantes, affectées et ridicules, [...] tous destinés, celui du jeune lieutenant de dragons comme ceux des insouciantes fêtards en habits, cigares et raies médianes, à bientôt pourrir, souvent sans sépulture, ou hâtivement recouverts de quelques

²⁴⁵ Barthes R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, pp. 127-128.

²⁴⁶ Loti P., *Fleurs d'ennui ; suivi de Pasquala Ivanovitch ; Voyage de quatre officiers au Monténégro ; Suleïma, récits et nouvelles*. Paris : Passage du Marais, 2003. 1^{re} rééd. depuis 1882, p. 22.

pelletées de terre, ou jetés pêle-mêle dans un charnier avec ceux des milliers, des centaines de milliers de leurs semblables [...], moustachus, boueux (HER, 71-72).

À partir des fragments cités antérieurement, nous pouvons bien imaginer la couleur dominante de l'univers simonien : sur la photographie, tout est représenté dans la tonalité sombre, y inclus les soldats avec leurs uniformes ou plutôt « capote[s] couleur de terre » (FLA, 80, 43), leur peau « brulée [et] terreuse » (COR, 183, 192) et leurs visages recouverts de « cette couche de fatigue, de sommeil, de sueur et de poussière [...] collée à la figure comme un masque » (FLA, 229, 47). La mort des jeunes soldats s'inscrit déjà sur leurs corps, quoiqu'elle soit temporairement suspendue, juste pour le temps de prendre la photographie, avant qu'ils n'intègrent le charnier avec « des centaines de milliers de leurs semblables » (HER, 71-72). Notre interprétation est corroborée par Yona Hanhart-Marmor, pour qui l'image captée sur la pellicule « représent[e] à la fois, en même temps, la vie et la mort, le visage et le squelette, le temps suspendu et le temps destructeur »²⁴⁷. (Pré)figurant ainsi la mort, cette photographie constitue une sorte de « condensé de toutes celles qu'on trouve dans les cimetières, et dont la localisation sur la tombe de celui qu'elles représentent transforme le visage en celui d'un mort »²⁴⁸. Ce lien entre l'agonie et la pellicule a été relevé par Roland Barthes qui parle de la superposition du mort sur le vivant : « La photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence »²⁴⁹.

Généralement parlant, la guerre est, elle aussi, la mort au futur. Et dans la plupart de cas, c'est le futur proche. Jamais apprivoisée, la mort passe néanmoins au quotidien et se voit « aussi familière et aussi peu sensationnelle que les bois les arbres les prés fleuris » (FLA, 93). Sjef Houppermans y voit une « unité élémentaire de la vie-mort, étroitement liée à la terre »²⁵⁰, une idée qui se matérialise précisément dans la figure du soldat. Lorsque celui-ci apparaît dans le texte, la question de l'agonie terrestre se laisse sous-entendre. Il paraît que, pour Simon, le substantif même « *sol-dat* » témoigne d'un rapport étroit que l'homme entretient avec l'élément chtonien. Surtout si ce soldat s'appelle Georges, prénom dont l'étymologie a été déjà expliquée précédemment. Jean-Claude Vareille constate à propos du roman simonien *Géorgiques* que « le titre est significatif, il fait référence à la fois à des traités antiques sur l'agriculture et au nom de Georges, soldat-narrateur du roman. Ainsi, deux ordres, agraire et guerrier, se rejoignent pour témoigner de la thématique de l'œuvre »²⁵¹. Vareille continue : « La même coulée verbale entraîne [...] et unifie les travaux rustiques et les exploits guerriers, les uns comme les autres étant soumis en définitive à un unique rythme cosmique et à des lois identiques »²⁵².

Dans *La Bataille de Pharsale*, le rapport entre l'agriculteur et le militaire est souligné par le rapprochement significatif entre l'action de tuer un homme et d'abattre un arbre : la « bataille [...] ou plutôt séance d'abattage bûcherons dans des armures de métal [...]

²⁴⁷ Hanhart-Marmor Y., *Des Pouvoirs de l'ekphrasis : L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, op. cit., p. 98.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 194.

²⁴⁹ Barthes R., *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 123.

²⁵⁰ Houppermans S., « La Rose des vents simonienne » [in] *Claude Simon géographe*. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, 26-27/05/2011. Paris : Garnier, 2013, p. 244.

²⁵¹ Vareille J.-C., *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*. Paris : Corti, 1989, p. 29.

²⁵² *Idem.*

massacrant *comme on déboise* » (*PHA*, 176, l'italique est de Simon). Et il est vrai que, chez Simon, un cadavre ne vaut pas plus qu'un morceau de bois : dans le même roman, on mentionne les chevaux en course en train de franchir « un petit obstacle – un mort, un tronc d'arbre » (*PHA*, 103). Curieusement, lorsque Simon décrit l'armée, la plupart de l'effectif militaire français est composée des paysans aux visages portant des empreintes « de leurs champs [...], de la terre noire et avare » (*FLA*, 44) qu'ils ont quittés, de gré ou de force, pour remplir leur devoir envers la patrie. La terre se voit valorisée de manière négative, en particulier si elle marque la direction en bas : un soldat blessé réintègre le royaume animal en se tenant à quatre pattes, les yeux fixant le sol (*FLA*, 161), comme s'il se résignait à son destin. Ou celui-ci qui, après l'explosion d'un obus, se retrouve collé à la terre, la bouche pleine d'humus (*HIS*, 165). Ou encore le soldat Georges qui, mourant de faim, se jette à l'herbe dans le naïf et futile espoir de satisfaire son appétit (*FLA*, 258). Mais la Terre-Mère reste insensible au cri désespéré de sa création. Simon lui-même affirme dans un entretien avec Mireille Calle que « si la terre garde une empreinte des hommes (cultures, carrières, grands travaux de terrassement), elle est parfaitement indifférente à leur souffrances, que ce soit celles de champs de bataille ou les autres »²⁵³. Restons un peu plus dans la thématique de l'ambivalence de la terre (non)maternelle.

Vierge, vampirique et vorace

Abstraction faite de l'écho biographique de l'enfance orpheline de Claude Simon, la scène tirée de *La Route des Flandres* qui montre Georges cherchant de l'aide auprès de la Terre-Mère, est particulièrement émouvante. Le héros-narrateur du roman en question se rappelle le moment où il arrive avec d'autres soldats sur un lieu de campement provisoire au milieu d'un pré et, souffrant terriblement de faim, se couche au sol afin de manger de l'herbe fraîche. Celle-ci est naturellement inesthétique : son « jus vert et âpre » (*FLA*, 259) laisse une impression désagréable dans la bouche et, comme pour combler le malheur de Georges, « un brin effilé [lui] coup[e] la langue comme un rasoir [le] brûlant » (*FLA*, 259). Quoiqu'il s'avère impossible d'apaiser la faim au moyen de la flore épanouissante, le désespoir pousse le protagoniste à feindre le contraire : « Les chevaux en mangent bien pourquoi pas moi j'essayais de m'imaginer me persuader que j'étais un cheval » (*FLA*, 258). Face à la réalité, les belles métaphores de la terre nourricière échouent ; censée subvenir aux besoins de sa création, cette *alma mater* sélective ne favorise que les animaux herbivores. Pour les hommes, elle reste indifférente ou bien plus qu'indifférente : hostile. Catherine Haman-Dhersin compare la terre, telle qu'elle est représentée chez Simon, plutôt à un « vampire assoiffé qu['] à un objet nourricier »²⁵⁴. Les adjectifs choisis par l'auteur du *Palace* pour décrire la prairie ne sont pas non plus sans importance : lorsque Georges la qualifie de « vierge et polluée » (*FLA*, 258), au niveau esthétique, cette glorification laisse sous-entendre une ambivalence. Ainsi anthropomorphisée, la terre fait penser à une femme intouchée alors en quelque sorte stérile. En poursuivant cette direction associative, si la femme n'a jamais enfanté, elle ne s'inscrit pas dans le contexte *réellement* nutritif, car le lait ne gonfle pas ses seins ; elle ne demeure qu'une douce *promesse* d'une boisson revigorante.

²⁵³ Simon C. [in] Calle M., *L'Inlassable ré^o/ncrage du vécu*, op. cit., p. 133.

²⁵⁴ Haman-Dhersin C., *Les Paysages de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2012, p. 54.

Dans cette lumière, la virginité de la prairie devient l'antithèse de la maternité véritable²⁵⁵, ce qui sonne amèrement dans la tête du soldat affamé qui y cherche, instinctivement, de la nourriture.

Ayant compris la futilité de son action, Georges s'immobilise sur l'herbe, épuisé par cette ultime tentative de secours. Mais seront déçus ceux à qui l'imagination souffle ici un tableau paisible tout juste sorti du célèbre poème d'Arthur Rimbaud « Le Dormeur du val ». Le sonnet dépeint le décor idyllique d'une vallée ensoleillée et parcourue par un ruisseau argentin au bord duquel reste étendu un soldat entouré par la végétation fleurissante. En fait, rien de plus éloigné du « dormeur du val » rimbaldien que ce misérable personnage de Georges. Chez Simon, la terre ne laissera pas le pitoyable cavalier se reposer tranquillement afin de regagner les forces. À l'instant même où il s'immobilise sur l'herbe, les insectes voraces apparaissent, pareils à des agents telluriques dont le rôle est de décomposer le corps inerte pour le transformer en une masse inorganique servant ensuite de pâture pour la terre anthropophage.

[J]e 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 se serait l'herbe qui se nourrirait de moi ma chair engraisant la terre (FLA, 259).

L'herbe carnivore, quel concept paradoxal ! Pourtant, la même image ressort des *Corps conducteurs* ou la végétation et les fourmis, animaux terrestres par excellence, consomment les cadavres :

Le chemin suivi est jalonné par les carcasses des moules déplacées et abandonnées dont les restes sont aussitôt dévorés par les fourmis. Sous leur grouillement rougeâtre apparaissent très vite les os couleur d'ivoire, le berceau des côtes, les crânes aux longues dents jaunes. En peu de temps, les herbes, les lianes, la végétation exubérante en prennent possession, s'insinuent dans les interstices, les cavités, les orbites vides, s'enroulent autour des os encore puants (COR, 184).

La cruelle vision simonienne – ou peut-être juste naturaliste –, n'a donc rien à voir avec le romantisme du poète maudit. Le soldat Georges se voit traité simplement de dépouille encore vivante, mais n'est bonne déjà qu'à être déchiquetée et retournée à la terre le plus vite possible.

Ce n'est pas un hasard que l'herbe soit choisie par Simon aussi bien pour constituer le fond sur lequel se déroule le drame funeste que pour jouer le rôle d'agent principal de ce drame même. Le roman au titre *L'Herbe* est avant tout une œuvre portant sur l'agonie terrestre sous ses formes multiples. Dans la postface du livre en question, Alastair Duncan avoue que c'est une œuvre écrite « sous le signe de la mort »²⁵⁶. L'action de *L'Herbe* se passe dans une maison à la campagne où habitent Pierre, homme opulent écrasé par son propre poids, Marie, une vieille tante agonisante, Sabine cachant sa vieillesse sous le visage

²⁵⁵ Laissons à part le discours de la Bible selon lequel la Vierge Marie réunit deux aspects de la féminité à la fois : la maternité et la virginité.

²⁵⁶ Simon C., *L'Herbe*, suivi de « Lire *L'Herbe* » par Duncan A. Paris : Minuit, 1986 [1958].

grotesquement fardé, et la jeune Louise cherchant ce que Georges Bataille nomme « la petite mort » dans l'acte sexuel. Et tout cela dans l'atmosphère imprégnée de l'odeur âcre des fruits en putréfaction. Si chacun de ces personnages affronte, plus ou moins directement, la mort, la figure de Marie représenté cette dernière de façon la plus évidente. Son agonie interminable fusionne les impressions auditives aux relents de la pourriture : « l'écho du râle arrivant maintenant par l'extérieur [de la fenêtre] avec l'odeur cadavérique et fermentée des milliers de poires en train de pourrir sur la terre noire » (*HER*, 114). Mais elle n'est pas la seule à entendre l'appel mortifère du tellurique. Même un corps jeune et plein de vie comme celui de Louise, une fois exposé au contact avec le sol, sympathise avec sa dimension inorganique. Dans le passage de *L'Herbe* citée en-dessous, l'aspect olfactif du pré l'emporte sur la femme et la laisse s'immerger complètement dans l'élément chthonien. Après la rencontre avec son amant, Louise reste allongée sur le sol, « sentant l'odeur, la senteur végétale, humide, la pénétrant, comme si ce n'était pas de l'herbe foulée qu'elle s'exhalait mais des profondeurs, du sein même de la terre, pensant : 'Voilà. Je suis morte' » (*HER*, 174). Une centaine de pages plus loin la même scène revient, cette fois-ci avec davantage de détails :

[Louise] couchée maintenant de tout son long au sol, adhérant au sol, enfonçant, enfouissant son visage dans l'herbe fraîche, comme pour l'y imprimer, respirant longuement l'odeur puissante et âcre d'herbe et de terre mêlées [...], respirant simplement, s'emplissant toute entière de l'odeur végétale et pure, puis se relâchant, s'abandonnant, toujours allongée sur le ventre, mais la tête tournée sur le côté, pouvant maintenant sentir s'imprimer dans sa joue les croisillons d'herbe écrasée (*HER*, 254).

Comme le commente Ghislain Bourque, le « corps tout entier [de Louise], non seulement respire l'herbe, mais l'habite. Fondue à la terre, elle se laisse envahir par elle, l'herbe s'imprimant [...] sur son corps »²⁵⁷. C'est par l'intermédiaire de l'odeur que l'élément s'insinue à l'intérieur de sa chair. À Jean-Yves Laurichesse de le confirmer : « Par l'olfaction s'accomplit un échange parfait entre le corps et la terre, une osmose totale, qui conduit à un dépassement quasi panthéiste de l'opposition entre la vie et la mort »²⁵⁸. Ce dépassement de l'opposition binaire animé/inanimé dans un organisme vivant – pas forcément celui de l'homme – évoque la rêverie bachelardienne de la racine, exemple végétal « de la synthèse active de la vie et de la mort ». Bachelard explique que « [l]a racine n'est pas enterrée passivement, elle est son propre fossoyeur, elle s'enterre, elle continue sans fin à s'enterrer » (*TRR*, 311-12). Simon reprend ce motif végétalien, pour parler de Georges à demi-mort, mangeant ou plutôt intériorisant la terre, son corps exhalant déjà, en signe de son destin, « cette âcre et forte odeur de racine, de mandragore, j'avais lu que les naufragés les ermites se nourrissaient de racines de glands » (*FLA*, 259).

Remarquons que jusque-là, le « processus d'uniformisation de l'homme et de la terre »²⁵⁹, pour emprunter l'expression à Sjef Houppermans, s'accomplit doucement, sans aucune violence du déchirement ou du morcellement infligée au corps. L'assimilation *en entier* à l'élément chthonien, à l'instar de Louise qui se fond doucement dans le sol herbu,

²⁵⁷ Bourque G., *op. cit.*, p. 187.

²⁵⁸ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon, op. cit.*, p. 41.

²⁵⁹ Houppermans S., *op. cit.*, p. 244.

s'accorde avec la vision poétique de Rimbaud. On est à deux pas d'un enterrement. Et peu importe que celui-ci soit métaphorique, dans le cas de Louise qui se repose après un acte amoureux, ou bien réel, dans le cas de Marie, pour qui l'enterrement serait un véritable coup de grâce mettant fin à une longue agonie.

En parlant de l'ensevelissement, Simon prouve que la guerre remet en doute le regard anthropologique sur une longue tradition sépulcrale remontant à l'ère paléolithique. Le respect pour le cadavre humain exprimé par la cérémonie funéraire n'a l'air *naturel* qu'en temps de paix, sinon, en tant que fait *culturel*, il s'anéantit avec beaucoup d'autres rites, beaux et parfaitement inutiles en termes de survie. Même si les œuvres simoniennes se proposent d'écrire et réécrire sans cesse le motif de la guerre *ergo* de la mort, le substantif « enterrement » n'y apparaît qu'une dizaine de fois dans l'ensemble de notre corpus (En l'occurrence, dans *La Route des Flandres* à la page 73, 79 et 93, dans *L'Herbe* à la page 170, dans *Le Palace* à la page 17, 116, 117, 125 et 155, dans *Histoire* à la page 67 et 331 et dans *Le Vent* à la page 22 et 33). À le comparer avec l'emploi du substantif « mort » (à peu près 350 fois²⁶⁰), le décalage devient encore plus manifeste. Que se passe-t-il donc avec tous ces cadavres non ensevelis ? On les laisse pourrir là où ils sont tombés lors du combat. La raison en est prosaïque : abstraction faite de leur nombre, n'oublions pas que chaque geste gratuit est considéré potentiellement dangereux, car il exige de quitter des yeux l'ennemi afin de poser le regard sur terre. Quel soldat martyrisé, mal nourri et exténué de fatigue risquerait sa vie, si misérable qu'elle soit, pour creuser les tombes ? L'atroce ironie. Il nous semble que pour Simon, combattant de la Deuxième Guerre mondiale, la mort perd toute sa gravité solennelle.

En peu de temps, les herbes, les lianes, la végétation exubérante en prennent possession, s'insinuent dans les interstices, les cavités, les orbites vides, s'enroulent autour des os encore puants. Les soldats ne se retournent plus lorsque l'un d'eux s'arrête et s'écroule, ils ne creusent pas de tombe, n'élèvent plus de tumulus, ne plantent plus de croix, ne prononcent plus de prière. Ceux qui ont encore assez de force ramassent en passage l'arme du mourant (*COR*, 184-85).

La Route des Flandres dépeint l'ensevelissement de façon caricaturale, voire carnavalesque. Dans ce contexte, notons l'étymologie de ce dernier mot qui vient du latin médiéval « carne levare » et signifie « enlever la viande » (c'est-à-dire des repas) pour le début du carême²⁶¹. Dans *La Route des Flandres*, nous trouverons des « enterrements que l'on rencontre parfois, s'avancant au milieu des champs comme quelque mascarade sacrilège, crapuleuse et – comme toute mascarade – vaguement pédérastique » (*FLA*, 75, 87). Et pourtant, de telles cérémonies grotesques²⁶² ne se résument laconiquement qu'en un « enfouissement hygiénique et solennel d'une *charogne* » (*PAL*, 117, nous soulignons). Par conséquent, la terre devient un énorme stock des déchets organiques, le magasin des « morts poussiéreux » (*PHA*, 88 ; *FLA*, 242) : « [A]lors on viendra tout simplement la prendre

²⁶⁰ Les références statistiques puisées à la banque de données d'histoire littéraire réalisée à l'Université Paris 3 et accessible en ligne sous l'adresse : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/cslo.htm> [consulté le 26/09/2015].

²⁶¹ La définition d'après le dictionnaire en ligne Lexilogos : <http://www.lexilogos.com/carnaval.htm> [consulté le 27/01/2016].

²⁶² Cf. Phalèse H. de, *Code de La Route des Flandres : examen du roman de Claude Simon*. Paris : Nizet, 1997, p. 126.

[Eugénie ou Marie ?] et l'emporter, la mettre en terre comme une ordure, une simple chose dont on se débarrasse en l'enfouissant et en tassant la terre par-dessus... » (*HER*, 170). Laissons de côté le rôle purement biologique des restes organiques dans le processus de fertilisation du sol, phénomène sur lequel insiste, en parlant de *L'Herbe*, Ghislain Bourque. La chercheuse met en relief le caractère fertilisant des déchets organiques : « À ce compte, Eugénie et Marie [...] passent vite, par le biais de leur mort respective, à ce dessous du texte animant et agitant en leur trépasement toutes les histoires familiales. Comme si, sous terre, elles enrichissaient l'herbe, la faisaient pousser »²⁶³. Et encore, « La mort ne traduit pas un pourrissement, loin de là, mais un engrais. Bien qu'effacé, une fois en terre, c'est là qu'elle agit le plus »²⁶⁴.

Achille immobile à grands pas²⁶⁵

Et si la mort n'était que le résultat de l'immobilité prolongée ? Le protagoniste de *La Route des Flandres* se pose une telle question pendant l'observation d'un cadavre non-enterré : « peut-être était-ce une pure question d'immobilité et alors on redevenait simplement un peu de craie, de sable et de boue » (*FLA*, 229). Sans s'occuper pour l'instant de la décomposition du corps au contact avec la substance terrestre, concentrons-nous sur la première partie de la citation concernant l'inertie. Du point de vue physique, la matière en état de repos se caractérise par une absence de mouvement, mais signifie-t-elle aussi l'absence de vie ? Et d'avantage, est-ce que Simon situe l'immobilité dans le contexte du repos ou plutôt dans celui du repos éternel ?

Irène Albers rappelle la figure du philosophe grec présocratique, Zénon d'Élée dont la philosophie visait à prouver qu'« il n'y avait pas de véritable mouvement, [...] toute forme de mouvement et de passage se décomposait en une série d'états et de moments immobiles ». Chez Simon, continue Albers, « mouvement et immobilité s'unissent dans la synthèse paradoxale d'une 'immobilité à très grande vitesse'. Une telle immobilité [...] apparaît comme superlatif du mouvement »²⁶⁶. Ce n'est pas par hasard que Vareille avance le concept de l'« énergétique de l'immobile » dans les œuvres simoniennes : « L'immobilité », écrit Vareille, « est l'énergie condensée, densifiée, hypertrophiée, amenée à l'état explosif. D'où l'obsession du fantôme éléatique : l'immobilité n'est que la vérité superlative de la vitesse »²⁶⁷. La meilleure illustration de ces propos se trouve dans le fragment suivant de *L'Herbe* : « le temps [...] solidifié, semblable à une foudroyante condensation de la vitesse » se voit capable de « transformer la vitesse même en sa représentation immobile » (*HER*, 18).

L'« inclination à l'immobilisme »²⁶⁸ simonienne, pour reprendre l'expression de Philippe Crippa, est due au « primat de l'instant » dans la narration. Dans la première partie du travail, nous avons déjà étudié le concept du présent éternel dans l'écriture de l'auteur du *Palace*, manifesté, entre autres, par l'emploi des participes présents ainsi que par l'utilisation

²⁶³ Bourque G., « La Parabole », *Études littéraires*, vol. 9, n° 1, 1976, pp. 161-87, p. 184.

²⁶⁴ *Idem*.

²⁶⁵ Ce vers emprunté au poème « Le Cimetière marin » de Paul Valéry se voit repris par Simon en épigraphe pour la première partie de *La Bataille de Pharsale*.

²⁶⁶ Albers I., *Claude Simon, moments photographiques*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2007, p. 112.

²⁶⁷ Vareille J.-C., *op. cit.*, p. 123.

²⁶⁸ Crippa P., *op. cit.*, p. 46.

des métaphores imagées. Concentrons-nous maintenant sur ces dernières figures de style. Les métaphores chez Simon sont essentiellement associées au froid glaçant : ainsi, pour reprendre les paroles de Crippa, un « phénomène de solidification traverse l'œuvre [simonienne] : certains épisodes semblent se dérouler 'comme au ralenti', le temps se substantifie en un 'lent glacier' »²⁶⁹. L'exemple dont se sert le critique est pourtant beaucoup plus riche en signification, si on le replace dans son contexte. Examinons alors la scène entière issue de *La Route des Flandres*, où deux prisonniers militaires, anonymes et humiliés, échangent quelques paroles, ou plutôt quelques sons qui passent difficilement pour le langage :

Les deux voix sans visage alternant se répondant dans le noir sans plus de réalité que leur propre son, disant les choses sans plus de réalité qu'une suite de sons, continuant pourtant à dialoguer : au commencement seulement deux morts en puissance, puis quelque chose comme deux morts vivants, puis l'un d'eux véritablement mort, et l'autre toujours vivant (à ce qu'il paraissait, pensa Georges, et à ce qu'il paraissait aussi cela ne valait guère mieux), et tous deux (celui qui était mort et celui qui se demandait s'il ne valait pas mieux être mort pour de bon puisqu'au moins on ne le savait pas) pris, enserrés par cette chose à la fois immobile et mouvante qui rabotait lentement sous son poids la surface de la terre (et peut-être était-ce cela que Georges continuait toujours à percevoir, comme un glissement, un raclement imperceptible, monstrueux et continu derrière le menu et patient piétinement des sabots : cette olympienne et froide progression, ce lent glacier en marche depuis le commencement des temps, broyant, écrasant tout, et dans lequel lui semblait les voir, lui et Blum, raides et glacés, juchés avec leurs bottes, leurs éperons, sur leurs carnes exténuées, intactes et morts parmi la foule des fantômes debout eux aussi dans leurs costumes aux couleurs suaves et fanées s'avançant tous à la même imperceptible vitesse comme un cortège figé de mannequins oscillant par saccades sur leurs socles, uniformément englobés dans cette épaisseur glauque à travers laquelle il essayait de les deviner, de les préciser, se répétant à l'infini dans les vertes profondeurs des miroirs) (FLA, 278-279).

L'existence des deux guerriers se voit remise en doute, leurs voix irréelles ne produisant « qu'une suite de sons » non reconnaissable comme langage. Les hommes oscillent entre le royaume des vivants et celui des morts, piégés par (dans ?) cette chose immense et innommée, saisie par la métaphorique du glacier dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Tel un monstre antédiluvien, la masse glacée engloutit et emporte le monde dans son mouvement paradoxal frôlant l'immobilité.

Crippa ajoute que la « répétition d'une même perception [...] emprisonne le sujet percevant dans une cyclicité qui le laisse perplexe »²⁷⁰, tel un Georges contemplant le glacier qui se trouve aussitôt lui aussi emprisonné à l'intérieur de « cette épaisseur glauque ». En conséquence, l'écriture de l'auteur de *La Bataille de Pharsale* – ou plutôt la réécriture ou encore la « réduplication scripturale »²⁷¹ – devient, par son aspect répétitif, un piège à images. Comme c'est naturel pour la littérature en général, l'écriture simonienne immobilise et enferme dans les pages ce qu'elle décrit, au même titre que la photographie éternise un objet

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 47.

sur la pellicule photosensible. Pire encore si l'homme qui, de sa nature soumis aux changements et au mouvement incessant, se veut observateur. Selon Crippa,

pour que l'acte perceptif se pose en véritable révélateur du monde *il convient que l'observateur soit lui aussi immobile*. Ce dernier se métamorphose alors en un pivot inflexible autour duquel graviteraient toutes ses perceptions. Plus il est immobile plus il emmagasine le monde perçu dans une volonté de le concentrer, de le ramasser²⁷².

L'observateur simonien s'approche à l'idéal lorsqu'il supprime le moindre mouvement corporel, soit-il contrôlable ou involontaire, en faveur des cinq sens.

Dans l'amour, autrement que dans l'observation, la perception sensorielle ainsi que le corps restent perplexes. Simon plonge les amants épuisés par l'acte sexuel dans l'insensibilité et l'inertie avoisinant la mort. *Histoire*, par exemple, expose deux personnages allongés sur le lit et éclairés par la lumière bleuâtre de la lune, prêtant à leur peau un ton morbide :

lui et elle *gisants étendus raides ou plutôt roides* sur ce lit et sans doute la même lueur laiteuse répandue sur le drap les deux corps nus peut-être puisque c'était l'été laiteux *de la même matière froide inanimée et polie* que les plis du drap repoussé ou peut-être elle ayant ramené le drap par un réflexe non de pudeur mais de désespoir couvrant cachant *ou plutôt ensevelissant déjà ce corps [...]* à moitié couverte sans même songer à protéger sa poitrine les deux seins avec leurs veines marbrées diaphanes plus devinables que visibles dans cette vague lueur décolorée qui se répandait sur sa peau sous laquelle semblait circuler non pas du sang mais une pale sève bleuâtre glacée et même *glauque presque figée déjà [...]* sa main ramenée sur le buste pas pour les cacher mais posée un peu au-dessous d'eux simplement posée sa voix aussi comme décolorée blanche neutre calme *trop calme comme de la pierre* (*HIS*, 384-385, nous soulignons).

L'auteur de *Histoire* semble prendre au pied de la lettre la notion de la « petite mort » dans l'acte sexuel. La métaphore devient chair. La mort *in potentia* contenue dans l'inertie contrarie le concept de Vareille de l'« énergétique de l'immobile »²⁷³. Chez Simon, toute cette « énergie condensée, densifiée, hypertrophiée, amenée à l'état explosif » ne se culmine pourtant pas dans une explosion spectaculaire, mais plutôt dans une implosion silencieuse, vidant le corps de l'intérieur et ne laissant à l'extérieur qu'une carapace de carne sclérosée dans l'état du (dernier) repos. Les amants, tout comme les soldats, deux figures enracinées dans l'écriture simonienne, se pétrifient de leur vivant. L'amant qui s'endort dans « le noir, l'immobilité corps étendu déjà fait de terre d'argile obscure » (*HIS*, 413), respirant encore, mais « exhalant la senteur immobile de la terre » (*HIS*, 414), ne diffère point des dépouilles des cavaliers sous forme d'un « tas brun jaunâtre par terre qui ne bougeaient pas » (*FLA*, 152). Les mouvements respiratoires des soldats s'amenuisent jusqu'à limite du perceptible, « les poumons pleins de terre immobile [...] se vidant et se remplissant de terre » (*HIS*, 415) pour la dernière fois. La cessation de toute activité, le silence, l'agonie ; tel est l'appel du néant chtonien.

²⁷² *Idem*, nous soulignons.

²⁷³ Vareille J.-C., *op. cit.*, p. 123.

En guise de conclusion, reprenons quelques idées essentielles de la présente section. Répétons, après Jean-Yves Laurichesse, que « nul ne peut ignorer la dimension terrienne de l'œuvre de Claude Simon »²⁷⁴, ni dans le contexte de la vie ni, à plus forte raison, dans celui de la mort. L'auteur du *Palace* dépeint la fusion avec la terre dans les termes du retour à la matrice originelle. Ce retour peut être aussi bien une paisible et volontaire (ré)intégration substantielle avec la matière tellurique – la mort ainsi conjurée se montre presque comme un choix et non pas résignation à l'inévitable –, ainsi que la force violente opérant sur le corps encore vivant, mais traité déjà de dépouille. En effet, le motif de la terre anthropophage prévaut sur celui de la Terre-Mère. Et d'ailleurs, si elle était bienveillante, pourquoi parlerait-on des hommes convoqués devant Dieu lors du Jugement dernier dans les termes d'« *arrachés sauvés* du sein de la terre » (*PHA*, 14, nous soulignons). On ne se sauve pas du sein d'une bonne parente, sauf si elle s'avère une figure dévoratrice.

Dans l'amour comme dans la guerre, les personnages simoniens se voient profondément marqués par le chthonien, depuis la couleur terreuse de leur peau jusque dans la forme minérale de leur corps. Quoique ces stigmates ne soient pas innés mais acquis, il serait impossible de les effacer. Les héros des romans du corpus, soldats ou ouvriers, hommes ou femmes, tous entendent l'appel funèbre de l'élément, mais s'y soumettent de façon différente. La mort, visualisée fréquemment dans le phénomène de la pétrification, s'étend sur le monde entier afin de l'immobiliser. Tout mouvement devient éphémère et illusoire, comme s'il ne s'agissait, au fond, que d'une forme d'« inertie active », à l'instar de ces « quatre cavaliers et les cinq chevaux somnambuliques [...] 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 » (*FLA*, 285). L'apocalypse à la Simon se déroule au ralenti, sans trompettes ni flammes, encore plus terrifiante peut-être car à peine visible et audible. La mort guette patiemment sa victime, l'entoure de tous coins, s'insinue imperceptiblement sous sa peau et l'ensevelit vivant sous la couche velue de l'herbe.

²⁷⁴ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 38.

Section 3.2. La liquéfaction du monde et l'alchimie de la boue

*L'eau n'est plus une substance qu'on boit ;
c'est une substance qui boit.*

Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*

L'anéantissement de l'univers romanesque de Simon se réalise en parallèle sur deux niveaux de la réalité et sous le signe de deux puissances élémentaires. Dans la section précédente, nous avons analysé ce que Houppermans appelle le « processus d'uniformisation de l'homme et de la terre »²⁷⁵, s'accomplissant au niveau métaphorique par l'assimilation en entier à l'élément chtonien. Ce qui nous intéressera maintenant, c'est l'aspect bien moins poétique de ce processus, produit au moment du contact direct avec la substance terrestre et/ou aquatique. La décomposition et la dissolution travaillent patiemment le monde simonien. Pendant que cette première, liée essentiellement à l'élément tellurique (la glèbe, la boue), opère sur la matière organique, tel le cadavre animalier, cette deuxième, puisant dans l'élément aquatique (la pluie), se déroule sur une échelle bien plus grande : elle a pour objet de liquéfier les formes et les structures du paysage jusqu'à ce que ces dernières ne se fondent en une masse uniforme.

Par surcroît, la guerre, comptée parmi les motifs majeurs récurrents dans les romans simoniens, est elle-même une « forme accélérée de la décomposition de l'être »²⁷⁶, comme le note Michèle Raclot. En tant que l'« expérience du néant », terme emprunté cette fois-ci à Christine Genin, elle « ramène les hommes à la matière brute, au chaos originel »²⁷⁷. La défaite de 1940 n'est plus, selon Genin, une « débâcle militaire, c'est la débâcle du monde entier »²⁷⁸. L'annihilation ainsi généralisée réduit les soldats avec leurs chevaux à la matière première, parfois sans même passer par le stade intermédiaire de la mort et du pourrissement. À moins que ce ne soit la vie même qui, paradoxalement, devient ce stade passager. Qu'en témoignent trois exemples issus de *La Route des Flandres* où le narrateur-soldat décrit ses compagnons d'armes comme les hommes-fantômes, les morts provisoirement en vie :

nos visages gris sales [...] tirés par le manque de sommeil blafards avec leurs joues mal rasées nos tignasses mêlées de paille nos yeux aux bords trop roses et cette espèce

²⁷⁵ Houppermans S., « La Rose des vents simonienne » [in] *Claude Simon géographe*. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse II – Le Mirail, 26-27/05/2011. Paris : Garnier, 2013, p. 244.

²⁷⁶ Raclot M., « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* » [in] Ventresque Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 74-87, p. 74.

²⁷⁷ Genin C., *L'Écheveau de la mémoire*, op. cit., pp. 66-67.

²⁷⁸ Genin C., op. cit., p. 69.

d'étonnement de malaise de répulsion (comme celle qu'on éprouve à la vue d'un cadavre comme si la bouffissure de la décomposition s'était déjà par avance installée avait commencé son travail le jour où nous avons revêtu nos anonymes tenues de soldats, revêtant en même temps, comme une espèce de flétrissure, ce masque uniforme de fatigue de dégoût de crasse) (FLA, 43, nous soulignons).

Le moment de mettre l'uniforme est donc le moment d'endosser son propre linceul mortuaire. Tel un régiment de guignols armés, animés seuls par les ordres militaires, les troupes françaises marcheront, combattront et mourront rien que pour remplir les dispositions des capitaines : *Ave, Cæsar, morituri te salutant*. La terre obtiendra son offrande sanglante.

Nous avons déjà remarqué dans la section précédente que la teinte malade de la peau est un signe infaillible de la possession par la puissance sournoise de la terre. Repassons à la scène où les soldats résidant dans un camp militaire deviennent pareils à la glèbe même, pour tirer de ce fragment une autre observation :

revêtus de ces défroques, couleur de [...] boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rangeait, les attaquait encore début, d'abord par leurs vêtements, [...] s'emparant d'eux peu à peu, eux, leurs visages terreux, leurs loques terreuses, [...] de cette teinte sale, indistincte qui semblait les assimiler déjà à cette argile, cette boue [...] dont ils étaient sortis (FLA, 172, nous soulignons).

Les soldats vêtus d'uniformes brunâtres – ou devenus brunâtres à force d'usure –, et couverts de cette « espèce de pourriture », se décomposent progressivement. L'assimilation complète à l'élément n'est qu'une question de temps. Or, la terre ne se contente pas de patienter. En anthropomorphisant le chthonien, Simon y a attribué les vices de l'impatience et de l'avidité. Ainsi, la glèbe souhaite-t-elle s'approprier sa proie le plus vite possible, sans même attendre pour que l'organisme s'éteigne et pourrisse ; elle veut de la putréfaction accélérée qui s'effectuerait sur un être encore en vie. C'est pourquoi tout contact avec la terre s'avère le toucher de la mort : songeons encore une fois à Georges, héros de *La Route des Flandres* qui se couche sur l'herbe du pré et se sent instantanément assailli par les fourmis, débarrasseurs de charognes minuscules mais efficaces, qui entament *in vivo* la décomposition de son corps (FLA, 258).

Par surcroît, le ciel semble supporter l'impatience et l'appétit obscur de la terre : la pluie presque incessante laisse rarement les cadavres pourrir en plein air. À côté des animaux nécrophages, dans les romans du corpus la fange représente le deuxième agent destructeur de l'élément. Le paysage noyé par la pluie se dilue dans ce que Raclot appelle une « universelle grisaille », un véritable règne « du blafard, du glauque, du gluant, du visqueux, du croûteux, de l'eau polluée recouverte [...] de la vase à la surface de laquelle remontent des exhalaisons infectes »²⁷⁹. Houppermans perçoit l'amalgame de la terre et de l'eau dans les catégories du « corps maternel où les fonctions du sein et de la succion s'inversent, giron léthal avec sa 'prise' définitive »²⁸⁰. Mais, avant de passer à l'image de la fange dévoratrice et non-maternelle, remarquons que pour Gaston Bachelard, l'union de ces deux éléments ne donne pas naissance à la vase répugnante mais plutôt à *la pâte* connotée positivement, fruit d'une « rêverie

²⁷⁹ Raclot M., *op.cit.*, p. 77.

²⁸⁰ Houppermans S., *op. cit.*, p. 246.

mésomorphe » à mi-chemin entre le solide et le liquide (*TRV*, 75, 77). Dans sa philosophie matérialiste, l'auteur de *La Terre et les rêveries de la volonté* affirme l'existence de la « pâte imaginaire », substance constituant en une « parfaite synthèse de résistance et de souplesse » (*TRV*, 79) qui apporte du bonheur tactile à la main. Avec ses longues études d'un doux travail de boulanger qui pétrit la pâte, celui du potier formant les récipients en céramiques et même celui de l'alchimiste modelant un *homunculus* dans la matière argileuse, Bachelard semble vouloir différer le moment de parler de la boue. Vu l'ambition du philosophe de rendre son étude complète, il reconnaît le devoir d'aborder le sujet de la mollesse chthonienne triste et dégoûtante.

Maintenant que nous avons présenté [...] les rêveries de la [...] pâte, il nous faut considérer les images plus lourdes, ou plus brutales, qui perdent le sens du bonheur et de la force habile. Certains psychismes obérés disent leur malheur par le style même de leurs images. La psychanalyse a naturellement rencontré ces vices de l'imagerie, par exemple, cette régression vers les matières malpropres (*TRV*, 103).

La « pâte malheureuse » (*ER*, 110), sale et visqueuse, donne à la main les impressions répugnantes. Bachelard tend à omettre la valorisation négative de la vase, en citant presque exclusivement les écrivains qui en parlent avec enthousiasme, tel Jules Michelet qui vante les propriétés maternelles du bain de boue (*La Montagne*) ou Rudyard Kipling qui expose la joie de marcher pieds nus sur la terre ramollie (*Kim*). Dans ce contexte, Simon complète le côté obscur de la fange.

Substance de la transsubstantiation

La terre est un grand tombeau collectif. Elle accueille les débris organiques, aussi bien les restes humains que les fumiers agricoles, s'accumulant en couches les uns sur les autres depuis millions d'années. Cependant, cette « terre profonde qui cache en elle [...] les ossements des gens [...] retournés à l'état de chaux friable, de fossiles » (*FLA*, 242) est moins un dépôt voire une poubelle universelle qu'un *ventre* ou une *bouche* vorace. Peter Janssens explique ce caractère du tellurique simonien, en puisant dans l'imaginaire de la terre-cercueil et en poursuivant l'étymologie du mot. « *Cercueil* vient du latin impérial *sarcophagus*, 'tombeau', substantivation de l'adjectif d'origine grecque *sarcophagus*, 'qui consume les chairs' »²⁸¹. En faisant référence au *Dictionnaire historique de la langue française*, le chercheur ajoute que « le mot était 'parfois altéré en *sarcophange*' ; sans doute parce que la boue est une [...] grande mangeuse des chairs »²⁸².

Vu la tendance simonienne à anim(is)er les éléments, il ne nous étonne point que la vase, substance au carrefour du terrestre et de l'aquatique, tout juste à la charnière de l'amorphe, soit présentée comme une substance qui *digère*, pareille à la salive ou au suc gastrique sécrété par les entrailles obscures de la terre. « La boue est [...] ce qui dévore le monde et les êtres »²⁸³, constate Christine Genin. Ce « motif de digestion des êtres par la terre

²⁸¹ Janssens P., *Faire l'histoire, Claude Simon*. Paris : Septentrion, 1998, p. 85.

²⁸² *Idem*.

²⁸³ Genin C., *op. cit.*, p. 72.

détrempée de pluie »²⁸⁴ semble d'autant plus présent dans les œuvres simoniennes que l'est le motif récurrent de la maternité vainement recherchée dans la vie comme dans la mort. Une fois l'existence finie, le désir de l'organisme vivant de revenir à l'élément maternel se manifeste dans son corps même : songeons à ce cadavre chevalin à moitié absorbé par la boue, prenant la pose fœtale avec « ses deux pattes de devant repliées dans une posture [...] d'agenouillement » (*FLA*, 27-28). Pour citer Carl Gustav Jung, « le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté »²⁸⁵. L'attitude de prostration véhicule la supplication du cadavre d'être admis au sein de la terre originare, de régresser à l'état prénatal rempli de la béatitude insouciant. Son désir est donc, continue Jung, « que la mort et sa froide étreinte soit le giron maternel »²⁸⁶. Et pourtant, chez Simon, l'élément imploré si tendrement reste indifférent, la boue devient bouche qui, édentée mais gloutonne, avale sa victime avec « un bruit de succion » (*FLA*, 28). Pour Houppermans, la force de succion rapproche la vase-ventre ou la vase-bouche à un autre organe animalier, cette fois-ci non pas dévorateur mais géniteur : l'enlèvement dans la terre ramollie rappelle « l'attraction de l'utérus, où [...] mort et état fœtal [sont] étroitement liés »²⁸⁷. Janssens corrobore une telle vision en ajoutant que, chez Simon,

le monde est retourné : le dedans se manifeste au-dehors, les profondeurs affleurent à la surface. Le ventre de la Terre s'ouvre, s'offre à l'œil nu : c'est un ventre où s'opère l'amalgame du travail digestif et *gestatif*. La distinction entre l'ingestion et le retour à, ou plus précisément la *reprise* par l'utérus, se brouille.²⁸⁸

Revenons encore au leitmotif du cheval mort en train de pourrir ou d'être englouti par la vase. Et de raison : seul *La Route des Flandres* revient à ce thème quatre fois, ce qui permet d'en parler en tant qu'un « élément structurel fondamental dans le roman »²⁸⁹. Le cadavre « prédigéré » par la substance ramollie de la terre offre à nos yeux un spectacle macabre mais fascinant, car frôlant l'au-delà et visualisant le devenir d'un être mortel. C'est la raison pour laquelle Genin qualifie le cheval simonien d'« être initiatique, un animal chtonien [...] en relation avec les puissances souterraines de la mort »²⁹⁰. L'incarnation de la grâce splendide et de la vitesse à son vivant, le cheval devient, dans sa mort, une sorte d'intermédiaire entre deux royaumes, sa chair restée encore sur la terre, tandis que ses yeux fixent déjà l'Autre Monde. Essayons de capturer le moment exact du passage vers l'Inconnu qui confirme le double statut de l'animal. La scène se déroule autour d'un cheval blessé, allongé sur terre et entouré par des soldats compatissant ou peut-être juste curieux :

[le cheval] n'avait que l'œil qui semblait vivre encore, énorme, triste, et dedans, sur la surface luisante et bombée, ils [les soldats] pouvaient se voir, leurs silhouettes déformées comme des parenthèses se détachant sur le fond clair de la porte comme une sorte de

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁸⁵ Jung C. G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles. Analyse des prodromes d'une schizophrénie*. Paris : LGF, 1996, p. 225.

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ Houppermans S., *op. cit.*, p. 244.

²⁸⁸ Janssens P., *op. cit.*, p. 85.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 78.

²⁹⁰ Genin C., *op. cit.*, p. 71-72.

brouillard légèrement bleuté, comme un voile, une taie qui déjà semblait se former, embuer le regard doux de cyclope, accusateur et humide (*FLA*, 75).

Son regard tourné maintenant vers l'intérieur, le cheval semble « avoir atteint la connaissance refusée aux vivants »²⁹¹, qu'est la possession de ce mystère, ce « décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret » (*FLA*, 255). L'observation de la bête mourante est, comme le note Raclot, prétexte pour les réflexions existentielles de Georges, la (pré)vision de ses propres agonie et putréfaction. D'où l'attention particulière que le héros-narrateur consacre aux étapes de la décomposition de l'animal, processus qu'il évoque à quatre reprises tout au long de *La Route des Flandres*, en mettant en relief la progression des phases de la dégénérescence de la chair mortelle :

[la dépouille] à moitié absorbée 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 (*FLA*, 26)

Le cadavre subit la transformation fantasmagique d'un être biologique vers « quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride » (*FLA*, 26), en passant par une « sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée » (*FLA*, 105), jusqu'à l'assimilation complète à la fin du roman avec l'élément tellurique : « nous tournâmes au coin du mur et je ne le vis plus, après tout ce n'était qu'un cheval mort une charogne juste bonne pour l'équarisseur » (*FLA*, 308). Le cadavre intègre l'élément, « 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 » (*FLA*, 228).

Les maigres bêtes donquichottesques ainsi que les nobles pur-sang des rois antiques, les chevaux sont, pour les hommes, leurs compagnons de guerre fidèles. Et comme tels, ils ont parfois droit à un ensevelissement, à l'instar de leurs cavaliers. Le narrateur de *La Route des Flandres* s'applique à décrire, dans une brève description naturaliste, l'enterrement chevalin organisé par les soldats. On ignore cependant la motivation véritable pour une telle action : il s'agit non tellement d'honorer le lien unissant le cavalier et sa monture, que des simples raisons sanitaires. Les soldats cherchent à se débarrasser du cadavre pour éviter une éventuelle épidémie dans le camp :

nous [les soldats] 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 (*FLA*, 225).

En observant le spectacle lugubre, Georges contemple sa propre mort, celle qui n'est plus « vue comme une tragédie, mais comme une écrasante constatation »²⁹². Il s'imagine sa

²⁹¹ Raclot M., *op.cit.*, p. 80.

²⁹² Raclot M., *op.cit.*, p. 80.

propre transmutation en matière inorganique, « sa chair se mélangeant à l'humide argile, ses os se mélangeant aux pierres » (*FLA*, 243). Et pourtant, le sentiment de répugnance qui accompagne la description de la chair putréfiant rapidement ne le quitte jusqu'à la fin du processus de la transformation de l'organique vers inorganique :

[A]u bout d'un moment il [Georges] le reconnut : ce qui était non un anguleux amas de boue séchée mais (les pattes osseuses, jointes et repliées en posture de prière, la carcasse à demi recouverte, absorbée par sa gangue d'argile – comme si déjà la terre avait commencé à la digérer – avec, sous la croûte dure et friable, son aspect, sa morphologie à la fois d'insecte et de crustacé) un cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) et retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle [...] les grosses mouches bleu-noir se pressant sur le pourtour, les lèvres de ce qui était plutôt un trou, un cratère, qu'une blessure, et où le cuir entaillé commençait à se retrousser comme du carton, faisant penser à ces jouets d'enfants amputés ou crevés laissant voir l'intérieur béant, caverneux, de ce qui n'avait été qu'une simple forme entourant du vide, comme si les mouches et les vers ayant déjà achevé leur travail, c'est-à-dire ayant mangé tout ce qu'il y avait à manger, y compris les os et le cuir, 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, 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, laissant s'échapper, comme montée d'insondables et viscérales profondeurs, une faible exhalaison de pourriture (*FLA*, 100-101).

Le stade ultime de la métamorphose accélérée du vivant se montre aux yeux de Georges, dégouté et fasciné à la fois, comme un phénomène quasi alchimique qui, moyennant la boue, transforme l'organique (aussi bien animal qu'humain) en minéral, le corps en argile, les os en cailloux. La boue vorace qui engloutit « ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les vertes prairies) » retourne sa proie à la terre,

sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée, comme si la marge de temps normalement nécessaire au passage d'un règne à l'autre (de l'animal au minéral) avait été cette fois franchie d'un coup (*FLA*, 99).

Certes, « la fossilisation instantanée »²⁹³ dont parle Janssens, révèle du surnaturel, car elle se déroule en à peine une journée : « [M]ais ce n'était pas possible, pensa Georges, pas en un jour » (*FLA*, 230). Le temps lui-même semble « absorbé » par la force de succion de la boue pareille à un trou noir, et, en résultat, « en ces quelques heures qui se sont écoulées depuis sa mort, le cheval a traversé plusieurs millénaires dans l'évolution de la matière »²⁹⁴. La terre joue un rôle d'opérateur et de réceptacle dans le processus troublant du dérèglement de l'horloge naturel, qu'est le saut dans le temps²⁹⁵.

²⁹³ Janssens P., *op. cit.*, p. 86.

²⁹⁴ *Idem.*

²⁹⁵ *Idem.*

Et pourtant, au niveau le plus fondamental, la décomposition – brusque ou lente –, n'est qu'un processus d'inter-changement des particules élémentaires, le « secret remuement d'atomes en train de permuter pour s'organiser selon une structure différente, minérale ou cristalline » (*FLA*, 242). Dans ce sens, la mort en tant que telle n'existe pas. OÙ bien, à l'image du temps, elle se voit en quelque sorte outrepassé. La notion même perd son aspect transitoire et épouvantable en tant que cessation abrupte du fonctionnement de l'organisme ; la terre impatiente et non-maternelle ne laisserait pas le cadavre en paix. En allant plus loin, la mort qui n'existe essentiellement pas, remet en question la vie. Les deux conceptions ne sont donc plus envisagées par Simon dans le cadre des oppositions binaires, car, au fond, le décalage entre elles est bien plus subtil et relatif que l'on ne le croit. Le cercle se referme ici ; notre analyse arrive au point exposé dans la section précédente qui traitait de la délicate frontière entre la vie et la mort. Guerriers jeunes et arrogants posant pour le photographe comme les chevaux robustes et splendides, ils ne seront vite que des charognes, annonce amèrement le narrateur, fixant des yeux une photographie :

ces [...] corps aux poses nonchalantes, affectées et ridicules, étaient tous destinés, celui du jeune lieutenant de dragons comme ceux des insoucians fêtards en habits, cigares et raies médianes, à bientôt pourrir, souvent sans sépulture, ou hâtivement recouverts de quelques pelletées de terre, ou jetés pêle-mêle dans un charnier avec ceux des milliers, des centaines de milliers de leurs semblables [...], moustachus, boueux (*HER*, 71-72).

La mort inévitable plane au-dessus des soldats simoniens, « moustachus, boueux », en menaçant leur jeunesse.

L'hydraulique du chaos

La boue, substance à mi-chemin entre le liquide et le solide, prouve que non seulement la relation du chthonien mais aussi de l'aquatique à la mort est intime et va parfois jusqu'à la confusion complète. Anaximandre n'estimait-il pas que les choses retournent à ce dont elles ont été sorties²⁹⁶ ? Si l'on croit la science, les religions ou les mythologies, l'être humain est issu principalement de l'eau et/ou de la terre, et le processus du retour à ces éléments originaires s'avère parfois assez violent. Dans les romans de Simon, l'aquatique atteint une dimension presque diluvienne, ce qui le rapproche de la symbolique biblique de la colère divine de l'Ancien Testament²⁹⁷. Moins impétueuse pourtant que le cataclysme de la Genèse, le déluge simonien avance plus lentement – ou plus *méthodiquement*, nous semble-t-il –, afin de mieux étaler son travail destructeur dans le temps. Somme toute, l'aquatique simonien sous ses formes différentes s'avère un phénomène néfaste qui submerge et liquéfie le monde chaque jour un peu plus. D'ailleurs, Bachelard lui aussi soutient que la puissance destructrice du liquide ne réside pas dans sa violence. Au contraire, la mort fluide s'éloigne de la force

²⁹⁶ Anaximandre, *Fragments*, A. 9.

²⁹⁷ Et non seulement, bien entendu. Le grand mythe catastrophique du déluge est un motif très ancien qui se répète dans plusieurs cultures depuis la Mésopotamie antique (le « Poème du Supersage » rattaché à l'épopée de Gilgamesh au XIII^e siècle av. J-C.), en passant par les Indes (l'épisode de l'homme Manu sauvé de l'inondation grâce à la construction de l'arche est décrit dans le Veda, texte sacré de l'hindouisme) et par la Grèce et le Rome antiques (les récits mythologiques du déluge d'Ogygès, du déluge de Deucalion ou du mythe de l'Atlantide). Dans ce contexte, l'écrit biblique n'est qu'une reprise du motif chargé d'une longue histoire littéraire.

aveugle de l'élément déchaîné (*ER*, 201), pour trouver sa sublimation dans un doux sommeil (*ER*, 98), agonie onéreuse aux traits maternels (*ER*, 105).

L'eau emporte au loin, l'eau passe comme les jours. [...] [Elle] nous apprend une perte de notre être dans la totale dispersion. Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L'eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement (*ER*, 107).

Chez Simon, l'eau a un caractère sombre, insidieux et infatigable. Elle travaille le roman à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, s'attaquant à son canevas scriptural : les mots se *dissolvent* (*HER*, 157). Pour Jean-Claude Vareille, « la coulée irrésistible des longues phrases sans ponctuation forte est pâte molle qui avale et engloutit, machine à digérer et fusionner l'hétérogène, chaos [...] qui *liquéfie* et unifie, assurant le va-et-vient entre [...] la Vie et la Mort »²⁹⁸. L'écrivain lui-même, continue Vareille, « se *dilue* dans le cosmos »²⁹⁹ liquide. Les personnages, tout comme leur auteur, sont soumis à la fonte, pareils à ces bonhommes de neige que le petit matin ensoleillé voue à la mort (*FLA*, 39) ou à ces figurines-jouets d'enfant, « cavalier[s] de plomb commençant à fondre par les pieds » (*FLA*, 12). La fatigue entame déjà la désagrégation des soldats (*FLA*, 39, 93) que le combat véritable achèvera. Il ne faut pas pour autant oublier la constatation faite par Genin à propos de *La Route des Flandres* et qui s'applique également à d'autres œuvres simoniennes : « Au-delà de la simple défaite [...], c'est la débâcle du monde entier, sa *liquéfaction* que Simon entend décrire »³⁰⁰. Car la guerre n'est pas seulement un phénomène terrestre, mais se manifeste également sur le plan aquatique. Ceci est le mieux visible lorsque Simon évoque une armée en déroute :

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 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* (*FLA*, 16-17, nous soulignons).

La guerre est dépeinte en tant que l'expérience de l'anéantissement universel, englobant le monde et ses habitants. Cette « génératrice de mort », dont parle Crippa, « contribue à déstructurer totalement l'univers perceptif »³⁰¹, et la destruct(ur)ation se voit liquide. Or, du point de vue cosmogonique, l'anéantissement complet est rarement une étape ultime et définitive, mais plutôt passagère. En s'inspirant des travaux de Mircea Eliade, Vareille ajoute un commentaire sur la cyclicité naturelle des cataclysmes (dont la guerre) et des résurrections :

l'histoire se trouve valorisée sur le plan cosmique, les grandes catastrophes se concevant comme des dissolutions ou combustions qui doivent, périodiquement et en fonction de la

²⁹⁸ Vareille J.-C., « A propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *op. cit.*, p. 37, nous soulignons.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

³⁰⁰ Genin C., *op. cit.*, p. 69.

³⁰¹ Crippa P., *op.cit.*, p. 37.

loi des cycles, mettre fin au monde pour permettre sa renaissance. [...] Dans les grandes cosmogonies primitives, le Chaos, abolition des contours, retour provisoire à l'amorphe et à l'informe, soit figuré par un monstre [...] aquatique, ou, en tout cas, toujours assimilé à un état fluide – à quoi fait écho dans le texte simonien le motif obsédant de la liquéfaction, de la pourriture, de la sueur et du suintement, de l'écoulement. *Bref Claude Simon pense le Chaos en termes d'hydraulique*³⁰².

Eliade en va encore plus loin pour souligner la puissance de l'eau qui consiste en l'effacement des formes et des faits, des « événements » :

Dans l'eau tout se « dissout » ; toute « forme » est désintégrée, toute « histoire » est abolie ; rien de ce qui a existé auparavant ne subsiste après une immersion dans l'eau, aucun profil, aucun « signe », aucun « événement ». L'immersion équivaut, sur le plan humain, à la mort, et sur le plan cosmique, à la catastrophe (le déluge) qui dissout périodiquement le monde dans l'océan primordial³⁰³.

Chez Simon, l'immersion s'accomplit au moyen de l'eau pluviale. Son univers romanesque se voit hanté de la pluie presque incessante. Selon Crippa, le monde est en proie « à un phénomène de dissolution dû à l'action permanente de la pluie »³⁰⁴. Mais cette dernière « n'est de fait pas une pluie ordinaire, mais la métaphore de la dissolution de la réalité »³⁰⁵. Le roman *La Route des Flandres* seul suffit à en apporter un nombre considérable d'exemples. Citons-en quelques-uns : « Il avait recommencé à pleuvoir ou plutôt le pays, le chemin, le verger, s'étaient remis à fondre, silencieusement, lentement, se désagrégant, se dissolvant en une fine poussière d'eau qui glissait sans bruit, délayant les arbres, les maisons » (*FLA*, 59). Ou bien : « 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, en noir glacé et liquide » (*FLA*, 128). Ou encore, considérée en une « espèce de sortilège, de liquéfaction, de débâcle, de désastre aveugle, patient, sans fin » (*FLA*, 129), la pluie s'étale sur « le pays tout entier enfermé dans une sorte de torpeur de charme noyé sous la nappe silencieuse de la pluie se rouilla[nt] se dépiauta[nt] rongé pourrissant peu à peu » (*FLA*, 267). Les propos bachelardiens concernant l'œuvre de Paul Claudel peuvent nous servir ici de commentaire : « Ce qui se dissout d'abord, c'est un paysage dans la pluie ; les traits et les formes se fondent. Mais peu à peu le monde entier est rassemblé dans son eau. Une seule matière a tout pris. 'Tout est dissous' » (*ER*, 108).

Mais la « nappe silencieuse » de la pluie ne doit pas forcément être taciturne. Examinons le fragment où Georges, après avoir passé la nuit avec Corinne, écoute le son rongeant de la pluie derrière la fenêtre :

j'entendis l'eau couler argentine emportant dissolvant... (je pouvais l'entendre argentine glacée et noire dans la nuit sur le toit de la grange dégorgeant des chéneaux 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 (*FLA*, 265-266).

³⁰² Vareille J.-C., *op. cit.*, p. 33, nous soulignons.

³⁰³ Eliade M., *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1964, p. 114.

³⁰⁴ Crippa P., *op. cit.*, p. 36.

³⁰⁵ Genin C., *op. cit.*, p. 70.

Notons d'abord l'allitération en « r » apparaissant dans chaque ligne du fragment qui accentue ce « grignotement », bruit monotone des gouttes tombant inlassablement du ciel nocturne. La répétition du même son consonantique suggère l'aspect à la fois mordant et fatigant de la pluie qui dégrade le monde exposé à son influence et réduit en « Rouille, souilluRes, Ruines, coRRosion des coRps » (*FLA*, 193). Il semble d'ailleurs que la prédilection simonienne pour cette consonne dans le contexte de la destruction n'est pas aléatoire. Remarquons que l'auteur des *Corps conducteurs* emploie excessivement la lettre « r » pour parler de la guerre : la défaite du 1940 est comparée à une « branche pourrie se brisant » (*FLA*, 272), ainsi que pour parler de la force dévastatrice de l'élément chthonien sublimée dans une teinte brunâtre, « couleur même de la guerre, de la terre » (*FLA*, 172) qui s'empare des soldats³⁰⁶.

Passons ensuite à la confusion des sens de la vue et celui de l'ouïe chez Georges, narrateur du fragment cité : « je pouvais l'entendre argentine glacée et noire » (*FLA*, 265-266). Entendre une couleur ? La pluie invisible, quoiqu'audible, travaille l'imagination du narrateur et lui souffle les visions angoissantes de la dissolution du monde. L'obscurité de la nuit coopère avec la pluie dans son travail de destruction. Qui plus est, combinée au noir, l'eau compte parmi les « motifs apocalyptiques » de Simon, dont parle Genin³⁰⁷. Certes, chez l'auteur du *Palace*, l'eau est une « invitation à mourir », pour emprunter les mots à Bachelard. Le philosophe explique cependant qu'il s'agit d'une « mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires » (*ER*, 68). Contrairement à ce que l'on peut s'imaginer, il n'y est pas question du paisible abri maternel mais d'« un néant substantiel », d'une véritable « matière du désespoir » (*ER*, 108) dont la couleur sombre n'est pas anodine. C'est déjà Héraclite qui a tissé un lien direct entre l'hydrique et le funéraire ainsi qu'entre le terrestre et l'aquatique : « Pour les âmes, la mort est de devenir eau ; pour l'eau, la mort est de devenir terre ; mais de la terre vient l'eau, de l'eau vient l'âme »³⁰⁸. Le cycle de la nature se referme, la vie mène à la mort, la mort appelle à la renaissance.

La teinte noire, quant à elle, correspond bien à l'« association euphonique de la nuit et de la pluie »³⁰⁹, remarquée par Laurichesse. Ilias Yocaris trouve cette double alliance d'autant plus troublante que la pluie et la nuit coopèrent dans un but malveillant³¹⁰. Le monde soumis à la désagrégation plonge ainsi dans les ténèbres, le paysage comme les éléments adoptent une sombre liquidité de la bourbe. L'air même devient palpable, pareil à une « matière *noirâtre, visqueuse* [...] et *moite* [...] tellement épais[se] et souillé[e] [...] comme de l'encre » (*FLA*, 71, nous soulignons). Sans doute, la tombée de la nuit dans *La Route des Flandres* figure (ou peut-être juste constate le fait de) la mort :

[Georges] pouvait sentir mourir peu à peu, devenir insensible, dévoré non par les vers mais par un fourmillement gagnant lentement et qui était peut-être le secret remuement d'atomes en train de permuter pour s'organiser selon une structure différente, minérale ou

³⁰⁶ Notre observation de la consonne « r » fait écho à l'étude paronomastique menée par Ilias Yocaris. Le chercheur se prend au groupe phonétique /eR/ qui correspond au mot « air » et apparaît, entre autres, dans les mots : /eRb/, /tER/, /mER/, /pER/, /gER/ qui constituent les « thèmes simoniens par excellence ». (Yocaris I., *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Canada : Paratexte, 2002, pp. 190-193).

³⁰⁷ Genin C., *op. cit.*, p. 71.

³⁰⁸ Héraclite, frag. 36.

³⁰⁹ Laurichesse J.-Y., *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 84.

³¹⁰ Yocaris I., *op. cit.*, p. 179.

cristalline dans le cristallin crépuscule dont le séparait toujours l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette, à moins que ce ne fut pas une feuille de papier à cigarette mais le contact du crépuscule lui-même sur sa peau (FLA, 242).

Seul le toucher de la substance obscure de la nuit suffit à meurtrir le corps. La chute de jour devient la chute de vie.

L'eau, le domaine du naufrage

Simon se montre également un rêveur de la mort marine. Mais les impressions éveillées par la mer se situent aux antipodes du paysage kitsch des cartes postales représentant un panorama enchanteur avec, au premier plan, une barque balancée sur les vagues azurées et entourée des mouettes, suspendus en plein vol dans un ciel trop bleu. Dans l'atelier de son maître de peinture cubiste, Simon a appris une toute autre façon de peindre, bien plus audacieuse et inquiétante que le paysagisme pittoresque. Ayant échangé le pinceau contre la plume, le romancier dépeint sans retouches les motifs de naufrage et de noyade alimentant son imaginaire pessimiste. Au bord de la mer, on se retrouve soudainement au bord de la mort.

Puisque les vastes étendues maritimes mobilisent, chez Simon, les visions de la vie sur le point de la catastrophe, il n'étonne pas que ses personnages soient les presque-morts ou les bientôt-naufragés. Le vocabulaire à l'aide duquel ils sont décrits tourne autour du champ lexical marin, voire naval, pour se fixer, finalement, sur les adjectifs dérivés de la noyade. Curieusement, lesdits adjectifs ne désignent que les parties supérieures du corps humain : en l'occurrence le visage dont l'aspect théâtralement artificiel fait penser à un « masque de noyé ou de rescapé » (VEN, 186 ; 178), immobile et exempt de toute expression, ou la tête entière pareille à une « tête de noyé mal réveillé, mal ranimé » (FLA, 59 ; VEN, 13), comme celle de Blum. Quant aux yeux dits miroirs de l'âme, ils ne reflètent que le vide interne, ce terrible manque d'espoir – ou de vie, ce qui est la même chose – chez les personnages condamnés à exister dans le monde anéanti lentement par la guerre : les gens peuplant cet univers en déclin ont les yeux de noyés (COR, 130 ; PHA, 17) ou de naufragés (VEN, 62), aux prunelles elles aussi noyées (COR, 103) ou liquéfiées (FLA, 267).

Il est significatif que dans toute cette noyade les parties du corps au-dessous du cou ne sont jamais mentionnées, comme si la tête seule émergeait hors de la surface de l'eau et le reste de la silhouette s'était dissous dans l'élément aquatique. Dans l'œuvre simonienne sous l'analyse, il n'y a que deux cas où d'autres parties du corps, voire le corps entier, sont mis à vue. Et mis à nu, également. Il s'agit, d'abord, d'un épisode érotique conté par *La Route de les Flandres*, où sont exposées les jambes féminines enroulées autour du torse de son amant O. à la manière d'un « naufragé cramponné à un mât » (FLA, 192). Cette comparaison suggère que, pour Simon, le désir dans l'étreinte amoureuse ne se distingue plus du désespoir et la peur de la mort se confond avec l'affolement de la « petite mort » sexuelle. Une fois le paroxysme d'orgasme passé, les « deux corps nus et froids sur ce lit, comme deux naufragés, nus, jeunes, beaux et morts » (VEN, 225) restent étendus côte-à-côte, la sueur se glaçant sur leurs silhouettes immobiles. Sans que le lecteur ait noté le moment de transition, l'apogée de la force vitale exprimée dans l'acte sexuel s'efface sous l'effet puissant de l'inertie anticipant le dernier repos ; le lien causal entre l'immobilité et la mort était déjà analysé dans la section

précédente. Une telle union d'Éros et de Thanatos dans le contexte aquatique se trouve déjà chez Bachelard qui, dans *L'Eau et les rêves*, affirme que « [l]'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute » (*ER*, 13). L'élément hydrique représente, selon le philosophe, un type spécifique de mort douce comme le sommeil, aussi bien qu'un certain type d'attraction du néant, ce « tragique appel des eaux » (*cf. ER*, 95-96). Dans l'univers romanesque de Simon, un personnage séduit par l'amour physique se voit voué à un abîme liquide, nécropole des âmes chavirées.

La métaphorique simonienne s'inscrit volontiers dans le folklore des légendes navales avec le célèbre Voltigeur hollandais en tête, et poursuit la thématique des métamorphoses tenant lieu dans l'encadrement marin. Déjà la comparaison de *La Route des Flandres*, citée plus haut, rapprochant l'amante à un naufragé agrippé au corps d'O. comme à un mât saillant de l'eau (*FLA*, 192) impose la forme d'un bateau à la silhouette de l'homme. L'auteur de *L'Eau et les rêves* déclare que « le bateau fait en quelque manière corps avec les âmes » (*ER*, 92). Même naufragé, le bateau pourrait revenir au monde des vivants, par une sorte de métempsycose, en tant que vaisseau fantôme. Pourvu ainsi d'un « esprit », le navire bachelardien acquiert en complément un *corps* qui, pour l'imaginaire onirique, est capable de grandir en s'alimentant de l'eau qui « nourrit tout ce qu'elle imprègne » (*ER*, 92). Pourquoi donc ne pas décerner à un bateau une âme et un corps *humains*, semble demander Simon. L'âme que Bachelard prêtait aux navires – celle-ci faisant écho au concept bouddhiste de *samsāra* fondé sur l'idée de la renaissance perpétuelle –, constitue aussi objet des méditations métaphysiques du narrateur du *Vent*. Ses réflexions de nature spirituelle, sinon religieuse, s'ancrent dans le vocabulaire nautique et, plus particulièrement, naval :

ce que nous appelons notre âme n'étant peut-être après tout que cette lourdeur, cette masse inerte et pesante que nous traînons comme un *lest* de peur de *chavirer* et faute de quoi nous serions sans doute comme ces *navires* trop peu chargés, ivres et ingouvernables dans la tempétueuse immensité (*VEN*, 64, nous soulignons).

N'y voit-on pas une trace rimbaldivienne ? Les derniers vers du passage cité qui compare les hommes aux « navires [...] ivres et ingouvernables » évoquent un poème d'Arthur Rimbaud de 1871. Dans « Le Bateau ivre », le poète accorde à la construction marine les émotions humaines, telles que la folie, le désenchantement ou la détresse, et la plonge dans un kaléidoscope des visions hallucinantes. Qui plus est, dans le dernier quatrain du poème, le bateau-narrateur s'abandonne à son désir de néant qui le fera chavirer. L'ultime voyage de ce navire humanisé le conduira aux profondeurs marines où résident les « noyés pensifs »³¹¹. Si le vaisseau rimbaldivien possède quelque « âme » (on le suppose vu sa capacité à éprouver des émotions diversifiées), son destin dépendra de la religion ou de la philosophie choisies. Faisons, à ce propos, une petite digression ethnologique : il est intéressant que les différentes doctrines trouvent impératif de punir le geste suicidaire. Par exemple, dans les religions abrahamiques, tel le christianisme ou l'islam, commettre cet acte contre la nature et (donc) contre Dieu, condamne l'âme à la souffrance en enfer. Par contre, dans la religion/philosophie bouddhiste, l'âme d'un homme qui s'est donné la mort s'effondre dans la roue de l'existence

³¹¹ Rimbaud A., « Le Bateau ivre », *Poésies*, [in id.] *Pages choisies*, op. cit., p. 44.

karmique et revient à la terre – ou, dans le cas du *Vent* simonien ou du *Bateau ivre* rimbaldien –, à la *mer*, en tant qu'un Voltigeur hollandais, bateau ivre de tristesse.

Concluons la présente section par quelques remarques finales. Les récits simoniens déploient un monde en voie de désagrégation collective³¹², pour se servir des paroles de Ricardou, dont la guerre constitue une raison principale. Sur cette arène se joue le drame de la dissolution matérielle du corps et de la réalité, et l'eau en est un agent essentiel. L'élément aquatique accélère le processus du passage d'un état à un autre. Souvent, la vitesse de ladite transformation défie l'évolution en sautant l'ordre établi des choses. Déjà un historien français du romantisme, Jules Michelet, remarquait à l'occasion de l'analyse de la circulation des fluides dans la nature la dynamique particulière de l'élément. Les liquides dans l'environnement lui semblent animés par un mouvement incessant, toujours en train de se déplacer d'un organisme à l'autre, sans même avoir le temps de passer par l'état inorganique :

Mais la vie, sans arriver à sa dissolution suprême, mue sans cesse, exsude de soi tout ce qui est de trop pour elle. Chez nous autres, animaux terrestres, l'épiderme perd incessamment. Ces mues qu'on peut appeler la mort quotidienne et partielle, remplissent le monde des mers d'une richesse gélatineuse dont la vie naissante profite à l'instant. Elle trouve en suspension la surabondance huileuse de cette exsudation commune, les parcelles animées encore, *les liquides encore vivants, qui n'ont pas le temps de mourir. Tout cela ne retombe pas à l'état inorganique, mais entre rapidement dans les organismes nouveaux*³¹³.

La transpiration immense de la vie organique anime et maintient en vigueur aussi bien les animaux terrestres que ceux aquatiques. Élément commun à l'existence et à l'agonie quotidienne, l'eau devient chez Simon un instrument de liquéfaction, cette « forme insidieuse et infâme de disparition »³¹⁴. La terre frappée du sortilège de la pluie incessante ressemble à un borborygme qui aspire avidement les victimes dans son sein. Et pourtant, comme le dit Debreuille, cette

terre sous sa forme boueuse, serait l'élément commun au soldat, au cultivateur et à l'écrivain, si l'on croit la métaphore à laquelle recourt Claude Simon dans le *Discours de Stockholm* quand il affirme que le dernier nommé, dans son travail d'écriture, « progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart »³¹⁵.

Ainsi présentée, la vase suscite à la fois l'attraction et la répulsion³¹⁶ : elle sert d'encre pour la plume de l'écrivain, fertilise le champ agricole et assure au soldat le lieu de son dernier repos. Mais, avant tout, ce « magma de terre »³¹⁷ alchimique qui se situe au carrefour

³¹² Ricardou J., « Un ordre dans la débâcle », *Critique* n° 163, décembre 1960, p. 44.

³¹³ Michelet J., *La Mer*. Paris : Lévi, 1875, p. 312 (nous soulignons).

³¹⁴ Cresciucci A. (dir.), *Claude Simon, La Route des Flandres*. Paris : Klincksieck, 1997, p. 21.

³¹⁵ Debreuille J.-Y., « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *op. cit.*, p. 110, nous soulignons.

³¹⁶ Genin C., *op. cit.*, p. 73.

³¹⁷ Laurichesse J.-Y., *op. cit.*, p. 30.

du chthonien et de l'hydrique, participe à la destruct(urat)ion/désintégration de l'univers romanesque, dans lequel les contours se brouillent, les formes perdent de leur netteté, les ordres se mêlent, ce qui évoque les images du cadavre redevenu fœtus ou de l'armée tombant en morceaux, afin de réintégrer l'insensible matière de la terre. L'entropie du système simonien augmente jusqu'à atteindre son point d'anéantissement. Lequel peut, éventuellement, devenir son point de renaissance, conformément à la loi cosmique de la (re)création cyclique.

Conclusion

Dans la présente thèse doctorale, nous avons envisagé les œuvres simoniennes créées dans la période de sa fascination pour le Nouveau roman, dont la plus grande activité sur la scène littéraire s'étale entre les années cinquante et soixante-dix du XX^e siècle. La création de Simon couvre cet intervalle quasi-complètement avec des romans publiés, à deux exceptions près, avec une régularité bisannuelle à partir de 1957 jusqu'à 1971. Ses récits se caractérisent, avant tout, par une récurrence thématique qui favorise la multiplicité de perspectives (re)travaillant le même événement de l'intrigue. Selon Gaston Bachelard, la répétition des sujets et des motifs, ainsi que le jeu de variations construites autour d'eux démontre la valeur artistique de l'œuvre, laquelle valeur réside, en effet, dans sa « monotonie géniale »³¹⁸. Franklin Rogers explique le concept bachelardien de la façon suivante : « The work is a monotony because it is isomorphic, essentially the same thing throughout ; it is *géniale* because the monotony is hidden behind artful variations or is revealed in artful links among the various »³¹⁹. Le génie de Simon se manifeste ainsi dans l'homogénéité thématique et formelle de ses œuvres, qui résulte du travail de la réécriture.

Les visions simoniennes sont qualifiées parfois de « crépusculaires »³²⁰, pour emprunter les mots d'Anne-Fabre Luce, et s'accompagnent par des images déconcertantes des personnages à la charnière de l'état organique et inorganique. Il est essentiel de remarquer l'intérêt que l'auteur de *Histoire* porte aux éléments de la nature, dont deux en particulier. Notre étude de l'eau et de la terre dans ses récits néo-romanesques s'appuyait sur les travaux de Bachelard. Ce qui est essentiel, c'est que la conception de l'élémentaire chez Simon et chez Bachelard diverge de façon considérable. À part la différence évidente entre le romancier et le théoricien – nous parlons de la différence qui découle de leur position face à la littérature et qui s'exprime par le genre, le style ou l'objectif des textes créés –, il est aussi question de la dissimilitude dans leur perception de l'élémentaire. L'obsession de Simon pour l'aquatique et le tellurique le pousse à bâtir tout un univers romanesque autour de ces deux puissances, tandis que, pour le philosophe, le monde se fonde sur les quatre principes élémentaires. Qui plus est, appréhendées par l'auteur de *La Route des Flandres*, l'eau et la terre se montrent néfastes et malveillantes, ce qui les met en opposition avec celles décrites par Bachelard. Il est intéressant de noter à ce propos que le nouveau romancier, dont l'enfance a été marquée par l'expérience traumatisante de la longue agonie de sa mère, se voit particulièrement attiré par ces deux puissances de la nature auxquelles Bachelard attribue le sexe féminin et confère les traits maternels. Et pourtant, ni l'eau ni la terre ne présentent, chez Simon, de caractère bienveillant, ce qui les écarte des éléments dans la conception du philosophe. Dans les récits simoniens, l'élémentaire semble un instrument d'expression du pessimisme inspiré par la réalité d'après la Seconde Guerre mondiale. Le monde recréé sur les

³¹⁸ Bachelard cité par Rogers R. F., [in id.] *Painting and Poetry. Form, Metaphor, and the Language of Literature*. London : AUP, 1985, p. 141.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Fabre-Luce A., *La Quinzaine littéraire*, 1 mai 1971. Cité d'après le site internet des Éditions de Minuit [en ligne] http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1858 [consulté le 02/02/2016].

pages de ses romans est soumis à la dichotomie de la vie et de la mort, chacune d'elles trouvant sa réalisation dans les descriptions aquatiques et chtoniennes.

Comme nous l'avons montré dans ce travail, ces deux puissances de la nature contribuent à l'« élémentarisation » des personnages simoniens, dont les corps portent les empreintes matérielles et métaphoriques de l'hydrique et du terrestre. Ce qui se laisse d'abord remarquer, c'est l'importance vitale de l'élément liquide pour la constitution du corps humain. Simon met en valeur de nombreux fluides biologiques, tels la sueur, la salive, le sperme, les larmes, le lait, l'urine et le sang, substances dont la production ou la sécrétion ne se soumettent quasiment pas à la volonté humaine. Rappelons quelques faits essentiels sur chacun de ces liquides. Commençons par ceux qui contribuent, chez l'auteur de *La Route des Flandres*, à une image stéréotypée de la femme : il s'agit des larmes et du lait. Ces premières relèvent du domaine de la souffrance et constituent un signe de la faiblesse féminine. En ce qui concerne le lait, il évoque, en dehors de produit alimentaire, la maternité et la pureté. Vue la thématique de la plupart des œuvres simoniennes qui abordent les thèmes de la guerre et de la mort, il nous semble justifié de constater que la boisson maternelle pourrait symboliser le besoin des personnages de (re)trouver de la sérénité dans un monde turbulent. Par surcroît, selon Bachelard, toute eau est un lait qui rappelle les doux souvenirs de la plus tendre enfance. Quant au motif de la salive, Simon la perçoit en référence avec le sexe masculin. Mais c'est surtout l'isomorphe négatif de la salive, le crachat, qui joue le rôle social d'expression du mépris. Le même caractère strictement péjoratif est attribué à un autre liquide corporel, l'urine, substance dévalorisée voire considérée abjecte, et ainsi soumise aux multiples interdictions de nature sociale et religieuse. Les deux déjections humaines exercent, chez Simon, la fonction symbolique d'un instrument de critique : l'insulte faite au moyen du crachat ou de l'urine se montre bien plus poignante que les paroles.

Le sang dans l'univers de l'auteur des *Corps conducteurs* est, lui aussi, dépeint comme une substance qui inspire de la répugnance. Il ne répond point à son image enracinée dans la conscience collective, nourrie de récits glorieux des batailles menées à l'honneur de la patrie. Bien loin de l'admiration, l'écrivain reste sous l'influence des visions cauchemardesques de la Deuxième Guerre mondiale. Sa poétique du sang se joint à celle de Bachelard, pour qui le liquide en question est une substance funeste attaché à la mort. Quant à la sueur, le monde simonien transpire tout entier, avec ses villes, ses paysages et ses habitants. Y contribue, entre autres, le climat des endroits où se déroule l'action de ses romans, telle Barcelone dans *Le Palace*, ou une ville méridionale dans *Le Vent*, ou bien la Flandre en pleine saison estivale (mai/juin 1940) de *La Route des Flandres*. L'atmosphère surchauffée combinée avec un effort physique provoque une transpiration excessive et rend le climat étouffant encore moins supportable, car puant. Il est à remarquer, en passant, la connexité entre la sueur et le sang, deux liquides corporels principaux qui participent dans le processus vital de génération. La procréation chez Simon, depuis un acte sexuel jusqu'à un acte de mise au monde, se voit toujours accompagnée par ces deux fluides, mêlés intimement dans différentes proportions.

À part l'élément aquatique exprimé par les fluides corporels, le corps humain chez l'auteur de *Histoire* est également constitué par le terrestre. Et pourtant, vue que le caractère chtonien s'incline plutôt vers la mort, dans le contexte de la vie élémentaire, le tellurique n'est pas autant visible que l'hydrique. Pour dépendre l'homme à l'aide du terrestre, Simon met en scène un bestiaire hybride situé à la lisière de l'organique et de l'inorganique : ses

personnages sont issus des croisements étranges avec les espèces végétales et minérales, d'où naissent, par exemple, l'homme-montagne, l'homme-arbre ou la femme-glèbe. À ce dernier motif se joint également tout un répertoire d'images mythologiques représentant la femme comme une génitrice universelle, la Terre-Mère Gaïa ou la déesse Rhéa/Cybèle. Mais plus que créatrice, la terre simonienne s'avère transformatrice. Sa caractéristique principale relève de la puissance à changer un être vivant en une créature chthonienne, en modifiant sa couleur ou en métaphorisant son apparence en un élément du paysage. Si le personnage laiteux était imaginé avant tout au féminin, le héros aux traits terrestres est principalement masculin, tels les soldats ou les ouvriers aux corps terreux.

Dans les deux dernières sections de la présente thèse, nous nous sommes focalisés sur la mort élémentaire. Chez Simon, les puissances tellurique et aquatique sont dépeintes dans leur caractère maléfique qui est, selon Bachelard, contraire à leur nature. Si le philosophe perçoit la terre et l'eau dans les catégories du refuge maternel, offrant la nourriture et le bienheureux repos, les éléments de l'auteur de *L'Herbe* sont destructeurs et dévorateurs. La terre engloutit indifféremment les cadavres comme les organismes encore vivants, s'emparant progressivement de leurs corps, et l'eau, quant à elle, noie et dissout le monde avec ses habitants. Et pourtant, il est difficile de résister à l'appel du néant élémentaire. La force attirante du chthonien répond au désir de l'homme de retourner à la matrice originelle. Elle incarne également la pulsion de mort qui, selon Freud, éprouve chaque organisme vivant. Surtout que les hommes dépeints par Simon, soldats ou laboureurs de champs, mènent une vie misérable, mal-nourris, surchargés de travail agricole ou épuisés par la guerre. La lourdeur et l'immobilité des personnages donnent à leur corps un aspect minéral, comme s'ils avaient déjà intégré la matière pierreuse de la terre. L'élément chthonien des romans du corpus est toujours prêt à transformer un corps inerte, cadavre ou celui encore en vie, en une masse inorganique servant ensuite d'engrais pour le sol herbu. Même les jeunes officiers qui posent de façon nonchalante pour la photographie que Simon s'applique à décrire, n'échapperont pas à leur destin funeste. Le temps piégé sur la pellicule reçoit un accent morbide.

L'eau, quant à elle, joue aussi son rôle dans l'anéantissement de l'univers simonien. La dissolution, due à l'action incessante de la pluie, travaille le monde jusqu'à ce que ce dernier ne se fonde en une masse boueuse et grisâtre. Le paysage dilué change en un royaume de fange répugnante, amalgame de deux éléments malveillants. Cependant, pour Bachelard, l'union de l'eau et de la terre donne naissance avant tout à la pâte, substance plastique qui apporte du bonheur tactile à la main. La vase, qualifiée de matière triste et malpropre ne représente, pour Bachelard, qu'une « pâte malheureuse », quasiment omise dans ses études. Simon, quant à lui, se plaît à explorer l'imagerie répugnante de la fange, située à l'extrême de toutes les valorisations positives. À l'instar des animaux nécrophages qui représentaient un agent destructeur terrestre, la boue en constitue son analogue au niveau terrestre/aquatique. C'est avec justesse que Houppermans souligne l'aspect non-maternel de la vase et sa force de succion irrésistible. Vu la nature maléfique que Simon attribue à la terre et à la pluie, la glèbe ramollie, en tant que résultat du mélange de ces deux éléments, non seulement reproduit mais semble aussi amplifier leur caractère néfaste. Cette masse mi-solide et mi-liquide est donc présentée comme une bouche visqueuse qui digère le monde et les êtres, en transmuant ceux-ci, de façon quasi alchimique, en une masse inorganique de la terre. La force aspiratrice de la boue la rapproche aussi à un organe géniteur, l'utérus, où, comme l'affirme Houppermans, la

mort se lie à l'état fœtal³²¹. Bref, l'eau mêlée à la terre facilite le retour de l'organisme à son élément d'origine ; rien n'y subsiste.

Ainsi se dessine la vision simonienne de vie et de la mort envisagés par le biais élémentaire. Les réflexions sur le rôle des deux puissances de la nature, l'aquatique et le chtonien, dans l'ensemble de la création néo-romanesque de Simon nous ont amené à réaliser un double objectif. D'abord, nous avons démontré l'importance de l'eau et de la terre dans la constitution de l'univers et des personnages dans les romans du corpus. Ensuite, nous avons fait ressortir un lien étroit qui connecte l'élémentaire avec d'autres grands thèmes simoniens qui hantent l'imaginaire pessimiste de l'auteur du *Palace*, à savoir l'existence en voie d'anéantissement, la sexualité désespérée, la guerre meurtrière et absurde, ainsi que la désagrégation du monde. En outre, l'analyse effectuée dévoile que derrière le caractère innovateur du style simonien, la « richesse conceptuelle et esthétique éclatante »³²² de ses romans, se cache un regard assez conservateur posé sur le genre féminin et masculin, ainsi que sur la conception de la vie et de la mort. En ce qui concerne ce premier, Simon a recours à des images utilisées couramment sur les deux sexes, et surtout sur la femme, considérée par les personnages masculins dans les catégories sexuelles et nutritives. Quant à l'homme, il se caractérise avant tout par la force physique, par la retenue dans la manifestation de son émotivité, celle-ci perçue comme une faiblesse féminine, et par un appétit érotique intense. De même, l'idée simonienne de la vie liée à l'aquatique (et présentée dans la métaphorique fluide) et de la mort liée au terrestre n'est pas non plus inhabituelle : la science nous a prouvé, depuis longtemps, que l'eau est à la base de toute existence et la célèbre formule biblique a déjà constaté que chaque homme doit « retourner dans la poussière » (La Genèse, 3 17-19). Il est intéressant que l'auteur des romans expérimentaux qui contestent les règles et brisent les conventions littéraires, conserve autant de stéréotypes sur le plan thématique. Mais puisque cela ne fait pas l'objet de la présente étude, nous nous contenterons de le signaler sans trop entrer dans les détails.

Pour terminer nos réflexions, constatons encore que Claude Simon est un auteur à qui on attribue le substantif « désastre ». Francine de Martinoir le désigne « cavalier du désastre »³²³, selon Philippe Sollers, il est « enfant du désastre »³²⁴, pour Claude Prévost et Anthony Cheal Pugh, son œuvre entière est une « écriture du désastre »³²⁵. Et pourtant, nous avons remarqué que, contrairement aux apparences, ce qui émerge discrètement derrière les descriptions simoniennes de la mort omniprésente, c'est la vie fragile mais tenace, l'espoir qui l'emporte imperceptiblement sur le désespoir du monde après la guerre. À la fois source de vie et sujet à la mort, ce monde permet le jeu des contradictions. Lorsque Karl Jaspers, philosophe allemand du XX^e siècle, affirme que la décomposition constitue une partie

³²¹ Houppermans S., *op. cit.*, p. 244.

³²² Yocaris I., *op. cit.*, p. 4.

³²³ Martinoir F. de, « Claude Simon, cavalier du désastre », *La Croix*, 28/09/2011.

³²⁴ Sollers P., « Claude Simon, l'évadé », *L'Infini* n°117, 2011, p. 37.

³²⁵ Prévost C., « Aragon, Gracq, Simon : l'écriture du désastre ». *La Pensée : Revue du Rationalisme Moderne*, n° 280, 1991, pp. 55-71. Cheal Pugh A., « Defeat, May 1940: Claude Simon, Marc Bloch, and the Writing of Disaster ». *Forum for Modern Language Studies*, n°21(1), 1985, pp. 59-70. Traduction : « La défaite de mai 1940. Claude Simon et l'écriture du désastre » [in] *Lectures de La Route des Flandres*. Textes réunis par Francine Dugast-Portes et Michèle Touret. Rennes : PUR, 1997, pp. 149-162.

intégrante de tout être³²⁶, l'auteur du *Palace* contribue à actualiser ces dires : ses œuvres illustrent comment la dégénérescence relie l'animé à l'inanimé, le vivant à celui subissant la transformation vers l'état inorganique. Même si l'univers romanesque de Simon tend à se désagréger, cette destruction laisse place à une vie paradoxale, précaire mais déterminée. L'écriture dotée du pouvoir de faire vivre la mort recrée le sens du monde d'après-guerre et bascule ainsi du côté de la vie. Cet aspect créateur de la littérature s'oppose au travail destructeur du temps et à l'influence néfaste des matières élémentaires. Chez Simon, les puissances de la nature, si malveillantes qu'elles soient, participent dans la cyclicité de l'ordre des choses, selon lequel la fin précède le renouveau : les éléments jouent ainsi un rôle essentiel dans l'anéantissement de la réalité, qui permettra, ensuite, sa recreation. La défaite du monde réel trouve ainsi sa rédemption dans l'écriture. En somme, on doit à Simon la ressuscitation de l'intérêt porté aux éléments, à la fois destructeurs et créateurs cosmogoniques. Grâce à cet écrivain, les théories bachelardiennes relatives aux quatre puissances de la nature ne se montrent peut-être pas si désuètes qu'on pourrait le croire. Et Simon lui-même ne se présente non plus si hermétique comme les critiques le désignent.

³²⁶ « Każde istnienie zawiera w sobie rozkład », Jaspers K., *Filozofia egzystencji* (trad. D. Lachowska). Warszawa : PIW, 1989, pp. 80-162, p. 109.

Streszczenie

Tytuł w języku rozprawy (język francuski) : „**L’obsession élémentaire chez Claude Simon. Une lecture bachelardienne de son œuvre**”

Tytuł w języku polskim : „**Obsesja żywiołów. Analiza powieści Claude’a Simona z perspektywy filozofii Gastona Bachelarda**”

Niniejsza rozprawa doktorska analizuje motywy wody i ziemi w twórczości noblisty Claude’a Simona w oparciu o krytykę tematyczną Gastona Bachelarda i poszerzoną o szeroki kontekst kulturoznawczy. Korpus pracy obejmuje siedem powieści Simona z lat 1957-71, to jest okresu, kiedy autor przejawia szczególne zainteresowanie stylistyczno-leksykalnymi eksperymentami właściwymi dla „nowej powieści” (fr. *nouveau roman*) i publikuje swoje dzieła w Éditions de Minuit, wydawnictwie emblematycznym dla nowego nurtu pisarstwa. Praca bada sposób ukazania w uniwersum powieściowym dwóch, wyjątkowo pisarzowi bliskich, żywiołów, zwracając uwagę na różnice i podobieństwa w uruchamianiu emocjonalnego potencjału tkwiącego w rozmaitych postaciach wody i ziemi, przedstawionych na kartach „nowej powieści” oraz opisanych przez Bachelarda, autora pięciotomowego studium teoretycznego traktującego o ogniu, wodzie, powietrzu i ziemi.

Część pierwszą dysertacji stanowią dwa rozdziały, jeden dostarcza krótki rys historyczny kształtowania się wizji żywiołów (z łac. n. sing. *elementum*) na przestrzeni dziejów, począwszy od starożytności, czyli greckiego materializmu zapoczątkowanego przez Talesa z Miletu i jońskich filozofów przyrody (ok. V w p.n.e.), aż po XX-wieczne koncepcje Bachelarda. Drugi rozdział pracy poświęcony jest postaci Claude’a Simona oraz charakterystyce jego dzieł, w których dostrzec można silny wpływ sztuk wizualnych – głównie malarstwa, filmu i fotografii, budzących szczególne zainteresowanie autora – , a także traumę II wojny światowej, obserwowanej z pozycji żołnierza wysłanego na front. Stworzone przez niego powieści odzwierciedlają tragiczne poczucie absurdu świata, wyrażone na poziomie tekstualnym za pomocą poetyki podważającej struktury tradycyjnej narracji oraz zasad orto- i typograficznych języka francuskiego, jak i na poziomie treściowym, poprzez brutalne opisy wszechobecnej w życiu śmierci, rozpacz jednostki postawionej wobec tragicznych wydarzeń historii, rozpaczliwe choć daremne poszukiwanie spełnienia w miłości fizycznej, jak również użycie leitmotywu nieprzyjaznych czy wręcz złośliwych żywiołów, degenerujących świat i istoty go zamieszkujące.

Analiza cech wszechobecných elementów wody i ziemi i ich wpływ na bohaterów stworzonego przez Simona świata stanowi właściwy przedmiot rozprawy, rozwinięty w drugiej części pracy. Osią tej części jest teza, wedle której życie i śmierć opisane w uniwersum powieściowym pozostają w ścisłym i nierozzerwalnym związku z żywiołami wody i ziemi, a także dwoma odpowiadającymi im stanami skupienia, płynnym i stałym. Nasuwają się zasadnicze pytania: Jaką rolę pełnią owe żywioły w życiu ludzkim i istnieniu świata w swej roślinnej i zwierzęcej formie, oraz jaka jest ich rola w śmierci, rozumianej nie tyle jako kres egzystencji, co raczej jako proces przejścia istot ożywionych w inny stan organizacji materii, to jest ich powrót do ziemi lub wody. „Żywioły życia” u Simona ujawniają się już w budzącym niepokój bestiariuszu powieści, złożonym z hybryd ludzkich i zwierzęcych lub roślinnych reprezentacji żywiołów, a także z tzw. *elementali*, czyli istot stanowiących inkarnację wody, ognia, powietrza i ziemi. Człowiek u Simona jawi się jako postać głęboko naznaczona dwoma żywiołami: woda manifestuje się poprzez niezwykle rozbudowane opisy różnych płynów wydzielanych przez organizm, takich jak łzy, ślina, pot, mocz, krew czy mleko, których zwyczajowa wartość i znaczenie podlegają u Simona przewartościowaniu. Żywioł ziemi przejawia się natomiast w wyobrażeniu ciała ludzkiego jako składnika pejzażu, którego poszczególne części przybierają formę i właściwości minerału, gleby bądź roślinności ją porastającej, nierozzerwalnie i intymnie się z nimi stapiając. Tak postrzeganym „żywiołom życia” przeciwstawione są „żywioły śmierci”. W dziełach Simona przedstawione są różne rodzaje agonii, jakie stają się udziałem istot żywych w zetknięciu z którymś z żywiołów. Od utopienia czy roztopienia, która dotyka nawet samego rdzenia rzeczywistości, rozpuszczającej się pod wpływem nieustannie siekającego brudnego deszczu, aż do śmierci spod znaku żywiołu tellurycznego, to jest tradycyjnego pogrzebu, ale i „samoistnego” rozkładu ciał pozostawionych na otwartej przestrzeni, które pod wpływem działania czynników przyrodniczych przechodzą w stan nieorganiczny. Owa asymilacja truchła do elementu ziemi odbywa się za pomocą błota, substancji z pogranicza wody i ziemi, które – przeciwnie do jego pojmowania przez Bachelarda jako substancji o matczynym charakterze –, przybiera u pisarza „nowej powieści” niemal alchemiczne właściwości transformacyjne, i którego zanimizowana żarłoczność zagraża nawet istotom żyjącym.

Analiza złożoności „żywiolowego” obrazu świata wykreowanego przez Simona, który wykracza poza ramy w głównej mierze optymistycznej koncepcji wody i ziemi Bachelarda, wymaga sięgnięcia w niniejszej pracy doktorskiej także do mitologii, poezji, religii, alchemii, antropologii, biologii, lingwistyki czy filozofii, jak również czerpania z różnych dziedzin krytyki literackiej, jak na przykład psychoanalizy i feminizmu. O wadze dzieł Simona niech świadczy nie tylko otrzymana przez niego w 1985 roku literacka Nagroda Nobla, przyznana w uznaniu dla kreatywności malarza i erudycji poety oraz dla jego umiejętności odmalowania kondycji ludzkiej na tle tragicznego momentu historycznego, ale także rozmach stworzonej w powieściach rzeczywistości, w której ogarnięte beznadzieją ludzkiej egzystencji pisarstwo powołuje do życia niszczycielskie żywioły, mające na celu unicestwienie świata, co stanowić ma niezbędny warunek jego odrodzenia.

Abstract

French title: **L’obsession élémentaire chez Claude Simon. Une lecture bachelardienne de son œuvre**

English title: **Elemental Obsession in Claude Simon’s Work. A Bachelardian Reading of His Oeuvre**

The present doctoral thesis examines the motifs of water and earth in the work of the Nobel prize-winning author, Claude Simon, in the light of Gaston Bachelard’s thematic criticism and cultural theory. The corpus under analysis comprises seven novels published between 1957 and 1971, that is during the period coinciding with the writer’s keen interest in the stylistic and lexical experiments undertaken by the group of writers known as ‘Nouveau Roman’. The novels of the corpus have all appeared with the Editions de Minuit, a publisher associated with the New Novel. The present thesis analyses the way the two elements are represented, paying close attention to the similarities and differences between the emotional investment of water and earth in the work of Simon and Bachelard, the author of a five-volume study of fire, water, air and earth.

Composed of two chapters, Part I outlines the historical development of the conception of the four elements, beginning with antiquity (Greek materialism represented by Thales of Miletus) and ending with Bachelard’s 20th-century theory. The second chapter of the thesis is dedicated to the figure of Claude Simon and to his works. The latter show a strong influence of both visual arts (painting, film, photography) and the writer’s traumatic experience of the front during World War II. The novels under analysis reflect the writer’s tragic sense of the absurd, expressed on the textual level with a poetics that undermines the traditional narrative structures and typographical rules of the French language. As for the thematic level, the author’s novels abound in graphic descriptions of the omnipresent death, of the individual’s helplessness in the face of dramatic historical events, of the desperate yet unsatisfied quest for fulfilment through physical love, and of the inhospitable, not to say hostile elements which have a detrimental effect on the world and its creatures.

Part II offers an analysis of the characteristics of the two ubiquitous elements and of their impact on Simonian protagonists. The central argument here is that life and death remain in a close relationship with water and earth, and with these elements’ two states: liquid and solid. The questions to be asked are the following: what is the two elements’ role in the life of humans, animals and plants, and in their death, which rather than as a life’s end is conceived of by Simon as a progression of living creatures towards another form of existence, that is as their return to earth or water. In Simon’s writing, the ‘Elements of Life’ manifest themselves in the frightful bestiary comprising human, animal or vegetal hybrids that represent the elements, as well as in the so-called ‘elementals’, that is in beings incarnating water, fire, air and earth. As portrayed by Simon, man is deeply marked by the two elements: if water is present in extensive descriptions of various body liquids and secretions (tears, saliva, sweat, urine, blood or milk), whose customary value and significance are reassessed by Simon’s prose, earth is represented through the depiction of the human body as a feature of the landscape, whose various aspects take on the form and characteristics of minerals, soil or vegetation covering it, in order to merge invisibly and inseparably with them. Thus perceived, the ‘Elements of Life’ stand in opposition to the ‘Elements of Death’. In Simon’s work we find descriptions of different types of agony suffered by living beings as a result of contact with one of the elements. These include drowning or melting, which touches even the very core of being

that dissolves under the ceaselessly pouring rain. Another type of agony is the 'earthly' death, which takes on the form of either the traditional burial or the disintegration of corpses left in the open and exposed to the elements, so that they might return to the inorganic state. This assimilation happens with the help of mud, a matter between water and earth, which — contrary to Bachelard's understanding of it as a maternal substance — in Simon's work acquires quasi-chemical transformational properties and, endowed with animalistic voraciousness, threatens living beings themselves.

The present study of the 'elemental' representation of the world in Simon's oeuvre, which, importantly, does not always coincide with Bachelard's rather optimistic conception of water and earth, calls for references to mythology, poetry, religion, alchemy, anthropology, biology, linguistics and philosophy, as well as to various aspects of critical theory, such as psychoanalysis or feminism. To the importance of Simon's writing testifies not only the Nobel Prize for Literature, which he received in 1985 as a reward for his both creativity and ability to depict human condition against the background of a tragic historical event, but also the scope of his novelistic universe where writing, overwhelmed by human misery, gives life to elements which, intent on destroying the world, guarantee its regeneration.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus primaire

I.I. Œuvres de Claude Simon

Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque. Paris : Minuit, 1975 [1957].

L'Herbe. Paris : Minuit, 1958.

La Route des Flandres. Paris : Minuit, 1960.

Le Palace. Paris : Minuit, 1962.

Histoire. Paris : Minuit, 1967.

La Bataille de Pharsale. Paris : Minuit, 1969.

Les Corps conducteurs. Paris : Minuit, 1971.

Œuvres, sous dir. de Alastair B. Duncan. Paris : Gallimard, 2006.

Discours de Stockholm, Paris : Minuit, 1986.

I.II. Œuvres de Gaston Bachelard

La Psychanalyse du feu. Paris : Gallimard, 1949 [1938].

L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière. Paris : Corti, 2009 [1942].

L'Air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement. Paris : Corti, 2009 [1943].

La Terre et les rêveries du repos : Essai sur les images de l'intimité. Paris : Corti, 2004 [1946].

La Terre et les rêveries de la volonté : Essai sur l'imagination de la matière. Paris : Corti, 2007 [1948].

La Poétique de la rêverie. Paris : Quadrige/PUF, 1960.

La Flamme d'une chandelle. Paris : PUF, 1961 [1961].

Wyobraźnia poetycka. Wybór pism, trad. Henryk CHUDAK, Anna TATARKIEWICZ. Warszawa : PIW, 1975.

Fragments pour une poétique du feu, sous dir. de Suzanne BACHELARD, Paris : PUF, 1988.

I.III. Entretiens de Claude Simon (ordre chronologique)

« Je travaille comme un peintre », entretien avec Jean de MONTRÉMY, *La Croix*, 19/10/1985.

« L'Inlassable ré^a/_encrage du vécu », entretien avec Mireille CALLE [entretien réalisé en 1992], [*in id.*] *L'Inlassable ré^a/_encrage du vécu.* Paris : La Différence, 2011.

« Claude Simon : The Art of Fiction », entretien avec Alexandra EYLE, *Paris Review*, n° 122, 1993, pp. 116-136.

« Prawdziwa literatura nie służy do niczego », entretien avec Jean-Christophe AESCHLIMANN, trad. Beata ZAKĘS, *Odra*, n° 11, 1997, pp. 74-76 [entretien d'après : « La véritable littérature ne sert à rien », *Écriture*, n° 48, 1996, pp. 214-222].

« La sensation, c'est primordial », entretien avec Philippe SOLLERS, *Le Monde*, 19/09/1997.

II. Corpus secondaire

II.1. Études sur les œuvres de Claude Simon

- Biographies

CALLE-GRUBER Mireille, *Claude Simon. Une vie à écrire*. Paris : Seuil, 2011.

- Études générales (touchant à la problématique universelle pour l'œuvre simonienne)

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, « Simon Claude » [in] BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, COUTY Daniel Rey Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, vol. IV (S-Z). Paris : Bordas, 1984, pp. 2177-2178.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon, l'écriture cinématographique*. Paris : L'Harmattan, 2005.

—————, *Claude Simon, une écriture en cinéma*. Bern : Peter Lang, 2010.

CALLE Mireille (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*. Grenoble : PUG, 1993.

CALLE-GRUBER Mireille, *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2004.

CHÂTELET François, « Une vision de l'histoire » [in] *La Terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon. Critique* n°414, Paris : Minuit, 1981.

DEBREUILLE Jean-Yves, « Le monde s'écroulant peu à peu par morceaux. Claude Simon et la littérature », *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica*, n° 3, 2004, pp. 179-188.

DUGAST-PORTES Francine, « Claude Simon et le Nouveau Roman : positions et propositions au temps des querelles » [in] VENTRESQUE Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 74-87.

DUNCAN Alastair, « Claude Simon : Le projet autobiographique ». *Revue des Sciences Humaines*, n° 220, 1990, pp. 47-62.

GOSELIN Katerine, *Claude Simon et Marcel Proust : lecture d'une « recherche du temps perdu » simonienne*, Montréal, 2010 [thèse doctorale].

GUERMÈS Sophie, *L'Écho du dedans*. Paris : Klincksieck, 1997.

NERI Guido, « Lecture d'*Histoire* » [in] CALLE Mireille (dir.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*. Grenoble : PUG, 1993, pp. 93-102.

HAMON Philippe, ROGER-VASSELIN Denis (dir.), *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2000. Article : « Simon », pp. 1316-1321.

HUMPHREY Robert, « Strumień świadomości – techniki », trad. Stefan AMSTERDAMSKI, [in] *Studia z teorii literatury*. Wrocław: Ossolineum, 1977, pp. 225-251.

JANSSENS Peter, *Faire l'histoire : Claude Simon*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 1998.

KOTOWSKA Joanna, « Du bol de lait à la cosmogonie. L'analyse du motif laiteux dans les romans de Claude Simon », *Romanica Cracoviensia*, 2014, vol. 14, tome 4, pp. 285-293.

LAURICHESSE Jean-Yves, *La Bataille des odeurs. L'Espace olfactif des romans de Claude Simon*. Paris : Harmattan, 1998.

MAULPOIX Jean-Michel, « Claude Simon » [in id.] *Histoire de la littérature française – XX^e siècle*, vol. II (1950–1990). Paris : Hatier, 1991, pp. 158-164.

ORACE Stéphanie, « Désir du rythme, rythme du désir : autour d'un éventail », *Sofistiké* n°1, 2009, pp. 133-165.

REBOLLAR Patrick, « Regards sur une analogie des profondeurs : *Femmes, sur 23 peintures de Joan Miró* », intervention au Colloque de l'Université de Poitiers, « L'Image génératrice de textes de fiction », les 17-20 mars 1994, La Licorne, n°35, P.U. de Poitiers, 1995, pp. 275-282.

SARKONAK Ralph, *Claude Simon. Les carrefours du texte*. Canada : Paratexte, 1986.

SOLLERS Philippe, « Claude Simon, prix Nobel d'évasion », *Le Nouvel Observateur*, N°2444, 2011.

VAREILLE Jean-Claude, « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Études littéraires*, n° 1, 1984, pp. 13-44.

YOCARIS Ilias, « La stylistique simonienne : état des lieux », *Sofistiké* n°1, 2009, pp. 3-23.

—————, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Canada : Paratexte, 2002.

VIART Dominique, Vercier Bruno, *La Littérature française au présent – Héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, 2008.

- Études particulières (touchant à la problématique particulière pour une œuvre donnée)

ALEXANDRE Didier, *Le magma et l'horizon : essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck, 1997.

BAKER Benjamin, « Emasculation and the “Débâcle” of May 1940 in Claude Simon's *La Route des Flandres* », *Tiresias*, n° 4, 2010, pp. 6-16 [en ligne] <https://lw.lsa.umich.edu/rlt/tiresias/Tiresias%204/00%20PDFs%20Articles/Baker.pdf> [consulté le 29/09/2013].

- BIKIALO Stéphane, « La reformulation créative dans *Le Palace* de Claude Simon : détournement de la reformulation et déroutement de la nomination », *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, n° 12, 2000, [en ligne] <http://semen.revues.org/1874> [consulté le 15/09/2013].
- BOURQUE Ghislain, « La parabole : analyse végétale de *L'Herbe* ». *Études Littéraires*, 9 (1), 1976, pp. 161-187 [en ligne] <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1976/v9/n1/500386ar.pdf> [consulté le 1/10/2013].
- CRIPPA Philippe, « Sensations et perceptions dans *La Route des Flandres* » [in] BONHOMME Béatrice, ERMAN Michel, *Claude Simon*, Actes n° 3. Dijon : Le Texte et l'Édition, 1998, pp. 19-53.
- DÄLLENBACH Lucien, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », *Critique*, n° 414, novembre 1981, pp. 1226-1242.
- DAZORD Noël, « Métaphores dans *La Route des Flandres* » [in] VENTRESQUE Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 148-169.
- DUGAST-PORTES Francine, Touret Michèle (dir.), *Lectures de La Route des Flandres*. Rennes : PUR, 1997.
- GENIN Christine, *L'Écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Champion, 1997.
- GILLE Pierre, « Génération et corruption dans *La Route des Flandres* de Claude Simon » [in] CRESCIUCCI Alain (dir.), *Claude Simon*, La Route des Flandres. Paris : Klincksieck, 1997.
- HANHART-MARMOR Yona, *Des Pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*. Amsterdam/ New York : Rodopi, 2014.
- HOUPEMANS Sjef, « La Rose des vents simonienne » [in] « Claude Simon géographe » [actes du colloque à Toulouse (26-27/05/2011), sous dir. de Jean-Yves Laurichesse]. Paris : Garnier, 2013, pp. 241-253.
- ISOLÉRY Jacques, « Les tentations de saint Georges » [in] BONHOMME Béatrice, Erman Michel, *Claude Simon*, Actes n° 3. Dijon : Le Texte et l'Édition, 1998, pp. 55-83.
- LAINÉ Pierre, « L'eau et la boue comme préfiguration de la mort chez Bernanos et Céline », *Revue Célinienne*, 1981, no3-4, pp. 58-68.
- MOUGIN Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'Imaginaire biographique*. Paris : Archives de lettres modernes, 1996.
- , « *L'Acacia* de Claude Simon ou le mythe congédié » [in] GÉLY-GHEDIRA Véronique (dir.), *Mythe et récit poétique*. Clermont-Ferrand : APFLSH, 1998, pp. 353-412.
- PHALÈSE Hubert de, *Code de La Route des Flandres : examen du roman de Claude Simon*. Paris : Nizet, 1997.
- RACLOT Michèle, « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* » [in] VENTRESQUE Renée (dir.), *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 74-87.

VENTRESQUE Renée, « Le trou et la trame : le sexe à l'œuvre » [*in id.*], *La Route des Flandres : Claude Simon*. Paris : Ellipses, 1997, pp. 101-114.

YAPAUDJIAN-LABAT Cécile, « Éros et géographie » [actes audiovisuels du colloque « Claude Simon géographe » (26-27/05/2011) à Toulouse [en ligne] http://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/eros_et_geographie_cecile_yapaudjian_labat.7129 [consulté le 1/10/2013].

II.II. Études des œuvres de Gaston Bachelard

BŁOCIAN Ilona, « Jung i Bachelard. Problem wyobraźni i mitu », *Analiza i Egzystencja*, n° 1, 2005, pp. 87-116.

ILIEVA Liubov, ILIEV Stanimir, « Les éléments psychanalytiques dans les œuvres de G. Bachelard : particularité et fécondité », [en ligne] <http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/les-elements-psychanalytiques-1/> [consulté le 15/09/2013].

KAMIŃSKA Anna, *Gaston Bachelard : Rzeczywistość wyobraźni*. Supplément au magazine *Ulica Wszystkich Świętych* n° 2 (55), 2004 [en ligne] <http://www.innyswiat.most.org.pl/ulica/4-42AnnaKaminska.pdf> [consulté le 10/10/2013].

KANIA Marta, « Marzyciel słów. Filozofia wyobraźni Gastona Bachelarda », *Hybris*, n° 9, 2009, pp. 43-57.

MANSUY Michel, *Gaston Bachelard et les éléments*. Paris : Corti, 1967.

O'SHEA-MEDDOUR Wendy, « Gaston Bachelard's *L'Eau et les Rêves* : Conquering the Feminine Element », *French Cultural Studies*, n° 14, 2003, pp. 81- 99.

PICHON Michelle, « *L'Eau et les rêves*. Quelques clefs pour la lecture », [en ligne] http://www.gastonbachelard.org/fr/ressources/presentationcorpus/L-Eau-et-les-reves_M.PICHON.pdf [consulté le 15/09/2013].

POULIQUEN Jean-Luc, « Gaston Bachelard ou *Le droit de rêver* : Un hymne à l'imagination », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 19, 2004, pp. 117-125.

THERRIEN Vincent, *La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire : ses fondements, ses techniques, sa portée : Du nouvel esprit scientifique à un nouvel esprit littéraire*. Paris : Klincksieck, 1970.

YOUSFI Louisa, « Gaston Bachelard : une philosophie à double visage », 06/12/2012, [en ligne] http://www.scienceshumaines.com/gaston-bachelard-une-philosophie-a-double-visage_fr_29570.html#6 [consulté le 5.12.2014].

II.III. Études concernant la philosophie et la théorie de la littérature

- Sur les conceptions élémentaires de la tradition grecque

ARISTOTE, *De la génération et de la corruption*, livre II. Paris : Vrin, 2006.

BUGAJ Roman, « Żywioty w koncepcjach filozofów greckich » [in *id.*] *Hermetyzm*. Wrocław : Ossolineum, 1991, pp. 58-80.

KOTOWSKA Joanna, « Dwa żywioły bezkresu. Woda i powietrze w filozofii Gastona Bachelarda », *Racjonalia* nr 3, 2013, pp. 140-153.

LEFEVRE Charles, « 'Quinta natura' et psychologie aristotélicienne », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 69, no 1/1971.

WILEJCZYK Magdalena, *Filozofia Przyrody Arystotelesa. Wokół koncepcji czterech elementów*. Wrocław: WUW, 2008.

WILKOSZEWSKA Krystyna (dir.), *Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze*. Kraków: Universitas, 2002.

ZIĘBA Stanisław, „Człowiek syntezą czterech żywiołów” [in] MAZURCZAK Urszula, ŻAK Małgorzata, *Obraz i żywioły. Materiały z Konferencji „Obraz i żywioły”, KUL, 11-12 octobre 2006*. Lublin : KUL, 2008.

- Sur le Nouveau roman, l'histoire et la théorie de la littérature

ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau roman*. Paris : Ellipses, 1996.

BAQUÉ Françoise, *Le Nouveau Roman*. Paris : Bordas, 1972.

BOISDEFRE Pierre de, *La cafetière est sur la table. Contre le nouveau roman*. [Paris] : Table ronde, 1967.

MORRISSETTE Bruce, « International aspects of the *Nouveau Roman* », *Contemporary literature*, vol. 11, n° 2, 1970, pp. 155-168.

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.

- Sur l'histoire et la théorie de la littérature

BERSANI Jacques *et al.*, *La Littérature en France de 1945 à 1968*. Bordas : Paris, 1982, pp. 553-627.

DARCOS Xavier *et al.*, *Le XX^e siècle en littérature*. Paris : Hachette, 1989. Chapitre : « L'ère du soupçon : le nouveau roman », pp. 394-430.

FREUD Sigmund, *Pulsions et destin des pulsions*. Paris : PUF, 2010 [1915].

—————, *Abrégé de psychanalyse*. Paris : PUF, 1975 [1938].

—————, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. par Jankélévitch S., 1920.

GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage. La métaphore*. Paris : Champion, 2011.

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours*. Paris : Crès, 1922.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1996.

RICŒUR Paul, *Métaphore vive*, VI, §6. Paris : Seuil, 1975.

TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle*, tome II (après 1940).

Rennes : PUR, 2008. Chapitre IV : « Ruptures. Le Nouveau Roman 1960-1980 », pp. 379-397.