

Groupe d'étude « La philosophie au sens large »

Animé par Pierre Macherey

02/05/2001

Pratiques d'écriture et pratiques de pensée

Le cas de Claude Simon

Philippe Sabot

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

Marcel Proust, cité en exergue à la deuxième partie de *La Bataille de Pharsale*, p.99.

Consacrer un exposé à Claude Simon, sous l'angle de ses pratiques d'écriture *et de pensée*, cela ne va pas de soi (1). Plusieurs objections s'imposent en effet à l'esprit et il faut sans doute les examiner d'abord avec attention afin de mieux préciser le type de démarche proposé ici. Immédiatement, on peut être tenté de m'objecter que Claude Simon n'est pas vraiment ce qu'il est convenu d'appeler "un philosophe", mais bien un écrivain, me rappelant ainsi que la pratique de l'écriture littéraire et la pratique de la pensée philosophique relèvent bien de deux formes d'activités distinctes, ne mettant en jeu ni les mêmes compétences (n'est pas philosophe ou écrivain qui veut) ni les mêmes finalités. Dans la *Critique de la raison pure*, Kant argumente en s'appuyant sur les ressources de la rationalité discursive pour résoudre un problème philosophique impliqué dans toute une tradition (le problème de la connaissance et de ses limites) ; dans *La Route des Flandres*, Simon construit un récit en puisant ses ressources dans le langage et dans le réservoir à images qu'il représente pour donner lieu à une vision somme toute subjective de quelque épisode (vécu ?) de la seconde guerre mondiale. Pour répondre à cette première objection, qui se fonde pour l'essentiel sur le partage institutionnel des disciplines

(littérature d'un côté, philosophie de l'autre), je serais tenté de dire que si Claude Simon n'est sans doute pas (il en conviendrait lui-même !) un philosophe, pourtant, il déploie, à travers son activité d'écrivain, une activité spéculative et que son œuvre est susceptible, à ce titre, d'intéresser la philosophie (puisqu'elle produit elle-même des effets intra-philosophiques, voire "du" philosophique). Simon n'est donc pas un philosophe (au sens institutionnel de ce terme), ce qui ne l'empêche pas de "philosopher", c'est-à-dire d'exercer sa pensée, de pratiquer la pensée, dans son travail d'écrivain. Écrire un roman, une pièce de théâtre ou un poème n'a jamais dispensé de penser, et d'abord de penser à ce qu'on fait quand on écrit.

Pour préciser cette idée, il est alors possible de formuler une autre objection, en forme d'attente peut-être, qui va plus loin que la première : cette objection consiste à penser que l'œuvre littéraire de Simon est porteuse d'une philosophie, c'est-à-dire d'un contenu spéculatif à valeur générale qu'il s'agirait précisément d'extraire de sa forme littéraire pour le reconstituer à partir de fragments épars dans l'œuvre, et lui restituer l'allure satisfaisante d'un système de pensée, caractérisé à la fois par sa cohérence interne et par la présentation d'une vision du monde. Mais, pas plus que je ne cherche à confondre l'activité de l'écrivain et celle du philosophe, je ne vise à présenter quelque chose qui serait "LA" philosophie de Claude Simon. Cette visée présente en effet à mes yeux deux risques majeurs. Pour aller vite, tout d'abord, le risque de projeter dans les textes de Simon une pensée qui ne s'y trouve pas, en appliquant par exemple à ces textes une grille d'interprétation qui leur fait violence ou en leur surimposant une signification qu'à l'évidence ils n'ont pas : cette forme d'interprétation sert celui qui la propose, mais dessert les textes qu'elle prend pour objet. À côté de ce premier risque (celui d'une torsion du texte littéraire au profit d'une pensée exogène qui cherche seulement à s'y mirer), il y a un autre risque - celui qui revient à chercher, derrière les textes, enfoui en eux ou soigneusement dissimulé entre leurs lignes, un sens caché, une philosophie implicite, méconnue par l'écrivain et que seul le philosophe, armé de ses concepts, serait à même de reconnaître, d'explicitier en lui restituant sa teneur proprement spéculative. Ces deux risques correspondent en réalité à une même tendance qui vise à la récupération philosophique, ou au nom de la philosophie (comme discours dominant), du littéraire.

À l'opposé de ces démarches (qu'on appellera didactique ou herméneutique) qui se fondent sur une extériorité réciproque du philosophique et du littéraire, je voudrais partir de l'hypothèse selon laquelle la littérature elle-même mérite d'être considérée comme le lieu d'élaboration de formes de pensée spécifiques qui s'effectuent directement dans les textes des écrivains et qui, sans chercher nécessairement à se substituer aux pensées des philosophes, entretiennent cependant avec elles une certaine familiarité ou une certaine complémentarité - du point de vue du questionnement qu'elles engagent. Il s'agit donc plutôt d'ajuster la pratique philosophique de la littérature (c'est-à-dire l'usage que les philosophes font des textes littéraires) aux pratiques littéraires de la philosophie (c'est-à-dire à la manière dont les textes littéraires eux-mêmes produisent du philosophique ou font

de la philosophie). Dans cette perspective, l'œuvre de Claude Simon paraît particulièrement probante : elle n'est pas l'œuvre d'un philosophe, on l'a dit, mais en outre, elle ne relève pas de cette sorte de littérature ouvertement spéculative ou philosophante qui fait d'ordinaire le régal des philosophes (Mallarmé, Beckett, Proust, Valéry, Tournier - pour s'en tenir à quelques spécimens francophones). Au contraire, non seulement les textes littéraires de Claude Simon ne paraissent pas d'emblée prédisposés à la spéculation philosophique mais, même, ils paraissent s'y refuser violemment en mettant l'accent sur le seul travail interne de l'écriture.

Prendre au sérieux cette hypothèse d'une pratique de pensée immanente à la pratique d'écriture dans l'œuvre de Claude Simon, c'est donc accepter la part de provocation qu'implique la présentation d'un Claude Simon "philosophe". Cela impose en tout cas de se demander quelle est la dimension spéculative de l'opération littéraire que ce dernier met en œuvre dans ses textes, à travers son écriture ? L'objectif de mon propos sera ici de montrer comment, en engageant à travers sa propre pratique du langage une réflexion poussée sur les pouvoirs de l'écriture littéraire et notamment sur son statut référentiel ou représentatif, l'écrivain produit une expérience de pensée originale qui conduit à mettre en question certaines représentations conventionnelles du monde, et tout particulièrement de l'Histoire, en faisant apparaître les codes illusoire sur lesquels ces représentations sont fondées.

Au point de départ de la démarche de Claude Simon, il y a le constat suivant, simple voire simpliste : l'écriture littéraire se distingue d'autres formes d'écriture en ce qu'elle a la possibilité de porter dans sa pratique même le soupçon sur l'utilisation commune du langage. Ce point s'éclaire notamment à partir d'une citation de Heidegger que Simon reproduit en exergue de la troisième partie de *La Bataille de Pharsale* :

"Un outil paraît endommagé, des matériaux paraissent inadéquats... C'est dans ce découvremment de l'inutilisable que soudain l'outil s'impose à l'attention... Le système de renvois où s'insèrent les outils ne s'éclaire pas comme un quelque chose qui n'aurait jamais été vu, mais comme un tout qui, d'avance et tjs, s'offrait au regard. Or, avec ce tout, c'est le monde qui s'annonce" (*BP*, 187).

A travers cette méditation sur l'ustensilité et le renvoi, on peut raisonnablement penser que C. Simon annonce en un sens son propre programme littéraire, focalisé sur cet outil tout à fait particulier qu'est le langage. En effet, à rebours de toute conception instrumentale du langage (dont Sartre par exemple peut apparaître comme un représentant privilégié), le travail de Simon semble partir de la mise en crise de la confiance traditionnelle dans le pouvoir représentatif des mots (c'est en cela qu'il se rattacherait au courant littéraire du "Nouveau Roman") : le langage est devenu inutilisable, c'est-à-dire qu'il ne peut plus servir à désigner exclusivement une réalité qui lui serait extérieure. L'accent est donc reporté sur l'outil lui-même,

délié de l'extériorité de sa fin et recentré sur son fonctionnement propre. Ce recentrement ouvre alors sur une compréhension renouvelée du système à l'intérieur duquel il s'insère et dont il assure l'indispensable médiation. Autrement dit, l'intérêt de Simon pour l'écriture vise sans doute moins à nier l'existence même de toute réalité extérieure au texte qu'à problématiser le rapport entre les mots et choses au sein de l'espace romanesque. Décontextualisée, la méditation heideggerienne sur l'ustensilité de l'outil offre ainsi un éclairage intéressant sur la poétique simonienne : le monde ne se dévoile à nous que dans le retrait, soit dans l'expérience radicale de cette défamiliarisation (angoissante) qui affecte les rapports soi-disant "naturels", en réalité habituels, que nous entretenons spontanément avec lui lorsque nous en écrivons quelque chose :

"J'ai lentement fini par me rendre compte que l'écriture ne permettait pas de représenter ce que l'on appelle la "réalité", mais au contraire de dire quelque chose qui entretient avec la "réalité" le même type de rapports qu'une pomme figurée dans un tableau (c'est-à-dire constituée par une infime couche de couleur étendue sur une toile) avec une pomme que l'on peut saisir et croquer" ("Réponses à quelques questions écrites de L. Janvier", in *Entretiens*, Rodez, Subervie, 1972, p.16).

A quoi tient cette défiance à l'égard de la fonction représentative du langage qui est le principe même de l'écriture littéraire et qui autorise à dire, à la façon de Magritte, à propos de ce que raconte le roman : "Ceci n'est pas la réalité" ? Qu'est-ce qui a endommagé l'outil langagier, au point d'en suspendre toute utilisation naïve et de le rendre même inutilisable selon sa fin traditionnelle ? Et, de manière complémentaire, quel est ce "monde qui s'annonce" dans le jeu réglé de l'écriture romanesque de Claude Simon - si ce n'est pas le monde "réel", tel qu'on croit spontanément pouvoir y avoir accès ?

Pour mieux prendre la mesure de ces interrogations, il est possible de noter que la plus grande partie de la production littéraire de Simon est constituée par des "romans de guerre". Ce qui ne signifie pas seulement que ces romans traitent de la guerre en en faisant l'un de leurs thèmes principaux, mais surtout qu'ils "sortent" littéralement de la guerre, au sens où ils naissent de cette rencontre avec un temps et une matière poussés aux limites, dont l'écriture cherche à exploiter la négativité radicale, au risque d'ailleurs de se laisser contaminer elle-même par les images d'un monde en décomposition. Ainsi, dans *L'Herbe* (1958), le récit s'élabore autour de deux destins croisés : ceux de Louise et de Marie, sa "vieille tante" moribonde, dont la première tente de reconstituer l'existence passée. Or, cette "tentative de restitution" suscite immédiatement une interrogation quant à la valeur et quant à la possibilité même d'une telle re-présentation. Car, comme le souligne le narrateur de *L'Herbe*,

"...le propre de la réalité est de nous apparaître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons l'habitude de les voir régner dans les livres (...) si bien que, naturellement, il nous arrive parfois de nous demander laquelle de ces deux réalités est la vraie" (He, 71)

Le paradoxe de cette affirmation n'est qu'apparent. Il s'agit de mettre en doute la valeur de vérité de la réalité telle qu'elle se trouve habituellement représentée dans les livres. Simon désigne ici clairement le profond décalage qui sépare les livres et la réalité et ce, au sein d'un univers romanesque qui se construit manifestement sur les ruines de la représentation. En fait, tout se passe comme si la faillite de l'Histoire, symbolisée ici par la puissance irrationnelle de la guerre (qui forme la matière même de l'"histoire" de Marie) enveloppait ou entraînait la faillite de l'"histoire" qu'il s'agit de raconter, et au-delà de toutes les représentations (livresques) de la réalité vécue. Écoutons Georges, mari de Louise et petit-fils de Marie :

"[Je voudrais] ne même pas savoir, c'est-à-dire avoir appris, c'est-à-dire m'être laissé apprendre, avoir été assez idiot pour croire ceux qui m'ont appris que des caractères alignés sur du papier blanc pouvaient signifier quelque chose d'autre que des caractères sur du papier blanc, c'est-à-dire très exactement rien" (He, 107)

En "matérialisant" brutalement l'Histoire spectaculaire des manuels scolaires au niveau même de la réalité, l'événement-guerre fait littéralement *exploser* les codes de la représentation qui en proposaient jusque là une vision ordonnée et prévisible. Une telle expérience, violente, qui révèle en quelque sorte l'Histoire à elle-même et qui confronte l'écriture à ses propres limites, constitue ainsi, au sein de la production romanesque de Simon, le point focal d'une réflexion plus générale sur les rapports problématiques qui lient les mots et les choses et nous permettent - ou non - de nous représenter le monde. À l'image rassurante d'une littérature et d'un savoir livresque qui prétendait fournir un décalque ou une reproduction de la réalité - historique ou perceptive, s'oppose ici l'idée que cette réalité est irréductible à toute représentation : éclatée, fragmentaire, lacunaire, elle la déborde de toutes parts, rendant par là même caduque la "logique" de tout récit romanesque. Une telle logique est en effet contradictoire dans la mesure où elle occulte cette réalité même qu'elle prétend représenter et qui est, elle, de l'ordre de l'irreprésentable : "irréaliste" à force d'excéder notre pouvoir de représentation. On notera que cette mise en crise de la représentation s'opère directement sur le plan romanesque et non sur le plan théorique : Simon se propose de déconstruire les ambitions réalistes d'une écriture conventionnelle - en exhibant, dans le fonctionnement même de ses romans, l'impossibilité. Reconnaître que l'écriture ne signifie "rien" ne dispense pas d'écrire pour dire ce "rien", ou, à défaut, le montrer comme le lieu même d'où surgit la fiction.

Ainsi, avec *L'Herbe* se mettent en place les principaux éléments d'une problématique romanesque originale, dont la suite de l'œuvre développera les différents aspects. En effet, dès ce premier "nouveau roman", la recherche de Simon s'oriente vers une interrogation concernant le rapport entre ce qui s'est passé (et qui constitue l'histoire, individuelle et collective, des hommes ou des personnages présentés dans ses romans) et ce qui se passe, au présent de l'écriture : entre la réalité et la littérature ou, plus précisément, entre l'Histoire et l'écriture. En soulignant l'écart originare qui fonde ce rapport, le roman se propose d'explorer ainsi les limites d'un genre tout entier fondé sur l'illusion référentielle. Ce qui passe par un (ré)investissement paradoxal de la *mimesis*. Car le roman, pas plus qu'aucune autre initiative esthétique, n'a pour fonction de présenter le monde tel qu'il est, en en produisant la copie conforme. Au contraire, il exploite à fond l'ambivalence des images verbales en tant que celles-ci, d'un côté, valent comme l'évocation d'une présence, mais aussi, d'un autre côté, déréalisent ce qu'elles représentent, en introduisant ainsi entre l'image et ce dont elle est l'image une distance irréductible, à valeur potentiellement critique. Selon cette position "déréaliste", le roman ne cherche plus à réduire l'écart qui le sépare du réel. Au contraire, il l'accentue pour faire apparaître et dénoncer à la fois les faux-semblants de toute représentation.

C'est cette problématisation de la transitivité de l'écriture qui suscite de la part de Simon une véritable réflexion sur les pouvoirs propres de la fiction. Que "raconte" le roman - et peut-il notamment dire l'Histoire ou seulement raconter des histoires ? Ce glissement de sens repose sur la polysémie de la notion d'"histoire" dont Simon lui-même joue volontiers lorsqu'il intitule *Histoire* (1967) l'un de ses romans. L'"histoire" dont il est question ici, c'est d'abord la référence au passé et le récit (plus ou moins savant, plus ou moins exact) qu'on en fait ; mais c'est aussi le récit de fiction, soit, comme dit *Le Robert*, une "aventure inventée destinée à tromper et à mystifier" ; c'est encore l'enquête et la recherche qu'elle implique. Mais Simon se plaît encore à brouiller les pistes lorsqu'il s'agit de définir l'histoire dont il traite dans ses romans :

"J'ai trouvé dans *Le Littré*, parmi d'autres, cette acception du mot "histoire" : dans le langage familier, se dit pour un objet quelconque qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas nommer" ("Entretien avec Claude Simon", *La Quinzaine littéraire*, 15-31 déc. 1967, p.4)

Cette signification "familiale" et énigmatique à la fois de la notion d'histoire rend compte de manière frappante du type d'interrogation développée par Simon dans ses romans. En effet, tout se passe comme si la mystification inhérente à toute entreprise littéraire comme à tout récit historique tenait à ce que la matière même de l'Histoire (qu'on fait, l'histoire-majuscule), ou des histoires (qu'on raconte, les histoires-minuscules) enveloppait irrémédiablement une part de non-dit, voire d'inénarrable ou d'innommable. Ce qui s'est vraiment (et réellement) passé ne peut être raconté, dans l'exacte mesure où, dans tout récit, il y a quelque chose qui vient

occulter la "réalité", qui la met à distance d'elle-même. A partir de là s'éclaire le croisement incessant, dans l'œuvre de Simon, d'un questionnement sur la nature de l'entreprise littéraire (cette machine à raconter des histoires) et d'un questionnement sur la valeur de nos représentations de l'Histoire (qui pourraient bien être travaillées par une illusion fondamentale quant à leur "objet"). En somme, la littérature travaille peut-être non pas à faire apparaître des objets, mais plutôt à montrer, à mettre en scène la disparition des objets que l'on tient pour "réels" et qui ne sont que les signes d'une autre réalité, fondamentalement dérobée aux regards et aux mots. En racontant des histoires, elle fait s'absenter l'Histoire. L'Histoire serait alors, pour Claude Simon, l'absente de tout récit : non pas son "objet" réel, puisque l'Histoire est inobjectivable, mais bien plutôt son "sujet" possible, générateur d'images où elle ne cesse de disparaître en imprimant sa marque négative sur les choses et les êtres qui l'approchent - et, d'abord, sur l'écriture romanesque.

Ceci trouve particulièrement à s'illustrer dans *La Route des Flandres*, où le récit de la débâcle d'un régiment de cavaliers au détour d'un chemin (en 1940) tourne en effet à la destruction de ce récit lui-même, comme "miné" par l'impossibilité de donner un sens historique à un événement qui échappe à la temporalité et au "bon sens" romanesques. En procédant par accumulation d'images enchevêtrées qui court-circuitent toute continuité narrative, le roman place d'emblée le lecteur

"...au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui-même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique, mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit (...) était en train de se dépiauter se désagrèger s'en aller en morceaux en eau en rien" (*RF*, 16-17)

Le monde et sa représentation s'anéantissent ensemble dans le procès même de l'écriture qui, par la surenchère verbale de ses descriptions, en décrit la débâcle, voire l'accomplit. Car si les mots n'ont plus aucune prise sur le réel, c'est qu'ils ne peuvent plus le nommer : dans leur exubérance désastreuse, ils ne nomment plus que leur propre débâcle face à un monde en décomposition. La violence meurtrière de la guerre, véritable moteur de l'écriture de *La Route des Flandres*, renvoie ici à nouveau l'écrivain à une expérience du néant, ou plutôt de la néantisation, du "devenir-rien", qui défait toutes les certitudes et dénoue les liens entre l'"innommable réalité" et le langage.

Dans ces conditions, on comprend que la guerre comme événement critique, à la fois surgissant dans l'Histoire comme sa propre dimension énigmatique et se dérochant à toute intégration chrono-logique ou narrato-logique, se trouve au cœur de l'expérience littéraire de Simon - sous ses formes les plus diverses, qu'il s'agisse des guerres révolutionnaires, de la guerre civile espagnole ou encore des deux guerres mondiales. Il s'agit bien en effet à travers la multiplication et la superposition des récits de guerre, d'interroger et d'élucider les conditions de possibilité d'une écriture de l'Histoire. Une telle tentative de refondation

romanesque de l'Histoire - comme expérience *et* comme récit - s'épanouit pleinement dans *Les Géorgiques*, où Simon procède pour la première fois de manière tout à fait saisissante à une double opération de *déconstruction* et de *rematérialisation* de l'Histoire qui en fait apparaître les deux faces contrastées : la face visible, trompeuse (qui joue des faux-semblants et du non-dit), et la "face cachée" (du côté de l'"innommable réalité" et de la matière).

De quoi est-il question dans ce roman ? A défaut d'entrer dans le détail de la construction très complexe imaginée par Simon, on peut dire que le fil rouge du roman est constitué par l'enquête qu'un narrateur mène sur sa propre histoire familiale, et ce à partir d'une masse d'archives héritées de l'un de ses ancêtres désigné comme le "Général L.S.M." : celui-ci se trouve progressivement identifié comme un héros révolutionnaire ayant accompli "l'exploit titanesque d'accoucher un monde et de tuer un roi" (G, 149). Selon un schéma narratif éprouvé, sans doute emprunté à *La Recherche* proustienne, le roman de Simon semble se construire à l'envers, comme une vaste rétrospective romanesque qui raconte sa propre genèse : en effet, si l'on suit les parties impaires du roman, où se tissent plus précisément les liens entre les différents personnages, on passe de la lecture des archives, contemporaine de l'écriture du livre (I), à la découverte de ces mêmes archives (V) : la clé du roman - c'est-à-dire la clé de sa construction et de sa narration - est ainsi donnée à la fin, lorsque les archives sont enfin confiées au narrateur qui peut alors entreprendre leur lecture et, par conséquent aussi, l'écriture du roman qui s'achève et qu'on vient de lire. Cette composition recherchée, à la fois rétrospective et cyclique, que Simon impose à son roman ne relève pourtant pas d'un simple jeu formel : elle lui permet également d'inscrire, au niveau même de sa construction narrative, le motif décisif de la répétition indéfinie des mêmes expériences au cours de l'Histoire. Ainsi, c'est un autre aspect important à souligner, les archives de L.S.M., découvertes et transmises au narrateur à la fin du livre, ne contiennent rien d'autre que l'histoire de ce narrateur, ou du moins une histoire *analogue* à celle de son ancêtre, et dont la découverte finale des archives permettra seulement de prendre enfin toute la mesure en la rapportant au mouvement cyclique de l'Histoire. Au centre de cette vaste enquête régressive, par laquelle le romancier invite son (futur) lecteur à remonter jusqu'à la source de son écriture et de l'h/Histoire qui l'a rendue possible, la troisième partie du roman constitue une étape décisive. Elle assure en effet d'abord une liaison thématique et formelle entre l'histoire de famille (dont L.S.M. constitue l'un des pôles majeurs) et l'existence d'un secret, auquel l'ensemble du roman semble suspendu jusque dans ses dernières pages. Par ailleurs, ce secret donne à l'enquête du narrateur une autre dimension dans la mesure où il fait communiquer à son tour l'histoire de L.S.M. (celle que cherche à retracer le roman) et l'Histoire collective dont les archives du Général portent les stigmates. Le roman de Simon apparaît ainsi comme un roman à double-fond, ménageant plusieurs niveaux de lecture possible, et redoublant le secret de l'ancêtre par un autre secret, celui de l'Histoire elle-même, autour duquel gravite l'ensemble des récits composant *Les Géorgiques*. C'est donc l'articulation de ces deux secrets dans le roman qu'il convient d'élucider.

De fait, l'enquête généalogique du narrateur bute sans cesse sur l'ambiguïté de la figure hors du commun de L.S.M., qui apparaît à la fois massive et fragile, spectaculaire et opaque. Le "monumental ancêtre", statufié, élevé au rang de héros quasi-mythique, connaît en effet une soudaine dégradation (au sens littéral de la chute de haut en bas d'une échelle hiérarchique) où s'accomplit finalement son destin. Son cadavre est broyé et emporté par la construction d'une nouvelle route qui a amputé le cimetière où il avait été enterré :

"...la tombe violée, les ossements dispersés ou jetés sans ménagement par les mâchoires d'un bulldozer rugissant, pêle-mêle avec ceux des anciens serfs et des anciens serviteurs à la fosse commune..."(G, 168-9)

Par un renversement significatif des données historiques, le *général* se retrouve ainsi jeté à la fosse *commune*, destitué de son aura prestigieuse et rendu à une matérialité avilissante pour son grade. A travers cette profanation et cette dégradation de L.S.M., on peut penser que ce sont les idéaux ambitieux dont il avait été le promoteur actif et énergique, ceux de la Révolution française, qui se trouvent par là-même, *ruinés* : la dislocation de l'héritage ancestral qui va jusqu'à la perte du référent lui-même et de ses propres représentations (le buste en marbre de L.S.M. demeure introuvable) est ainsi "à l'image d'un siècle sorti épuisé d'un sanglant accouchement" (G, p.174). C'est donc l'Histoire elle-même qui se trouve entraînée dans la chute de l'ancêtre, dès lors qu'elle est ramenée à une simple apparence trompeuse, éphémère et illusoire.

L'enquête du "Visiteur" (c'est-à-dire celle du narrateur lancé sur les traces de son illustre ancêtre) aboutit alors à mettre en évidence qu'au principe même de cette dégradation (qui affecte aussi bien les supposés "acteurs" de l'Histoire, que ses traces visibles - le buste du Général, son tombeau) se trouve un *secret*, dont il ressent la présence insistante lors de l'une de ses visites au château familial sans qu'il puisse toutefois y accéder directement :

"Car il y avait quelque chose de caché là. Quelque chose sur quoi il [= le château, P.S.] s'était refermé, qui l'avait à la fois foudroyé et maintenu debout, comme un tombeau, un gardien mutilé, pour quoi il témoignait et payait : non pas le simple crime d'avoir coupé la tête d'un monarque (...), mais quelque chose (comment l'appeler : l'événement, la tragédie, le secret ? : on n'en parlait jamais dans la famille) qui l'avait secouée (la famille) jusque dans ses entrailles et après quoi il (le château) avait été condamné lui aussi, abandonné à la mort (...) destiné à ne plus subsister que sous cette forme dérisoire, ébréché, amputé de sa moitié, enveloppé comme un tombeau (...) de cette chape de silence qu'il semblait pour ainsi dire sécréter, distiller" (G, 150)

Par le jeu subtil des renvois pronominaux (il/elle), le sort de la famille se trouve définitivement lié à celui du château. C'est que le secret - inavouable et peut-être innommable ("comment l'appeler... ?") - qu'évoque le texte et qui est à l'origine de leur ruine commune est un *secret de famille*. Transmis de génération en génération, sans jamais être dévoilé, il continue de hanter la grand-mère du narrateur, qui prend un soin tout particulier pour dissimuler ce "secret dont par fidélité au nom ensanglanté qu'elle avait porté elle ne s'était senti le droit ni de se soulager ni de détruire la trace" (G, p.193). Cette trace (une "lettre pliée en quatre" glissée plus tard parmi les archives de L.S.M.), que l'on cherche à effacer sans pour autant la faire disparaître, dans un geste de dénégation caractérisée, constitue ainsi le résidu honteux de l'ancêtre, l'envers de sa puissance héroïque et la "face cachée" de l'histoire de la famille - qui la maintient loin des regards, dans ses marges : précisément, derrière une paroi qui jouxte le salon de réception de la demeure familiale, au beau milieu duquel trône le buste monumental, l'autre trace de L.S.M. - la face visible et "émergée" de l'iceberg. De ce point de vue, il est significatif que le narrateur, alors qu'il se lance à la recherche de cette seconde trace (le buste), finisse par découvrir la première (la lettre), qui en est pour ainsi dire le "négatif" : l'enquête généalogique tourne en effet à la quête initiatique et il faut attendre la dernière partie du roman pour que soit enfin dévoilé le contenu de ce secret, si capital que toute la narration est finalement suspendue à sa révélation et à sa diction.

Quel est donc ce secret ? Sa révélation constitue en un sens le clou dramatique du roman et la résolution d'une première énigme : on apprend en effet par la bouche de l'oncle Charles, l'oncle du narrateur, comment le général conventionnel qui a voté la mort de Louis XVI et fait voter la loi contre les émigrés, a ainsi décidé (indirectement ?) la mort de son propre frère, émigré, pris à son retour en France et exécuté. A la faveur de ce vote double, régicide et fratricide, une dimension de lui-même s'est ainsi trouvée séparée, retranchée, formant en quelque sorte le revers secret de son action héroïque. Mais l'arrêt de la Commission militaire qui décrète l'exécution de L.S.M. (le frère) marque aussi la résurgence d'une autre histoire : car tout se passe comme si, à partir de ce meurtre, l'Histoire elle-même "avait divergé, s'était insensiblement dédoublée" (G, 385), en retranchant d'elle-même cette part maudite et irrécupérable ("inexpiable") qui continue pourtant de la hanter secrètement au cours des siècles et de miner ses représentations positives. Désormais, l'histoire glorieuse de L.S.M. (qui coïncide avec celle de la Révolution et donc avec la représentation d'une Histoire en progrès) apparaît comme un spectacle en trompe-l'œil, dont le fratricide désigne l'envers sanglant.

En accédant aux documents de son ancêtre et au secret qu'ils recèlent, c'est donc à l'ambiguïté fondamentale de l'Histoire que se trouve initié le narrateur. Il y a en effet *dédoublement* de l'Histoire entre, d'une part, sa représentation "conventionnelle" (celle dont le Général semble tout d'abord l'incarnation exemplaire et spectaculaire) - c'est l'Histoire selon l'ordre du discours, et d'autre part, la décomposition de cette représentation préconstruite dans l'expérience

radicale d'une violence archaïque et primordiale à laquelle tous les personnages des *Géorgiques* se trouvent eux-mêmes confrontés et initiés. Or, l'analogie entre leurs expériences distinctes et singulières, qui est au principe même de la construction du roman, se trouve elle-même conditionnée par une autre analogie, fondamentale - ou fondatrice : celle qui, à partir de la correspondance du Général, lie de manière indissoluble l'œuvre de l'Histoire et l'œuvre de la Nature. C'est en effet à partir de cette analogie que s'opère précisément ce *dédoublement de l'Histoire* dont chacun des "personnages" des *Géorgiques* fait l'épreuve et à partir duquel s'exerce à proprement parler la fonction critique du roman.

De manière significative, le lien entre le secret de famille et le principe du roman est mis en évidence dans les toutes dernières pages du roman. En effet, au moment même où il fait de son neveu (le narrateur-Cavalier) le dépositaire des documents de L.S.M., l'oncle Charles lui livre - *en prime* - leur mode d'emploi, c'est-à-dire précisément, la clef de construction du roman que l'on est en train de lire. Commentant la correspondance qu'il met entre les mains du narrateur, il affirme en effet :

"Toutes ces lettres pendant toutes ces années... Un véritable précis d'agriculture. Quelque chose d'aussi cyclique, d'aussi régulier que le retour des aiguilles d'une montre sur les mêmes chiffres d'un cadran, mois après mois, saison après saison, pendant qu'il courait en tous sens d'un bout à l'autre de l'Europe avec ses canons, ses tables de tir et ses interminables états de matériels. Quoique si l'on y réfléchit, les deux choses ne soient pas contradictoires. (...) Je veux parler de cet éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux : les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir, les mêmes clôtures à vérifier, les mêmes villes à assiéger, les mêmes rivières à traverser ou à défendre, les mêmes tranchées périodiquement ouvertes sous les mêmes remparts : Coblenche, Pavie, Namur, la Meuse, Mantoue, l'Yssel, Anvers, l'Adige, Vérone, Peschiera, Mayence..." (G, 447)

Ces réflexions de l'oncle Charles ont pour objectif de réduire l'écart qui semblait *a priori* séparer ou même opposer les opérations guerrières et le travail de la terre, le polémique et le géorgique. Elles montrent en effet qu'il n'y a pas de réelle contradiction entre ces deux ordres d'activité, pas plus qu'entre l'ordre de la Nature et le désordre apparent de l'Histoire mais plutôt une complémentarité essentielle qui se fonde non seulement sur l'unité complexe de la personnalité de L.S.M. mais aussi - et surtout - sur la conception paradoxale de l'Histoire qu'il incarne. Ainsi, cette analyse invite à penser l'Histoire elle-même sur le modèle de la Nature en la rapportant à une temporalité cosmique qui s'impose aussi bien au cultivateur qu'au guerrier - dans la mesure précisément où, "au fond", ce dernier était aussi et avant

tout "un paysan", c'est-à-dire un être attaché à la répétition inlassable des mêmes gestes rythmés par ce que Simon désigne comme "l'immuable alternance des immuables saisons" (G, 462). Ce que révèle ici l'"éternel recommencement" des mêmes travaux de la terre et de la guerre, c'est donc avant tout leur conformité à une périodicité *cyclique*, naturelle, qui les dépasse, les englobe et, simultanément, fonde leurs rapports.

En ce sens, les propos de l'oncle Charles fournissent bien la clef des *Géorgiques*. Au fondement de l'écriture du roman, il y a en effet une analogie entre l'historique-polémique et le physique-géorgique, qui renvoie elle-même à une conception cyclique du temps. Si donc les événements humains se répètent comme reviennent les saisons, c'est parce qu'ils relèvent, au même titre qu'elles, de cette temporalité naturelle ou cosmique qui conditionne leur retour régulier dans l'Histoire et, par extension, leur superposition dans l'ordre de la fiction. Dans ces conditions, on comprend alors l'importance des archives de L.S.M. : elles ne fournissent pas seulement au narrateur la matière d'une histoire (personnelle et familiale) à reconstituer, mais, à travers la correspondance double, militaire et géorgique, de l'ancêtre, elles révèlent au narrateur des *Géorgiques*, et à leur lecteur, la conception de l'Histoire qui est au principe même de la fiction littéraire de Simon. En effet, c'est à partir des rapports analogiques tissés entre l'Histoire et la Nature que s'élabore et se structure l'analogie entre les différents pôles narratifs et temporels du récit : le roman, à partir de la lecture des archives de l'ancêtre, se propose donc de mettre en place ce double réseau analogique (ou cette analogie d'être redoublée en fiction romanesque), qui relève aussi bien d'une *ontologie* (de l'expérience historique) que d'une *poétique* (du récit).

Pourtant, la généralisation de cette structure analogique à l'ensemble du roman produit des effets spéculatifs inattendus, en rapport notamment avec l'"idée" ou plutôt les "idées" de l'Histoire qui s'y trouvent présentées. Car, si, comme semble l'indiquer la correspondance de L.S.M., l'Histoire mérite bien d'être pensée sur le modèle de la Nature, il apparaît néanmoins également que ce modèle est fondamentalement ambivalent. Il renvoie en effet, dans l'ensemble du roman de Simon, à deux registres métaphoriques et à deux imaginaires complémentaires mais distincts, qui mettent en lumière l'ambivalence de l'Histoire elle-même - ou du moins son dédoublement possible : si bien que l'ensemble des perspectives narratives articulées ici combinent en réalité deux modalités de la naturalisation de l'historique - une modalité neutralisante, régularisante et ordonnatrice ; une modalité matérialisante, événementiel, intempestive. A l'opposé de toute représentation ritualisée de l'Histoire, dont la Nature, elle-même représentation de l'immuable retour du Même, contribue à fixer les apparences, l'expérience vécue de la guerre contribue ainsi à faire apparaître la matérialité sous-jacente aux processus naturels. La Nature n'est plus alors présentée comme cette puissance ordonnatrice qui transforme l'Histoire en un spectacle immémorial, quasi-légendaire (a-temporalisé), mais bien plutôt comme un agent délétère, essentiellement corrupteur, qui provoque une accélération du temps, et donne

simultanément accès à "la face cachée des choses", soit à ce tréfonds énigmatique où la guerre fait régresser l'Histoire - et l'écriture romanesque, en en rematérialisant et en en réévénementialisant brutalement les processus. De fait, aussitôt après avoir énoncé le principe analogique qui régit la correspondance de L.S.M., l'oncle Charles précise que, si la guerre paraît bien constituer un "état de choses normal" qui revient régulièrement comme les saisons, cet indéfini retour de la guerre "sans fin ni espoir de fin" s'accomplit pourtant "avec pour seules variantes les prévisibles imprévus des successives coalitions de la pluie, du gel ou de la sécheresse" (G, 447). En effet, la Nature est le lieu de la diversité et de l'imprévu *autant que* de l'immuable : les cycles naturels ne sont pas exclusifs d'une part de singularité, qui se produit à *l'intérieur même* de l'immuable, mais *en marge* ou dans la frange du retour de l'identique, comme une différence irréductible. Ainsi les phénomènes historiques, tout en obéissant à des lois immuables, d'ordre cosmique, appartiennent *aussi* au développement chaotique, immanent, de la Nature, soit à cette "interne logique de la matière" qui en règle secrètement la production et en décompose l'ordre apparent. Ce principe d'une déroute des apparences avait déjà été noté dans *Histoire* :

"A tout instant, le monde ordonné et rassurant peut soudain chavirer, se retourner, se mettre sur le dos comme une vieille putain troussant ses jupes et, retournant au chaos originel, en dévoiler la face cachée pour montrer que son envers n'est qu'un simple entassement d'ordures et de détritrus" (Hi, 66-7).

La guerre est ainsi présentée par Simon comme un opérateur radical d'inversion qui permet de révéler ce qui se cache derrière - ou sous - la permanence faussement tranquille du monde et son ordre apparemment immuable.

Dans ces conditions, le *cyclique* (l'ordre de l'immuable et l'immatériel) et le *matériel* (en mouvement) constituent les deux aspects, ou les deux faces opposées d'une Histoire essentiellement *double*, c'est-à-dire polarisée entre ses représentations figées - constituées sur le modèle transcendant des cycles réguliers de la Nature, et son enracinement dans l'immanence d'une matière qui dévoile l'envers de ces représentations généralisantes. Cette ambivalence de la Nature *et* de l'Histoire - rendues à leur fondement matériel, la terre et la guerre - est ainsi inscrite au principe même de la narration des *Géorgiques*, c'est-à-dire dans les archives de L.S.M. : c'est là que s'expose une première fois (sous une forme dérobée) le secret de l'Histoire auquel le narrateur (qui est aussi bien le dépositaire des documents de l'ancêtre que le Garçon ou encore le Cavalier), O. et bien sûr le lecteur du roman de Simon se trouvent à leur tour initiés.

De ce point de vue, l'épisode espagnol des *Géorgiques*, rassemblé dans la quatrième partie du roman autour de l'histoire d'O., forme un écho particulièrement intéressant de cette initiation au secret de l'Histoire. Fidèle à sa stratégie d'intertextualité, Simon s'efforce ici de réécrire *Hommage à la Catalogne* de

Georges Orwell en insistant de manière ironique sur les apories de cette tentative de restitution d'une expérience historique qui vise à en produire l'intelligibilité intégrale sur la base d'une foi double : dans l'histoire (et son sens) et dans le langage (et sa capacité à ordonner nos représentations dans le discours). En effet, l'ordre postulé par O. n'est pas immanent aux événements qu'il cherche à raconter, mais bien au récit qui cherche à en reconstituer la logique et qui finalement s'impose à eux de l'extérieur. La neutralité du ton adopté par O., qui s'en tient en toutes circonstances à "un langage mesuré, châtié, égal", n'est qu'un leurre : elle vise en effet à faire passer l'objectivité artificielle d'un récit rétrospectif pour celle de l'expérience qu'il relate mais qui demeure essentiellement lacunaire et incompréhensible. En pointant l'écart irréductible qui existe entre le désordre d'une expérience chaotique et l'ordre du discours, le narrateur exhibe et dénonce à la fois la philosophie de l'Histoire qui en sous-tend l'exercice.

En effet, la croyance en la vertu explicative du récit de son aventure renvoie fondamentalement à cette autre forme de croyance que constitue la foi en l'Histoire, en tant qu'elle est considérée comme un processus rationnel, susceptible de révéler le sens ultime des événements qu'il a lui-même vécus en Espagne. La démystification de son entreprise d'écriture va donc de pair avec celle de ses présupposés idéologiques. En prenant délibérément ses distances avec le récit d'*Hommage à la Catalogne*, qui n'est cité que pour être manipulé et, le plus souvent parodié, le narrateur raconte donc l'initiation d'O. à une autre version de l'Histoire que celle qu'il défend dans son livre : le *matérialisme historique* qu'il défend avec les "adeptes de sa secte philosophique", les marxistes (qui tiennent leur inspirateur tutélaire pour un "autre Moïse"), connaît alors lui-même un *renversement matérialiste* qui ramène la mise en ordre logique de l'Histoire (conformément au modèle d'un Progrès inéluctable vers le Bien) au chaos inorganisé d'une matérialité primordiale, proprement inintelligible.

Au moment du feu, lorsqu'O. se trouve plongé dans la brutalité des combats, il découvre :

"... l'horreur, l'ahurissement, le scandale, la soudaine révélation qu'il ne s'agit pas là de quelque chose à quoi l'homme ait tant soit peu part mais seulement la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente (le mélange, la combinaison de quelques poussières inertes, de minerais, de choses extraites de la terre et s'enflammant pour ainsi dire d'elles-mêmes avec cette démesure des éléments naturels, éclatant, se déchaînant par une sorte de revanche sur l'homme, de vengeance aveugle, démente), et lui aplati de tout son long, écrasé dans cette espèce de cataclysme, d'apocalypse..." (G, 289)

On notera un renversement sémantique caractéristique : l'image de l'"apocalypse" qui fait retour ici n'est pas celle dont O., dans son récit rétrospectif, se voudra le Chevalier (sous la figure héroïque - et dérisoire - de l'"ange exterminateur"), c'est-

à-dire celle qui, dans une perspective eschatologique, départage le Bien du Mal à la fin du monde : car si la guerre marque bien la fin d'un monde, c'est précisément de celui des apparences trompeuses et des faux-semblants rhétoriques et idéologiques, dans lequel se complaît O.. L'apocalypse, qui se trouve ici apparentée à un "cataclysme", c'est-à-dire au déchaînement violent des forces naturelles, ne renvoie donc nullement à l'idée d'une rédemption possible - en rapport avec l'accès à une transcendance ; elle correspond bien plutôt à la libération d'un autre monde, celui de l'immanence, qui forme le revers du monde rassurant du langage et des représentations. De ce point de vue, pour l'esprit rationalisant d'O., la guerre fait littéralement l'effet d'une bombe : car non seulement elle est un processus foncièrement inhumain, mais en outre, loin d'en être l'agent ou l'acteur responsable, l'homme y est lui-même absolument soumis, comme un simple élément à un mécanisme complexe. Le texte la décrit d'ailleurs comme un processus destructeur s'engendrant de lui-même à partir d'une matérialité qui en constitue la substance explosive : en ce sens, la guerre, c'est la matière à l'état pur, l'échec de toutes les représentations humanistes et progressistes de l'Histoire, renversées sauvagement par l'irruption iconoclaste d'une immanence radicale. A cet égard, on comprend que cette "soudaine révélation" qui s'impose à O. au plus fort de cette expérience guerrière fonde l'analogie de l'Histoire et de la Nature. En effet, la régression de l'homme à l'élémentaire est aussi ici celle de l'Histoire à son substrat matériel, irréductible et insaisissable. La guerre, en tant qu'elle apparaît ici comme une expérience fondatrice, c'est donc bien *l'Histoire qui se fait Nature* - mais non pas en tant qu'elle se réglerait sur le modèle transcendant de ses rythmes cosmiques et en donnant d'elle-même le spectacle de vaines "révolutions" (au sens astronomique du terme) dans un ciel immuable ; mais *l'Histoire se fait Nature* plutôt en se recyclant elle-même dans le réservoir de "la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente" et en puisant dans la terre boueuse, règne de l'indifférencié, les germes d'une renaissance, anomique et ataxique.

Dans ces conditions, la vision de l'Histoire qui sous-tend l'épisode espagnol des *Géorgiques*, mais qui, au-delà, file la trame (imaginaire, narrative et thématique) de la plupart des romans simoniens, relève finalement d'une *ontologie négative* : la régression à l'élémentaire mène en effet à cette révélation que le réel, dans ce qu'il a de plus irréductible (sa matérialité), est proprement innommable, dans la mesure où il correspond essentiellement à une expérience qu'il s'agit - comme le fait remarquer l'oncle Charles à son neveu - "non pas de comprendre mais de sentir". C'est que la matière, où viennent s'abîmer le monde naturel et l'Histoire, n'a pas la réalité positive d'un objet nommable et pensable, ni la valeur rédemptrice d'une origine radicale : elle désigne exactement cette puissance d'inversion qui fait basculer, en un instant, les images rassurantes d'un monde apparemment ordonné et stable dans la violence sans mesure de désastres immémoriaux. En captant cette violence de ce qu'on-ne-peut-nommer dans son écriture, le texte libère un imaginaire du chaos où puise sans fin ce que, finalement, je serais tenté d'appeler le *matérialisme littéraire* de Claude Simon.

(1) Abréviations utilisées pour les romans de Claude Simon :

L'Herbe, 1958 (He)

Histoire, Paris, Minuit, 1967 (Hi)

La Bataille de Pharsale, Paris, Minuit, 1969 (BP)

La Route des Flandres, 1960 (RF)

Les Géorgiques, 1981(G)