

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE CONSTANTINE I**

**FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
DÉPARTEMENT DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES**

ÉCOLE DOCTORALE DE FRANÇAIS

POLE EST

ANTENNE DE CONSTANTINE

MEMOIRE DE MAGISTER

Option: Science des textes littéraires

DU LISIBLE AU VISIBLE

Dans : *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon

**Présenté par :
ACHILI Ouahiba**

**Dirigé par :
Pr ABDOU Kamel**

Devant le jury composé de :

- **Président : Pr Djamel Ali Khodja. Université Constantine I.**
- **Examineur : Dr Farida Logbi. Université Constantine I.**
- **Rapporteur : Pr Kamel Abdou. Université Constantine I.**

Année universitaire : 2012-2013

Au Bon Dieu qui a voulu que les choses soient ainsi,

A moi-même,

A Claude Simon, l'écrivain que je n'ai su lire et qui m'a appris à lire.

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord exprimer ma profonde gratitude à tous les instituteurs et enseignants qui m'ont formée et forgée.

Je tiens à dire ma reconnaissance à mon directeur de recherche Kamel Abdou qui, sans qu'il ne le sache, stimulait chez moi l'envie de me dépasser. Je le remercie vivement pour sa confiance, ses conseils, mais avant tout, pour le bon vouloir avec lequel il s'est prêté à mon travail de recherche.

Je ne pourrais passer sous silence les instructions et les directives avisées du professeur Bruno Gelas sans lesquelles ce travail n'aurait certainement pas la même teneur. Son attention est pour moi du plus grand prix, qu'il en soit remercié.

Je suis redevable à toute ma famille mais spécialement, à ma mère qui m'a dispensée de tous les tracasseries du quotidien et m'a appuyée sans rien attendre en retour. A mon père qui suivait mes progrès en silence et parfois avec grand souci. A mon frère cadet pour son aide mais aussi pour ses interventions déprimantes. A ma sœur Houda pour son soutien moral, intellectuel et matériel.

Ma gratitude va aussi, à mon amie Rania, je la remercie pour tout, comme toujours.

Je remercie enfin, tous ceux qui m'ont lue et corrigée, ainsi que ceux qui par un mot gentil ou une attitude décourageante m'ont poussée à parier et à mener cette aventure à bon terme.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	6
I. Une vision du monde et une théorie littéraire	8
II. Un nouveau roman	10
III. Objet et but de l'étude	13
IV. Définition de la visibilité	14
V. Ligne directrice du travail	14
PREMIÈRE PARTIE L'ILLISIBILITÉ ROMANESQUE	17
CHAPITRE I L'ILLISIBLE ET UNE TENTATION DE LE SURMONTER	18
I. La dichotomie: lisible - illisible	18
II. Pharsale : Un défi à la théorie	22
A. Première subversion : Le naufrage de ponctuation	22
B. Deuxième subversion : L'illisibilité fictive (Le dédale)	25
C. Troisième subversion : L'illisibilité diégétique (Les transits spatio-temporels)	34
D. Quatrième subversion: L'illisibilité syntaxique	36
III. <i>La Bataille de Pharsale</i> : un roman illisible	41
IV. La lecture des générateurs : une alternative	45
DEUXIÈME PARTIE LA VISIBILITÉ ROMANESQUE	53
CHAPITRE I LA PERCEPTION	57
I. Une première tentative d'explication : La théorie empiriste de la perception	58
II. Une deuxième tentative d'explication : la théorie psychologique de la perception	60
III. Une tentative de plus : La phénoménologie de la perception (M. M. Ponty)	63
CHAPITRE II UNE STRUCTURE VOYANTE	71
I. Le texte comme image	71
A. Les épigraphes	73
1. Épigraphe du premier chapitre	74
2. Épigraphe du deuxième chapitre	76
3. Épigraphe du troisième chapitre	78
B. Les chapitres	80
II. La mise en page	83
III. Une typographie accrocheuse	85
A. Des chiffres et des lettres	85

B. Une image vaut mille mots	87
C. La morphologie des signes	88
1. La taille changeante des caractères	89
2. L'impression en gras	89
3. L'impression en italique	90
CHAPITRE III UNE SUBSTANCE VOYANTE	93
I. Poétique: La règle et l'exception	93
II. La description: Genèse et évolution	95
III. Diction perceptive	97
A. Le visible	97
B. L'invisible	105
C. Vision fantaisiste	107
CONCLUSION	112
I. Synthèse de l'analyse	113
II. Perspectives	116
BIBLIOGRAPHIE	118
I. Roman du corpus	118
II. Œuvres	118
III. Ouvrages théoriques et critiques	118
IV. Articles	120
V. Thèses	122
VI. Entretiens	122

Ma seule ambition a été de voir. Voir, n'est-ce pas savoir ?

Balzac

Il ne faut pas se demander si nous percevons vraiment un monde, il faut dire au contraire : le monde est cela que nous percevons.

Merleau-Ponty

INTRODUCTION

Tout lecteur de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon¹ se heurte, dès l'entrée, à un puissant sentiment d'incompréhension et de perplexité. Une lecture cursive du roman, de bout en bout, équivaut à un travail pénible. Faut-il détester ou se contenter de ne plus y revenir? Est-il possible de renoncer à la compréhension? Le sentiment est insupportable pour les esprits persévérants, peu apprivoisés par l'échec.

Toutefois, l'incompréhensibilité dont il est question n'est pas spécifique au roman de Claude Simon car il suffit, par exemple, de lire la note d'éditeur consacrée au roman *Prostitution* de Pierre Guyotat pour s'apercevoir qu'elle est éprouvée par d'autres lecteurs et recherchée par d'autres auteurs. La note dit ceci :

Le vrai problème que ce texte à proprement parler inqualifiable pose jusqu'au malaise et celui de sa lecture. En somme, dans une première confrontation, il nous laisse désœuvrés et contraints à un travail de reconstitution, devant une matière verbale, éclatée, trouée, révoltée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué. La violence, la sauvagerie du langage qui s'acharne à ruiner toute rhétorique vont à l'encontre même de l'écrit. Ce texte exige que l'on s'interroge sur l'approche que l'on peut en faire. Il nous invite à mettre en cause notre pratique des textes.²

Ayant donc, été dérangée par ce même sentiment et hantée par cette même question, nous voulons faire part, dans ce mémoire, de l'angoisse qu'engendre ce texte obscur, de l'impression d'handicap mental qui nous a pris lors de la lecture d'un roman, pourtant écrit dans une langue que nous connaissons.

L'accomplissement de cet objectif relève d'un double défi, celui de progresser dans le texte et celui de le comprendre.

¹ Simon Claude : né en 1913 à Madagascar, d'un père capitaine d'infanterie de marine et d'une mère, fille de gros propriétaires fonciers. Orphelin de père dès le début de la Première Guerre mondiale, il perd aussi sa mère à l'âge de onze ans, vit alors sous la tutelle de parents éloignés. Le jeune Simon fait ses études secondaires en tant qu'interne au lycée Stanislas, à Paris. Bachelier à seize ans, option mathématique, il prépare son entrée à l'Ecole Navale, mais abandonne, rapidement, ses études supérieures pour satisfaire sa passion pour la peinture et la photographie.

Claude Simon participe à la guerre d'Espagne aux côtés des Républicains, puis, rentre en France, et commence à écrire. Il mène une vie oisive jusqu'à ce qu'il soit mobilisé en 1939 comme brigadier au 31^e dragon avec lequel il participe à la bataille de Belgique. Après l'anéantissement de son escadron, Simon est fait prisonnier, s'évade en octobre 1940 et s'installe enfin, dans l'hôtel de famille à Perpignan, où il se remet à peindre et à écrire.

En 1945, il publie son premier roman *Le Tricheur* aux Éditions du Sagittaire. Rencontre en 1956, Alain Robbe-Grillet qui le persuade de publier son roman *Le Vent* aux Éditions de Minuit. Son œuvre la plus connue, *La Route des Flandres* (1960), appartient pleinement au courant du Nouveau Roman. Mais de publication en publication, ses romans ne rencontrent qu'une audience restreinte jusqu'à ce que le 17 octobre 1985 lui soit décerné le prix Nobel de littérature.

Claude Simon meurt à Paris le 6 juillet 2005. (<http://www.fabula.org/revue/document6856.php> / http://leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=livAut&auteur_id=1454).

² Pierre Guyotat, *Prostitution, Note de l'éditeur*, Paris, Gallimard, 2007, Quatrième page de couverture.

I. Une vision du monde et une théorie littéraire

La Bataille de Pharsale est un roman atypique qui nuit à la stabilité réclamée par un lectorat habitué à la ligne droite. En codifiant son texte, l'écrivain s'adresse au lecteur et suscite sa coopération. Il prévoit un « *lecteur modèle* »³ qui lui incombe de réordonner ce texte de la manière qui lui permettra d'atteindre un sens. Pour se remettre en selle après l'échec de la première lecture, celui-ci doit trouver d'autres points d'accroches : la reviviscence d'une tête de lecture méfiante et l'adoption d'une attitude distanciée et attentive lui seront indispensables dans les prochaines lectures, supposées plus efficaces que la première.

L'écart de Claude Simon par rapport à la sphère de la production littéraire s'est fondé sur une idéologie particulière. Lors de la cérémonie consacrée à la remise du prix Nobel, Simon prononce un discours qui semble résumer sa vision de monde, il dit :

Je suis maintenant un vieil homme [...] la première partie de ma vie a été assez mouvementée [...] j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières [...] j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers [...] j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien »__ sauf qu'il est »⁴

A travers ses mots, l'écrivain répudie l'illusion réaliste. Il affirme volontiers n'avoir rien à dire. Et de quoi bon parler quand aucune vérité vraie ne lui est donnée ? Comment userait-il des mots pour dire l'insignifiant ? Sceptique, il pense que La démystification du monde est une chimère et que la vérification des vérités est, de tout temps, hors de la portée de l'homme⁵. Il s'ensuit, une renonciation brutale à la loquacité, une méfiance à

³ Le lecteur modèle est une notion sémiotique théorisée par Umberto Eco dans son œuvre *Lector In Fabula*.

⁴ Claude Simon, *Œuvres*, « *Discours De Stockholm* », Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006, p. 898.

⁵ Dans un contexte différent Denis Diderot réagit semblablement en mettant en doute la vérité de toutes les connaissances : « Mais de ce que nos sens ne sont pas en contradiction sur les formes, s'ensuit-il qu'elles nous soient mieux connues ? Qui nous a dit que nous n'avons point affaire à de faux témoins ? Nous jugeons pourtant. [...] Car que savons-nous ? ce que c'est que la matière ? nullement ; ce que c'est que l'esprit et la pensée ? encore moins ; ce que c'est que le mouvement, l'espace et la durée ? point du tout ; des vérités géométriques ? interrogez des Mathématiciens de bonne foi, et ils vous avoueront que leurs propositions sont toutes identiques [...] Nous ne savons donc presque rien : cependant combien d'écrits dont les Auteurs ont tous prétendu savoir quelque chose !

l'égard du verbalisme idéologique et des leçons moralisantes. En effet, contre toute inanité, Simon s'est souvent réfugié dans le rôle d'auditeur taciturne⁶.

D'un idéal ardemment recherché, «*L'adéquation du roman à une réalité totale*»⁷, mute ainsi en aspiration irréalisable, voire en utopie. D'ailleurs, Claude Simon estime inutile la prétention de représenter le réel ou la tentation d'en donner une copie rétrécie en exposant une fiction semblable aux fables qu'on raconte aux enfants. Rien n'est plus irréaliste à ses yeux; rien, selon ses dires, n'est plus ridicule⁸. Les histoires des rois qui épousent des comtesses et des marquises qui sortent à cinq heures⁹ ne peuvent rendre compte de l'horreur, du désastre et de la crise existentielle. La mort frôlée de près en est une preuve tangible, elle témoigne de la vanité d'une littérature aussi naïve¹⁰.

Ce coup de fouet donné à la littérature ancienne oblige l'écrivain à changer de perspective, à s'engager dans une voie différente de celle empruntée par ses prédécesseurs. L'autre alternative consiste à trouver une nouvelle façon de dire les choses tout en sachant que rien ne sera jamais dit¹¹. En l'occurrence, il s'agit de concevoir une nouvelle littérature qui s'abstient de moraliser et de représenter, présente à contresens, l'avortement de toutes les idéologies, le drame des mythes mensongers comme celui de l'humanisme. Ce dilemme ne trouve sa résolution que dans l'acceptation de la littérature

(Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles* : Till R. Kuhnle, *Un emblème de l'écriture: Orion aveugle de Claude Simon*).

⁶ Jean H. Duffy, « *La marginalité de l'écrivain* », Claude Simon, *Œuvres*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. p. 1483-1486.

⁷ Olivier de Magny, « *Panorama d'une nouvelle littérature romanesque* », *Esprit*, p. 77.

⁸ « [...] *je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé ridicule d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.* ». Claude Simon, *Œuvres*, « *Discours De Stockholm* », Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 898.

⁹ Allusion à la phrase : « *La marquise sortit à cinq heures.* », donnée comme exemple de banalité, de lieu commun, et que l'écrivain se doit de bannir de son œuvre. Paul Valéry (...) *naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: «La marquise sortit à cinq heures»* (Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1^{er} Manifeste, 1924, p.18) (<http://www.cnrtl.fr/definition/marquise>).

¹⁰ Dans l'introduction consacrée à l'œuvre de Claude Simon, Alastair B. Duncan, spécialiste de l'œuvre de l'écrivain, écrit : « *La guerre met tout à plat. Elle révèle, dans l'œuvre de Simon, la signification, ou plutôt la non-signification du monde. Elle expose un jeune homme naïf à la mort, à la destruction, à la dissolution physique accélérée, les systèmes de pensée idéalistes s'écroulent. L'Histoire n'a rien de providentiel et le mythe laïc de progrès matériel et moral est également vain. La culture se trouve, elle aussi, remise en question : à quoi servent les livres s'ils ne peuvent empêcher le bombardement des bibliothèques...* ». Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006, p. X.

¹¹ Une ambivalence qui tient au statut même de Claude Simon comme écrivain prolifique et qui dit sans cesse n'avoir rien à dire.

comme représentante d'elle-même. Au lieu de concevoir le langage comme le serviteur d'une cause qui le dépasserait en valeur -comme le propose la littérature engagée- Simon préfère en faire une fin en soi¹². Pour lui, le véritable écrivain, comme le véritable artiste, ne met rien au-dessus de son travail et de ses matériaux, c'est d'ailleurs en usant des mots que les récits se constituent et qu'en dehors de cette substance les idées ne sont plus.

Suivant cette conception de la littérature, L'écrivain doit, bien évidemment, concevoir un nouveau roman, un roman parlant un langage particulier qui atteste de l'impuissance de la parole à représenter le monde, redonne toute la valeur à la forme, perçue jusque-là comme indigne d'estime, et reproduit en quelque sorte les mécanismes de la mémoire humaine. Celle-ci, capricieuse et lacunaire, ne peut offrir de récits cohérents.

II. Un nouveau roman

En 1967, soit deux ans avant la publication du roman, Claude Simon fait un voyage en Grèce. Le mot " Pharsala" porté sur un panneau indicateur se trouvant sur le bord d'une route lui sert de muse, il se met à chercher le champ de *la bataille de Pharsale* qui a des origines précise dans l'Histoire¹³, et cherche, en même temps, un sujet pour la rédaction de son neuvième roman qui portera justement ce titre.

Ce qui est, toutefois, assez différent des adaptations classiques, c'est que ce roman ne parle pas vraiment de ce dont il parle. Le choix du titre se révèle une manœuvre mise en place pour créer un effet de surprise. En conséquence, le résumé d'un livre sur rien n'a, en principe, aucune crédibilité. Nous pensons, cependant, qu'un bref aperçu pourrait, tout de même, s'avérer utile pour faciliter plus tard la saisie des renversements et des innovations auxquels est soumise la trame romanesque.

D'un point de vue thématique, *La Bataille de Pharsale* ne présente donc, que des fragments de récits impossibles à unifier vue les nombreuses interruptions, permutations et incomplétudes qui y paraissent, les propos de Simon le justifient :

¹² Claude Simon, « *La littérature est une fin en soi* », *Témoignage chrétien*, 24 mars 1966, p. 15.

¹³ Datée du 9 août 48 avant J-C, *la bataille de Pharsale* s'est déroulée dans les environs de l'actuel Farsala en Thessalie, pendant la guerre civile romaine qui opposait Jules César à Pompée. Après plusieurs jours de manœuvres, Pompée livra finalement bataille à César. Les troupes de César comptaient quelque vingt-deux mille hommes ; celles de Pompée, sans doute pas moins de quarante-cinq mille. Hoc voluerunt, « *La bataille de Pharsale* (6 juin 48) », Universalis : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/bataille-de-pharsale/>.

Je me rends très bien compte qu'il y a des trous dans mon récit, un certain inachevé : mais, précisément (c'est-à-dire : parce que je m'efforce d'être précis), mon récit c'est, aussi, celui de l'impossibilité de combler ces trous, d'achever.¹⁴

Nous tenons, tout de même, à exposer ce à quoi notre tentative de totalisation a abouti. Le roman commence et se termine par le vol d'un pigeon, entre ces deux polarités un personnage, non identifié, se met devant une fenêtre qui surplombe une place publique. Sa position lui permet de décrire méticuleusement des jeunes gens s'agitant sur la terrasse d'un café et d'autres, sortant avec un mouvement ascensionnel, de la bouche d'un métro. On nous fait entrer après, dans un couloir où nous voyons un homme jaloux frapper à la porte de l'atelier d'un peintre parce qu'il croit y surprendre sa maîtresse en flagrant délit d'adultère avec son complice Van Velden. On nous parle d'un enfant qui apprend le latin avec son oncle Charles en bredouillant un texte de César où il rapporte sa bataille avec Pompée. Le champ de cette bataille fait le motif d'une recherche de deux amis, ces derniers effectuent un voyage abrutissant sur des pistes abruptes et pierreuses de la Grèce, espérant identifier l'endroit décrit. Une autre guerre plus récente est aussi contée, l'occupation de la France par l'Allemagne en 1940. Le narrateur nous fait assister à des scènes cruelles en suivant la description d'un soldat anéanti, courant désorienté, le cœur battant de terreur et d'émotion le long d'un chemin de fer. On nous parle également, d'un voyage culturel que le narrateur a entrepris pour créer une œuvre d'art. Ces images principales sont enrichies d'autres éléments comme la description de photos, de peintures et sculptures ou le recours à d'autres textes, notamment à celui de Marcel Proust.

D'un point de vue formel, le roman est constitué de trois chapitres, précédés chacun, d'une épigraphe que nous présumons la clef assurant intelligibilité et décodage guidé au texte.

La première section intitulée «*Achille immobile à grands pas* » s'ouvre sur le vol d'un pigeon qui s'entremet entre l'œil du narrateur et son champ de vision. Par une subtilité d'imagination et de souvenance, l'oiseau se métamorphose en flèche, la flèche transperce la gorge d'un guerrier vu dans un tableau on ne sait où! Après ce court préliminaire, l'auteur formule laconiquement, les principaux thèmes constitutifs d'un

¹⁴ Claude Simon, «*Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958?*», *Les Lettres Françaises*, 24-30 avril 1958, n°719, p.5.

tissu romanesque amovible¹⁵ : La mort, l'amour, les relations familiales, les voyages et les observations quotidiennes sont autant de motifs qui empiètent les uns sur les autres sans démarcation claire. Le lecteur, encore hypnotisé par le modèle balzacien, épie, dans cette prolifération thématique, l'avènement d'un incident majeur qui réinstaura l'équilibre au sein du texte; mais à sa déception, la stratégie de l'écriture de Claude Simon n'aspire qu'à semer une confusion infinie. De l'état initial à l'état final, l'écrivain opère des changements consécutifs conduits par des liens de type méconnu,

le silence reflua tout de nouveau immobile

divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace pine à pleines mains et alors peut-être immobilisés comme ça retenant leur respiration sueur se glaçant sur eux

idiote avec son café me retenir complice peut-être épouse complaisante ou alors cherchant à savoir elle aussi espoir de me tirer les verts du nez

imagine que c'était là il suffit d'¹⁶

Le second chapitre intitulé « *Lexique* » fait écho à celui qui le précède. Les mêmes motifs y sont repris séparément et dans l'ordre alphabétique « *Bataille* », « *César* », « *Conversation* », « *Guerrier* », « *Machine* » et « *O* » mais avec des variations et des approfondissements tant sur le plan structurel qu'au niveau du contenu.

L'intitulé du troisième chapitre « *Chronologie des évènements* », laisse penser à une reprise des mêmes images et des mêmes péripéties dans l'ordre chronologique d'une histoire cohérente. Mais cette fois encore, le lecteur ne récolte qu'un brouillage de pistes. L'anarchie régit de nouveau grâce au pouvoir qu'ont les mots de Simon à stimuler d'autres mots semblables, joignant l'œil qui voit et l'oreille qui entend à la main qui écrit.

Pour en finir, l'auteur clôtura son roman avec la même scène du départ : le vol du pigeon, auteur d'un univers fictionnel inédit « *Jaune, puis noir, temps d'un battement de paupière et puis jaune de nouveau* ». ¹⁷

De telles œuvres, battent en brèche toutes les certitudes littéraires. Face à leur assaut déstabilisant, les assurances, les concordances et les croyances *invétérées* disparaissent

¹⁵ Claude Simon, *Œuvres, Discours de Stockholm*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. p. 902.

¹⁶ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 93.

¹⁷ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 9 - 271.

comme par enchantement cédant la place au soupçon et à une volonté d'apprentissage toute nouvelle.

III. Objet et but de l'étude

Nous ne voudrions pas, ici, réitérer un débat sur la façon dont Simon traduit scripturalement sa conception de la littérature parce qu'elle est connue des spécialistes. L'écrivain affirme lui-même, dans la préface qu'il consacre au roman *Orion Aveugle*, ne connaître « *d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot par le cheminement même de l'écriture* » et que « *C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit* »¹⁸. C'est donc, seulement en adoptant cette esthétique de spontanéité que la versatilité constante de l'écriture cesse d'être une absurdité. Nous ne voudrions pas non plus discuter le sujet de son appartenance au groupe des Nouveaux Romanciers. Il a même été reconnu comme l'écrivain le plus habile et le plus savant parmi ses congénères, bien qu'il se soit toujours opposé à toutes les tentatives de fusionnement et se soit décrit lui-même comme brebis galeuse ou mouton noir¹⁹.

Nous voudrions plutôt explorer les trois parties du roman pour tenter d'apporter une réponse à la question qui hante le lecteur sur la finalité du roman : Qu'est ce qui est donc dit si les belles histoires sont repoussées d'emblée? Qu'est ce qui est raconté si la fiction agonise? Est-ce, au dire de Simon, un « *salmigondis* », ou « *un foutu charabia* »²⁰ ? Car à la fin, s'ingénier à dire l'indicible ou dire qu'on ne peut rien dire reste tout de même dire.

Et si nous admettons qu'il existe dans le roman un enjeu qui transcende l'acte de dire, qu'il y un véritable recul de signification, ne devrions-nous pas aussi reconnaître une prééminence de toute autre nature? Un roman qui doit ses attraits à une manipulation de la forme, à coté de laquelle la thématique paraît fastidieuse et stéréotypée ne serait-il pas à caractère **visible**? N'est-il pas destiné à être vu comme on regarde un film plutôt qu'à être lu, compris et interprété ?

A cette fin, L'attention portée au sens du roman est très vite remplacée par l'intention de comprendre les principes de composition du texte et leurs effets sur les éventuels lecteurs.

¹⁸ Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. p. 1181.

¹⁹ Ibid, p. 908.

²⁰ Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. p. 907- 911.

Ce mémoire se propose de démontrer que des procédés tels : la polyphonie, la pluralité thématique, les phrases inachevées, l'intrusion des pictogrammes dans l'écriture...ne représentent pas un simple jeu de forme, mais répondent au contraire à un principe d'harmonie prononcé. Une étude approfondie de l'écriture éclatées spécifique au style du romancier montrerait en principe, que la destruction de la cohérence fictionnelle est indispensable pour attirer l'attention sur les mots, créateurs des discours et dissimulés par le produit de leur création, que la discontinuité du dispositif textuel est loin d'être sereine, car le tout est agencé de manière à mettre en relief certaines difficultés de relations entre le moyen et le but à atteindre, entre le lisible et le visible.

Rendre compte clairement des mécanismes principaux de la représentation du visible à travers l'écriture du perçu, tel sera clairement l'objet de cette étude.

IV. Définition de la visibilité

Il serait très intéressant dans un premier temps d'expliquer que par le vocable « visible », nous entendons les choses directement perceptibles à l'œil nu du lecteur dans sa confrontation avec le texte, ainsi que l'ensemble des référents livrés par l'écriture. Ces derniers, ne seront, bien évidemment, vus que fictivement et en vertu de complexes opérations mentales. Susciter le sujet de la visibilité et du pouvoir évocateur d'un langage, permet de mettre en relief les procédés et techniques que l'écrivain a employées pour rompre la frontière entre le visuel (l'image) et l'intellectuel (les mots) et passer d'un langage verbal (littéral) à un langage figuratif.

V. Ligne directrice du travail

Simon prône la suprématie du modèle littéraire balzacien et recherche le pittoresque et la perfection formelle. Partant, nous allons nous concentrer sur le texte pour mettre à jour sa spécificité. Nous nous proposons de prendre pour appui la théorie de la perception visuelle de Maurice Merleau-Ponty. Nous emprunterions d'autres concepts théoriques à la narratologie et la stylistique quand cela serait nécessaire.

Le travail dans son ensemble va être partagé en deux grandes parties. La première partie, comportant un seul chapitre, s'attaquera aux problèmes de lisibilité posés par ce texte nouveau romanesque. Nous relèverons, dans un premier temps, quelques-uns des

problèmes narratifs les plus saillants et nous proposerons ensuite une stratégie de lecture qui les prévient et les dépasse en se renouvelant après chaque désappointement.

La partie subséquente qui comprend trois chapitres sera consacrée à l'examen de l'hypothétique visibilité. Dans un premier chapitre théorique, nous évoquerons les différentes disciplines s'intéressant à ce sujet et nous y préciserons bien évidemment que la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty est la discipline la mieux adaptée pour répondre à nos interrogations.

Dans le deuxième chapitre, nous expliquerons la forme du roman de façon générale: sa répartition en trois chapitres, les rapports entre les épigraphes et le contenu de ces chapitres. Nous discuterons de la typographie, de la mise en page et de quelques autres points appartenant au domaine stylistique.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons la description dans le roman en qualité de principale stratégie suivie par l'auteur pour serrer le lien entre le figuratif (le perçu) et l'intellectuel (les mots). Nous montrerons que Claude Simon y recourt pour rompre avec la mimesis aristotélicienne qui s'est appropriée le champ littéraire durant vingt siècles. Nous insisterons enfin, sur le fait qu'elle diffère du témoignage, en ce qu'elle ne vise pas la restitution du monde perçu mais tente simplement d'exhiber des difficultés relationnelles.

Le diagramme ci-dessous résume la structure générale de notre mémoire:

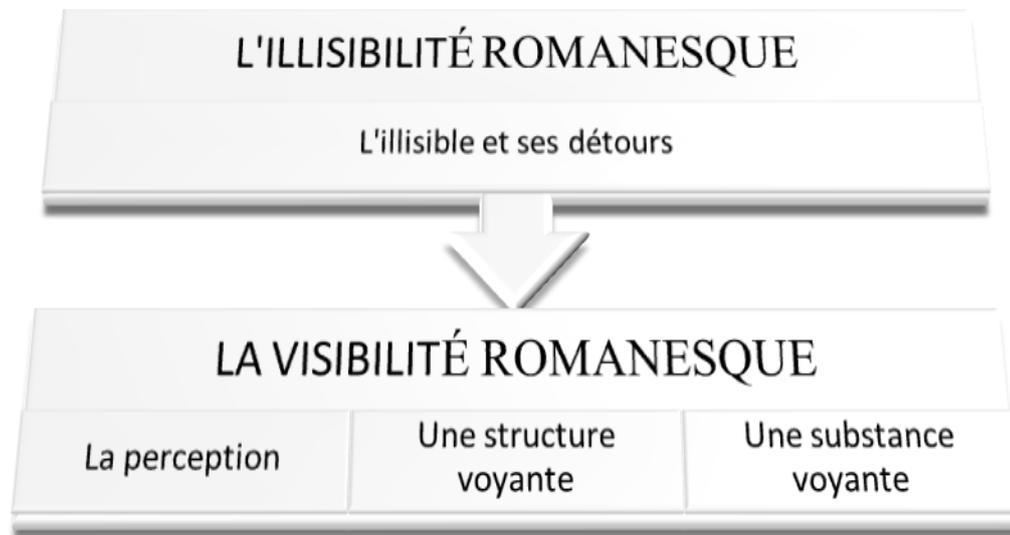


Figure 1: Diagramme représentant la structure générale du mémoire

Nous croyons, enfin, que l'analyse de l'écriture du visible peut nous mener à une compréhension satisfaisante de *La Bataille de Pharsale*.

PREMIÈRE PARTIE

L'ILLISIBILITÉ ROMANESQUE

Les artifices du Nouveau Roman, qui sautent si bien aux yeux du lecteur traditionnel qu'il ne parvient plus à lire, ne sont rien d'autre que l'envers des artifices du récit courant qui lui crèvent tellement les yeux qu'il ne parvient plus à les lire.

Jean Ricardou

CHAPITRE I

L'ILLISIBLE ET UNE TENTATION DE LE SURMONTER

Difficile, déroutant, ennuyeux..., le roman que nous étudions l'est-il vraiment ? À en juger par le nombre des lecteurs qui l'abandonne dès les premières pages en le caractérisant de roman avant-gardiste épuisant²¹, force est d'avouer qu'il expose l'esprit à une véritable gymnastique et que n'y adhère pas qui veut. D'autres lecteurs le qualifient d'illisible sans donner d'arguments probants.

Soulever la question de l'illisibilité, ici, oblige à prendre en considération qu'elle revêt deux aspects : le premier aspect consiste à fixer l'attention sur ce fait littéraire et à montrer que l'impossibilité d'une lecture harmonieuse, coulante et à l'aspect horizontal propose une première direction pour l'investigation. Autrement dit, il s'agit de passer en revue les interventions auxquelles est soumis le texte et qui ont permis aux lecteurs de le désigner comme illisible.

Le deuxième aspect n'interroge pas le fonctionnement ou le dysfonctionnement des logiques scripturales dans *La Bataille de Pharsale* mais tente de trouver une issue devant chaque impasse, le souci étant de concevoir une modalité de lecture capable de surmonter les difficultés d'intelligibilité rencontrées par le lecteur.

I. La dichotomie: lisible - illisible

Deux lectures d'un seul texte ne se valent pas. De ce fait, il est devenu traditionnel de dire -surtout depuis le structuralisme- que la lisibilité est un effet de lecture, qu'elle dépend à la fois du lecteur et du texte et que le texte n'a d'existence que s'il est lu. Le

²¹ Au sujet de la difficulté de l'œuvre de Simon, nous avons demandé à quelques enseignants de l'Université Mentouri de Constantine leur avis et ils disent tous avoir du mal à terminer la lecture de ses romans. Nous nous sommes appuyés notamment, sur ce que dit la critique, en voici deux exemples : « [...], l'association entre Claude Simon et le Nouveau Roman nuit à la réception de son œuvre. Le label lui reste trop longtemps attaché et masque ce qui est spécifique à son travail [...]. En France, Simon faisait toujours partie d'un groupe d'écrivains réputés difficiles », « [...], il m'est apparu bien vite que ce travail d'élucidation allait à l'encontre de nombre d'idées reçues : était-ce du texte simonien que parlaient ceux qui le déclaraient cérébral, fastidieux, ardu, pour ne pas dire carrément illisible ? ». Respectivement, Alastair B. Duncan dans, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. p. XII-XV ; Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, Paris, Les contemporains. Seuil, 1988, p. 5.

critique Saint Gelais²² pense que la lisibilité est un concept lié de près aux interventions qu'une lecture effectue sur le texte : « *la lisibilité d'un texte n'est pas un coefficient à priori mais le résultat hétérogène de ce que les lectures font à partir de celui-ci* »²³.

Pour tenter de mieux cerner le problème soulevé par cette affirmation, il est indispensable de revoir la définition de la lisibilité.

D'après le Larousse, le lisible est ce qui est « *aisé à lire, qui peut être lu sans fatigue, sans ennui, qui est facilement intelligible et ne recèle pas d'élément caché* »²⁴. La lisibilité ressort donc, de la satisfaction éprouvée lors d'une lecture accessible, confortable et continue. Une lecture qui raffermir ce que nous savons déjà et ne se confronte pas avec nos pré-requis. En lisant un roman dit : lisible, nous nous identifions rapidement à ses personnages, nous reconnaissons leur monde ou nous l'imaginons avec aisance. Un lecteur passif, parfois fort de son encyclopédisme, trouve dans la lecture d'un texte plat à la langue conventionnelle, l'expression de son oisiveté intellectuelle. Il y éprouve du plaisir parce qu'il vénère sa culture.

Nombreuses sont les explications qui peuvent être données à ce vocable. Plus nombreuses et plus fructueuses pour cette étude celles qui peuvent être associées à son contraire : l'illisible, qui s'avère être un concept des plus problématique en littérature.

C'est surtout avec Stéphane Mallarmé, que le mépris de la langue commune commence à poindre. La langue littérairement dominante, dite la langue balzacienne, était, à ses yeux, inadéquate pour faire passer des énigmes tel la mort ou le sens de la vie et inapte à cerner la complexité de la personne humaine. A travers les œuvres de Mallarmé, l'histoire littéraire a connu une autre langue, à priori²⁵ illisible. Une langue qui, tout en rappelant la délicatesse de la pratique d'écrivain, a rendu la lecture encore plus troublante. Plus tard, avec Kafka, Joyce, Proust et bien d'autres, la haine de la langue balzacienne s'intensifie et devient la grande affaire des écrivains. Les œuvres

²² Richard Saint-Gelais enseigne la littérature à l'université Laval (Québec). Spécialiste de théorie littéraire et de paralittérature, il est l'auteur notamment de *Châteaux de pages, la fiction au risque de sa lecture* (Éditions Hurtubise, 1994), et de *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*. (www. Seuil. com)

²³ Richard Saint Gelais, « *La lisibilité inarrêtable* », Prot, vol. 14, n° 1-2, 1986, p. 117.

²⁴ <http://www.larousse.com/en/dictionnaires/francais/lisible>.

²⁵ La locution a priori ou à priori, dit Kant, désigne les connaissances logiquement antérieures à l'expérience, et aussi "indépendantes de l'expérience" (<http://dictionnaire.sensagent.com>).

produites deviennent de plus en plus impénétrables, l'illisible se décompose, « *pousse comme une végétation* »²⁶ et les théories le concernant se diversifient.

Si le désir du lisible est celui d'établir, sans la moindre difficulté, les relations entre le signe, le signifié et le signifiant ; le principe de l'illisible est, à son opposé, celui d'engendrer des complexités dans le mode d'appréhension de ces automatismes. En s'appuyant sur la sémiotique de Charles Sanders Peirce, Bertrand Gervais²⁷ définit l'illisibilité comme étant une « *impasse dans la sémiose, c'est-à-dire comme l'incapacité à maintenir une interprétance* »²⁸. C'est, autrement dit, une opacité langagière qui obstrue la transparence sémantique, corrompt la verticalité du texte.

Toutefois, ce déséquilibre n'est pas toujours perçu sous un angle dépréciatif. On peut même admettre qu'il est le propre de la littérature et de l'art en général car « *Seuls les non-artistes ont une vision "juste", mais cette justesse est stérile. Seule la déformation artistique est féconde, parce que révélatrice pour les non-artistes eux-mêmes* »²⁹. La déformation en littérature se réfugie dans son essence artistique ; elle y trouve des alibis, s'y décompose et épouse des formes différentes.

Yves Baudelle³⁰ aborde l'illisibilité du point de vue **fictif**. Il pose qu'elle est « *produite par une défaillance ou une lacune d'ordre référentiel* »³¹. On reproche souvent aux Nouveaux Romanciers, d'écrire des fictions très pauvre ou à l'inverse, très riches en spécification référentielle. Le problème étant de ne pas pouvoir attribuer tel rôle à tel référent ou de ne pas réussir la liaison entre le sujet et son prédicat, ce que Jean Ricardou appelle bien « *la pérennité du nom et la diversité des rôles [...] la variété des*

²⁶ Expression de Valère Novarina, in. « *L'illisible ou la tentation de l'écriture* », Rachel Boué.

²⁷ Bertrand Gervais : Écrivain québécois né en 1957. Il a publié des romans et des nouvelles, de même que des essais sur l'imaginaire, la littérature et la lecture. Il enseigne au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. (<http://www.pauselecture.net/auteur-bertrand-gervais-441.php>).

²⁸ Bertrand Gervais, « *Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », La lecture littéraire, Klincksieck, n°3, janvier 1999, p. 205-228.

²⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 155-156.

³⁰ Yves Baudelle : ancien élève de l'École normale supérieure. Spécialiste de la littérature française du XXe siècle. Maître de conférences à l'Université de Lille-III (en 1996). (<http://www.librairiedialogues.fr>)

³¹ Yves Baudelle, « *De la référence dans l'univers de fiction: problèmes de lisibilité du roman* », p. 73.

noms et la continuité du rôle »³². Ainsi tout s’emmêle et « *rien ne subsiste, ni des noms, ni des rôles* »³³.

La fréquence et l'indétermination des détails, les répétitions incessantes, la multiplication des voix narratives, la superposition des scènes, le changement spatial et temporel dû, très souvent, à des "analepses externes"³⁴ : sont, du point de vue narratologique, autant de points faisant obstacle à la lisibilité parce qu'ils empêchent l'établissement d'un schéma cohérent des intrigues par rapport aux sous intrigues. En pareilles organisations structurales, la sémiose³⁵ s'estompe, la discontinuité et la confusion prennent le dessus et en résulte une intelligibilité insurmontable. Vue sous cet angle, l'illisibilité est dite **diégétique**.

Finalement, quand rien ne survit et que la désorientation atteint l'unité linguistique de base qui est la phrase, le narrateur, les personnages, l'intrigue, les phrases et tout ce qui se rapporte au modèle littéraire acquis s'éclipsent pour céder la place aux mots. L'illisible est dans ce cas de figure **syntactique** ou **phrastique**.

A travers les points mentionnés ci-dessus, il est déjà manifeste que les problèmes pouvant entraver la lecture sont essentiellement liés à des questions appartenant au domaine narratif. Mais qu'il soit de nature fictive, diégétique ou phrastique, l'illisible est, de manière générale, ce qui trouble le lecteur d'un texte, ce qui lui fait perdre les repères. Il y ressemble à l'aveugle égaré, cherchant sa voie au milieu de la nuit. Si le texte lisible, définit comme un mécanisme actif en perpétuel avancement procure un sentiment d'assurance, le texte illisible lui, plonge le lecteur dans la tourmente et lui fait sentir une déperdition.

³² Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, Collection «Tel Quel », 1971, p. 236.

³³ Ibid, p. 237.

³⁴ Pour expliquer ce terme nous retenons la définition de Gérard Genette: selon Genette les analepses concernent " toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve". Et sous cette même catégorie, il distingue les analepses internes portant sur des faits postérieurs au point de départ temporel du récit, des analepses externes portant sur des faits antérieurs au point de départ temporel du récit.

³⁵ La **sémiose** désigne la signification en fonction du contexte. C'est une notion de [sémologie](#) introduite par Charles Sanders Peirce. Pour l'imager, le signe "lever le doigt" peut signifier :

1. "je voudrais la parole" s'il est employé dans une salle de classe.
2. mais aussi "Arrêtez-vous" s'il est utilisé à un arrêt de bus.

Ce même signe n'appartient pas à la même sémiose c'est-à-dire au même ensemble "signe-contexte-signification". (<http://dictionnaire.sensagent.com/sémiose/fr-fr/>)

Dans *Le Plaisir du texte*, Roland Barthes fait une comparaison entre ces deux types de textes :

Texte du plaisir : le texte qui contente, rassasie, procure de l'euphorie ; le texte qui vient de la culture et ne se confronte pas avec elle, lié à une pratique confortable de la lecture.

Texte de jouissance : le texte qui impose un état de perte, le texte qui ne procure aucun confort (peut être au point d'un certain ennui), qui ébranle le lecteur et ébranle ses prétentions culturelles et psychologiques, l'uniformité de ses goûts, ses valeurs, ses mémoires ; texte qui porte sa relation au langage jusque dans un certain état de crise.³⁶

II. Pharsale : Un défi à la théorie

La langue qu'utilise Simon dans *La Bataille de Pharsale* est sibylline parce qu'elle n'obéit pas aux commandements de la logique scripturale ni aux lois établies par la narrativité. Seule la volonté de pousser le verbe dans toutes les directions l'anime. Nous en arrivons à la question de savoir si ce roman présente des déficits conformes à ceux précédemment évoqués. Plus clairement, ce texte est-il illisible? Par bien des traits, il semble bien l'être.

A. Première subversion : Le naufrage de ponctuation

Le Nouveau Petit Robert de la langue française définit la ponctuation comme étant un « *système de signes servant à indiquer les divisions d'un texte écrit en phrases ou éléments de phrases, à noter certains rapports syntaxiques ou certaines nuances affectives de l'énoncé qui, dans le langage parlé, s'exprimeraient par des particularités du débit (notamment les poses de l'accentuation ou de l'intonation).* »³⁷. Ce qui signifie que l'on considère ces signes typographiques comme des outils d'organisation textuelle qui facilitent la compréhension et cernent toutes les nuances de l'expression.

Dans le langage de Claude Simon, ce code réglementé est inopérant. L'écrivain l'utilise comme bon lui semble et au nom de la libre expression, il s'est permis une ponctuation loufoque qui n'aide en rien le lecteur :

³⁶ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 25-26.

³⁷ Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2007, p. 1961.

Des phrases interminables à la proustienne :

Robe noire sans ornement se tenant debout rigide dans la lumière bleuâtre du projecteur une main à la hauteur de son front le pouce et l'index comprimant le bandeau sur chacune des deux paupières les autres doigts écartés en éventail le visage traditionnellement douloureux blafard légèrement levé immobile.³⁸

Telle qu'elle se présente, il est évident que la machine est incomplète et que plusieurs de ses pièces manquent, soit qu'elle ait été endommagée dans un accident, soit que, plus probablement, la machine étant hors d'usage, ces pièces aient été enlevées pour remplacer celles, correspondantes, d'une autre machine ou, tout simplement, pour être utilisées telles quelles, c'est-à-dire en tant que barres de fer, planches ou tringles pour des clôtures ou tout autre usage.³⁹

Couchés à plat sur le sol parmi les fûts de colonnes brisés 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.⁴⁰

Des paragraphes illogiques :

je cessai de courir marchant seulement poumons cœur dans ma gorge puis [...] au bout gonflé poussant forçant se frayant un passage s'enfonçant je souffrais comme⁴¹

Et, à la différence aussi du matin (peut-être la bataille s'est-elle déplacée ?), le sol, quoique que toujours absolument plat [...] le ciel safran qui peu à peu⁴²

La majuscule inexistante ou existe là où il ne faut pas :

elles sont Alors fais comme tout le monde et décide qu'elles sont ce que tu crois voir ou imagine-les et décide que c'est comme ça que ça s'est passé et alors ça se sera réellement passé ici

Peut-être s'était-il tenu là [...] Pieds de bronze noir chaussés de sandales de bronze Je baissai la tête Par endroits la dalle se teintait d'un rose tendre Des comment s'appellent ces mousses plates microscopiques (lichens ?) qui se développent comme des taches sur un buvard y dessinaient des îles des archipels noirs vert amande vert jaune. Avec le soir maintenant montaient parfois des bouffées de ces parfums secs lavande thym.

³⁸ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 24.

³⁹ Ibid, p. 149-150.

⁴⁰ Ibid, p. 268.

⁴¹ Ibid, p. 83-87.

⁴² Ibid, p. 107-112.

bien On est pas beaucoup plus avancés que tout à l'heure Si on veut rouler [...] Si c'est au départ qu'on s'est trompés c'est que⁴³

Des blancs et des alinéas arbitraires :

Peut-être le rideau derrière le vantail de droite avait-il légèrement bougé. Ou le vent ?

Disant que la jalousie est comme...comme...

Me rappelant l'endroit : environ dans le premier tiers en haut d'une page de droite. Pouvais ainsi réciter des tartines de vers pourvu que je réussisse à me figurer la page et ou dans la page⁴⁴

Il s'agit, en général, d'une ponctuation qui tache la clarté du texte, abolit les règles habituelles de la rédaction et de l'intelligibilité et donne à l'écrit un caractère iconique.

Devant cet embarras, le souci premier du lecteur devient de pouvoir articuler ce texte où la ponctuation ne joue pas son rôle prévu. A cet égard, Claude Simon reconnaît dans son article « *La Fiction mot à mot* » avoir cherché à composer *La Bataille de Pharsale* à la façon de certaines œuvres musicales⁴⁵. Le roman est donc mélodié, il chante suivant un rythme particulier. Les phrases figées deviennent vivantes ; la langue atone s'anime. En dérangeant la lecture, l'auteur permet au lecteur de se concentrer sur la parole qui n'est, en effet, qu'une énergie expulsée de son corps.

En effet, cette manière de ponctuer le texte reprend un usage très ancien, qui -de toute les fonctions accordées à la ponctuation (syntaxique, sémantique et rythmique)- ne prenait en compte que la fonction expressive, liée à l'intonation. Cette pratique consiste à scander les suites de propositions par des pauses du souffle et non par des signes typographiques⁴⁶. Pour s'en sortir, nous procéderons par des poses du souffle, ne serait-ce que dans les deux premiers chapitres du roman.

⁴³ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 89.

⁴⁴ Ibid, p. 20.

⁴⁵ Claude Simon, *Œuvres*, « *La Fiction mot à mot* », Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 1200 -1201.

⁴⁶ Annie Berthier et Catherine Ballestero, « *La ponctuation* », *L'aventure des écritures*, BNF : <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signes/ponctuation>

B. Deuxième subversion : L'illisibilité fictive (Le dédale)

Si la permanence du référent⁴⁷ est une garantie de la lisibilité, le brouillage référentiel qu'entreprend Claude Simon dans *La Bataille de Pharsale* refuse tout désir d'y arriver.

L'écrivain apparaît, dès l'ouverture du roman, comme un adepte de sensualisme. Sa manière d'écrire est étroitement liée à la perception des choses concrètes qui l'entourent.

Jaune et puis noir temps d'un **battement de paupières** et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et **l'œil** ténèbres un instant sur le visage **comme un velours** une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité **palpables** c'est-à-dire successivement le menton la bouche le nez le front **pouvant les sentir et même olfactivement leur odeur** moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire **entendant** en même temps **le bruit** de soie déchirée⁴⁸

Il n'est cependant pas possible de ramener tout le roman à ce que les sens (vue, ouï, odorat, touché et goût) de Simon lui transmettent. Le récit n'est nullement réductible à l'extériorisation d'une suite de sensations car l'écrivain leurs associe : souvenirs, imagination, raisonnement et émotions.

Jaune puis noir puis jaune de nouveau, le corps lui-même, dans l'ascension rapide, verticale, réduit à un trait : pas même le léger renflement en forme d'olive : un trait __ et pas même un trait : une trace, un sillage aussitôt effacé, les deux ailes noires déployées, symétriques__ ou du moins, l'œil, la rétine, incapable de suivre l'enchaînement foudroyant des diverses positions de l'aile en vol et ne retenant que celle-là__ peut-être parce que le pigeon s'est trouvé dans cette phase du vol juste au moment où il s'est interposé entre le soleil et l'œil, de sorte que, bien après sa disparition, tout ce qui a persisté ç'a été d'une part, pour l'esprit non pas un oiseau mais seulement cette impression, déjà souvenir, de foudroyante montée, de foudroyante ascension verticale, et d'autre part, pour l'œil, cette image d'arbalète, et alors la voûte de flèches, les traits volant dessinant une arche entre les deux armées s'étant reposés un petit moment et ayant repris de nouveau leur course ils lancèrent leurs javelots et rapidement...⁴⁹

⁴⁷ Le référent dit Le Larousse est « *ce à quoi renvoie un signe linguistique dans la réalité* » (Dictionnaire des Noms Communs, Librairie Larousse, 1987, p. 782). Notre analyse du brouillage référentielle suivra deux axes : le premier mettra l'accent sur le changement du sujet de la description, le deuxième abordera le problème du changement de la voix narrative.

⁴⁸ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 9.

⁴⁹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 40-41.

Le changement de motif s'effectue donc, par le passage d'un mode de perception à l'autre et de la perception au reste des opérations mentales. Du sensoriel à l'émotif, au psychique, l'écrivain change de sujet au gré de son goût, se moquant éperdument des prétendues barrières imposées par les lois de la cohérence.

Composé de la façon, *La Bataille de Pharsale* devient une bataille au sein de la phrase⁵⁰. Il n'est pas aisé de savoir où commence une phrase et où est ce qu'elle se termine et à qui ou à quoi elle réfère car en plus d'une ponctuation déroutante, les phrases ne sont pas organisées selon leur structure canonique (GN+GV). L'analyse syntaxique est dès lors, infructueuse et l'unité thématique quasi-inatteignable. La lecture devient, par conséquent, une activité complexe aux résultats douteux

La possibilité de délimiter la phrase, et par-delà le référent, par rapport à cette écriture fluctuante sera possible seulement si la lecture se soumet, d'une part, au principe même de l'écriture et se place, d'autre part, dans un cadre théorique énonciatif. Guidé par les changements dans le mode de perception, les énoncés choisis, seront analysés d'une manière relative à la prédication.

De ce point de vue, nous formulons l'hypothèse selon laquelle il y a énoncé une fois seulement que la relation prédicative est accomplie. La prédication se définit en linguistique par la jonction d'un actant (sujet, ce dont on parle) et de son prédicat (la partie de la proposition qui porte l'information verbale à propos du sujet). Cette approche rejoint la définition qui est donnée à la proposition et à l'énoncé dans les grammaires de Dominique Maingueneau⁵¹, Danielle Leeman⁵² ainsi que l'ouvrage théorique « Poétique » de Tzvetan Todorov⁵³.

⁵⁰ « *La Bataille de la phrase* » anagramme de *La Bataille de Pharsale*: un texte de Jean Ricardou publié en 1970 in *Critique*, Vol. 26, N° 274. Publié notamment dans l'ouvrage critique : *Pour une théorie du nouveau roman* par les éditions du Seuil.

⁵¹ Dominique Maingueneau : Docteur d'État en linguistique. Professeur à l'université Paris-Est Créteil. L'auteur de nombreux manuels de linguistique française et d'analyse du discours. (<http://www.librairiedialogues.fr>)

⁵² Danielle Leeman : Linguiste, maître de conférences à l'Université de Paris-X Nanterre et responsable éditoriale des revues "Langages" et "Langue française" (en 1998).(<http://www.librairiedialogues.fr>)

⁵³ Respectivement : Dominique Maingueneau, *Eléments de Linguistique pour le texte Littéraire*, Dunos, Paris, 1993. Danielle Leeman, *La phrase complexe*, Duculot, Bruxelles, 2002. Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? : 2.Poétique*, Seuil, 1968.

De nombreuses irrégularités relatives à la délimitation des groupes prédicatives persisteront sans doute, mais nous espérons pouvoir arriver à une segmentation, peu ou prou correcte et nous nous contraindrons à respecter les exigences théoriques de la cohérence.

Analysons l'incipit :

1Jaune et puis noir* temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées* forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil* ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main* un instant ténèbres* puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?*)2 rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité* palpables* c'est-à-dire successivement* le menton la bouche le nez le front pouvant les sentir* et même olfactivement* leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire* entendant en même temps le bruit de soie déchirée* l'air froissé* ou peut-être pas entendu*3 perçu* rien qu'imaginé* oiseau flèche fustigeant* fouettant* déjà disparue* l'empennage vibrant* les traits mortels s'entrecroisant* dessinant une voute chuintante comme dans ce tableau vu où ?4 combat naval entre Vénitiens et Génois* sur une mère bleu-noir crénelée* épineuse* et d'une galère à l'autre* l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur* l'un d'eux pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant* l'épée levée* entraînant ses soldats* le transperçant* clouant le cri au fond de sa gorge*

5Obscure colombe auréolée de safran*

6Sur le vitrail au contraire blanche* les ailes déployées* suspendue au centre d'un triangle* entourée de rayons d'or divergents. Ame du Juste s'envolant. D'autres fois un œil au milieu. Dans un triangle équilatéral* les hauteurs, les bissectrices et les médianes se coupent en un même point. Trinité, et elle fécondée par le Saint-Esprit, Vase d'ivoire, Tour de silence, Rose de Canaan, Machin de Salomon. Ou peint au fond comme dans la vitrine de ce marchand de faïences, écarquillé. Qui peut bien acheter des trucs pareils ? Vase nocturne pour recueillir. Accroupissement. Devinette : qu'est-ce qui est fendu, ovale, humide et entouré de poils ? Alors œil pour œil comme on dit dent pour dent, ou face à face. L'un regardant l'autre. Jaillissant dru dans un chuintement liquide, comme un cheval. Ou plutôt jument.

Pour simplifier le découpage et l'analyse du texte, nous avons introduit des signes dont voici l'explication :

- L'astérisque répond à la relation de prédication précédemment expliquée, il correspond à des « îlots de dépendance grammaticale »⁵⁴.
- Les chiffres correspondent à des unités thématiques provisoires. Le texte inséré entre deux chiffres représente un seul mode de perception.
- Nous signalons que dans notre lecture de *La Bataille de Pharsale*, nous avons été parfois obligés de rajouter des mots⁵⁵ pour pouvoir comprendre, analyser et interpréter les passages où l'éclatement l'emporte. Cette pratique est déjà connue des spécialistes, les théoriciens de la littérature l'appellent « *la réécriture de la lecture* ».

Unité 1 :

Les syntagmes⁵⁶ qui viennent après les deux points comportent des éclaircissements sur la provenance du noir et des ténèbres ainsi que sur l'alternance du jaune et du noir. L'œil regardant en direction du soleil s'ouvre et voit le jaune et se referme et voit les ténèbres. Apparaît-là, un premier indice révélateur du sujet de la description. « *ailles déployées forme d'arbalète* ». Cet indicateur rappelle la flèche ailée du vers de Valéry « *M'as-tu percé de cette flèche ailée* » qui figure dans l'épigraphe précédant cet incipit.

La segmentation de la première unité ne présente pas de difficulté particulière. Le sujet est unique, les propositions sont constituées toutes de groupes nominaux et adjectivaux. La prédication est établie par un rapport de comparaison dans une seule proposition : « *ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main* ».

Unité 2 :

La description de l'oiseau éveille en l'auteur « *rappel* » un flux d'autres sensations : visuelle « *jaillissant de bas en haut* », tactile « *palpables* », olfactive « *leur odeur moisie...* », auditive « *entendant...le bruit* ». Ce sont des groupes adjectivaux qui qualifient les ténèbres.

⁵⁴ Alain Berrendonner, « *Morphosyntaxe, pragmasyntaxe et ambivalences sémantiques* ». In H.L. Andersen & H, Ed. Nølke, 2002.

⁵⁵ Nous ne défigurons pas le texte, les mots dont il est question ne sont rajoutés que théoriquement, c'est-à-dire dans l'esprit.

⁵⁶ Selon le Larousse, un syntagme est l'unité syntaxique élémentaire (GN, GV...).

La segmentation de cette unité ne présente, elle aussi, aucune difficulté. Mais pour des besoins grammaticaux, il était nécessaire de rajouter un mot qui est « *puant* » devant « *comme une poignée de terre noire* ». Ce segment est composé de groupes nominaux et adjectivaux et d'une autre comparaison « *leur odeur moisie de caveau de tombeau comme une poignée de terre noire* ». Il est possible de rallier cette unité avec la première dans la mesure où le prédicat semble être l'ensemble des sensations provoquées par le motif de la séquence précédente (l'oiseau).

Unité 3 :

L'oiseau retourne après une longue description sensorielle des ténèbres. La description de ses ailes stimule, par analogie de forme et de mouvement, la perception imaginaire de flèches s'entrecroisant dans le ciel. La métaphore de l'arbalète évoquée précédemment n'est donc pas fortuite. La description de l'oiseau crée un « *télescopage* »⁵⁷ de séries descriptives opposées. De la relation de ressemblance, Claude Simon passe par antithèse à une relation d'opposition. L'oiseau, symbole de paix devient arbalète, engin de guerre. En outre, le groupe « oiseau flèche » et l'adjectif « *disparue* » employé au féminin ainsi que le mot « *empennage* » laissent penser que l'actant dans cette relation de prédication est la flèche et non l'oiseau. Et c'est ici que s'opère un premier changement de référent.

Il n'y a pas de complexité particulière dans le découpage de ce segment. La relation prédicative est accomplie. Les propositions sont formées de groupes nominaux et adjectivaux.

Unité 4 :

La perception de l'oiseau qui figure au début de l'incipit appelle dans cette unité le souvenir d'un autre élément. Il est question d'un tableau représentant un combat naval (allusion à La Bataille de Zora 1584-1587 de Tintoret, qui se trouve au palais des Doges, à Venise⁵⁸). L'auteur se détourne du premier référent pour focaliser la description sur la forme et le mouvement de la flèche.

⁵⁷ Claude Simon, *Œuvres*, « *discours de Stockholm* », Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p.

⁵⁸ Claude Simon, *Œuvres*, *Notice*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 1404.

Les propositions sont formées de groupes nominaux et d'un seul syntagme verbal « *au moment où il s'élançait en avant* ». L'action est jusque-là apparemment absente, elle est évincée par des descriptions.

Unité 5 :

Ce segment est formé d'une seule proposition ambiguë. Il s'agit d'une colombe obscure et d'une auréole jaune. Le safran est de couleur jaune tel le soleil. L'ombre est obscure, la colombe ne l'est pas parce qu'elle est la variété blanche d'une tourterelle. Ces éléments laissent penser à l'occultation du soleil par un corps opaque. La colombe serait, dans ce cas, l'objet occultant qui éclipse le soleil pour un observateur terrestre, et l'auréole, le contour du soleil qui n'a pas été bloqué par le corps de la colombe. D'ailleurs, un oiseau qui s'entremet entre le soleil et un œil est évoqué dans la première unité et cela sans spécification portée sur la provenance ou la position de l'observateur : « *forme d'arbalète rapide entre l'œil et le soleil* ». Nous en concluons qu'il s'agit d'une vision à contre-jour parce que la colombe reçoit la lumière du côté opposé du regard. Mais ce n'est que supposition.

Unité 6 :

Ce segment s'ouvre sur le vol d'un oiseau mais à l'opposé de l'oiseau précédent « *Obscure colombe auréolée de safran* », celui-là est blanc, « *Sur le vitrail au contraire blanche* ». Nous en concluons qu'il s'agit du même oiseau mais vu sous des angles différents et de manière aussi différente. Il est tantôt réel tantôt imaginaire.

La colombe blanche est associée dans ce segment à un vitrail. L'évocation de la flèche s'achève cédant la place à une série de motifs divergents qui n'ont, du point de vue thématique, aucun rapport les uns avec les autres, mais qui se suivent selon des rapports de déduction. Les ailes déployées de la colombe rappellent un œil au milieu d'un triangle, dessein symbolisant la Trinité. Le Saint-Esprit est l'une des trois hypostases de la Trinité, la Vierge dont le narrateur fait allusion par une litanie (Vase d'ivoire, Tout de silence, Rose de Canaan...) en est une autre⁵⁹.

⁵⁹ Dans cette analyse, nous avons été inspirés par les notes de bas des pages qui accompagnent le roman publié par les éditions Gallimard.

En considérant le sujet de la devinette « *Devinette : qu'est-ce qui est fendu, ovale, humide et entouré de poils ?* », il est possible notamment d'avancer l'hypothèse selon laquelle ces sujets divergents possèderaient un autre point de rencontre. La colombe aux ailes déployées, le triangle avec un œil au milieu, l'œil, l'urinal féminin sont tous similaires du point de vue de la graphie.

La complexité de ce segment ne tient pas au découpage en groupes propositionnels de l'unité mais au changement incessant du référent. L'incipit ainsi tissé, anticipe le lecteur dans le vertige d'un changement continu⁶⁰.

Ce point soulevé constitue le premier volet de l'indétermination référentielle.

Le deuxième volet se rapporte à la difficulté de réfléchir à la question de l'énonciation du roman. Dès l'incipit, les fils narratifs s'empêtrant et risquent de ne pas être facilement démêlés. La voix narrative incarnée dès l'abord par un personnage dont l'identité n'est pas précisée (entre l'œil et le soleil -l'œil de qui ?-) est réitérée dans des passages ultérieurs. La partie « 0 » du deuxième chapitre permet de repérer précisément l'espace et la position qu'occupe ce personnage. Il est localisé devant une fenêtre qui donne sur une place publique plantée d'arbres et sur laquelle s'ouvre une bouche de métro.

Repartir, reprendre à zéro. Soit alors O la position occupée par l'œil de l'observateur (O.) et d'où part une droite invisible OO' rejoignant l'œil à l'objet sur lequel est fixé le regard, une infinité d'autres droites partant du même point entourant OO', leur ensemble engendrant un cône qui constitue le champ de vision de O. debout sur le côté d'une place plantée d'arbres et où s'ouvre une bouche de métro [...].⁶¹

Les pronoms personnels « moi » et « je » qui apparaissent à la page 16 pour le premier « *La mort elle-même a gardé pour moi cette fade odeur...* » et 17 pour le second « *Versions latines dont j'ânonnais le mot à mot...* » semblent affermir la narration car ce sont les seuls points de repères auxquels le lecteur s'attache pour tenter un rapprochement entre la voix narrative et la voix de l'auteur.

⁶⁰ Rien que pour comprendre la sixième unité, il a fallu se documenter sur la Trinité et sur chaque élément de sa litanie.

⁶¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 179-180.

Le récit fournit beaucoup d'autres éléments tournant autour d'un point fixe. Le point fixe ne l'est pas, il serait dédoublé en raccordant les situations matrimoniales et les expériences du neveu et de l'oncle Charles.

En effet, les rôles du narrateur- tantôt père de deux enfants tantôt enfant, neveu du personnage Charles- et l'oncle Charles fusionnent de manière à rendre vaine toute ébauche de délimitation claire et définitive des frontières séparant ces deux entités. Le texte décrit, d'une part, les angoisses d'un personnage protagoniste, qui croit surprendre sa maîtresse en flagrant délit d'adultère avec un homme anonyme. D'autre part, L'oncle du narrateur et qui est aussi un personnage principale, nouait une relation passionnelle avec le modèle d'un peintre qui le trompait aussi « *modèle petite garce qui le trompait avec tout le monde Ce pauvre Charles avec les femmes il était d'une naïveté et celle-là pour enlever sa culotte il ne lui fallait* »⁶².

D'autres indices -difficilement décelables⁶³- expliqueraient, sans doute, le secret derrière la volonté de conserver l'anonymat de la voix narrative. Si cette dernière- et pour reprendre l'idée de Lucien Dällenbach⁶⁴- reste indéterminée, c'est qu'elle peut servir à la place d'une autre voix narrative à son tour non identifiée et qui peut être une autre voix, voire plusieurs autres.

L'exemple suivant développe aussi la notion du changement du référent et rend compte de la confusion qui entoure l'identité de la voix narrative.

La Bataille de Pharsale est un roman tripartite, son troisième chapitre ressuscite les bribes de récit traités dans les deux autres chapitres de manière différente et selon un rythme différent aussi. La voix narrative y demeure anonyme. La page 224 est marquée par une transgression référentielle remarquable : une même lettre « O » y désigne plusieurs personnages, et le point de vue change selon les thèmes : dans le récit de guerre la lettre O. désigne le narrateur (le neveu), dans la description du bureau de Charles et de

⁶² Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 20.

⁶³ La description des billets de banque retrouvés sur le bureau de l'oncle correspondent à ceux mis en circulation à l'époque du neveu. Les cartes postales adressées par l'oncle lors d'un voyage en Grèce trahissent également le lien de parenté qui unit les deux enfants Corinne et Paulou au narrateur. Le voyage qu'entreprend l'oncle n'est que le voyage culturel que fait le neveu pour découvrir le champ de bataille Pharsala. (Tirer ces conclusions nous a été possible grâce aux notes de bas des pages qui accompagnent le roman publié par les éditions Gallimard.)

⁶⁴ Lucien Dällenbach : Professeur honoraire de l'Université de Genève, il enseigne actuellement la littérature et la culture françaises à l'École polytechnique fédérale de Zurich. Il a publié notamment *Le Récit spéculaire* et *Claude Simon* aux Editions du Seuil et, chez José Corti, *La Canne de Balzac*. (<http://www.seuil.com>).

l'atelier du peintre, le O. désigne l'oncle. La continuité des rôles de ces deux personnages les transforme-t-elle en un gémeau ? Dans les descriptions des scènes d'adultère, la situation se complique davantage et il devient impossible de donner un nom à la lettre O, ou de dire si elle représentait une entité à part. Elle est tantôt l'homme, tantôt la femme (sauf que cette dernière, est toujours désignée par le signe d'O), tantôt l'amant jaloux qui les espionne.

O. fait un pas en avant. Le cheval prend le trot. O. se met à courir et touche de nouveau du bout des doigts les rênes flottantes. Le cheval prend le galop. O. essaye d'attraper l'un des étrières qui bat contre le flanc du cheval. L'étrier lui échappe. Le cheval s'éloigne en ruant. O. se met à courir sur le ballast, alourdi par le poids de son équipement. Déjà essoufflé par la course au galop et la chute dans la tranchée, O. sent très vite sa respiration s'accélérer et quelque chose dans sa gorge qui l'étouffe. Le tumulte de son sang vient battre dans ses oreilles. L'homme et la femme immobiles entendent dans leurs oreilles le tumulte de leur sang qui continue d'affluer et de battre, ralentissant par degrés. Ils recommencent à percevoir le léger tic-tac du réveil posé sur la commode à côté du lit. Ils ne peuvent pas entendre le bruit de la goutte qui tombe à intervalles réguliers du robinet de la prise d'eau au bout du couloir. Le corps de l'homme est légèrement séparé de celui d'O. La broussaille jaune de la poitrine touche toujours les bouts des seins qui sont maintenant comme fripés, mais les deux ventres et les deux pubis sont séparés par un étroit intervalle. De l'autre côté de la porte, très près du panneau, la voix de O. dit son nom. Les deux corps sont toujours aussi immobiles que la pierre.

En définitive, la combinaison des voix distinctes et le changement subreptice de référence dans *La Bataille de Pharsale*, s'amplifient au contact de l'intertexte⁶⁵. Au sein de son texte, Simon fait parler d'autres écrivains comme Elie Faure, Jules César, Lucain, Plutarque, Graham Greene, Martin Heidegger, Valéry ou l'incontournable Proust⁶⁶. Il fait appel à des tableaux, des sculptures, des frises ou des basiliques : œuvres culturelles, portants les signatures d'artistes illustres comme Picasso, Nicolas Poussin, Antonio Canova, Délos, Pieter Bruegel, Polidoro Caldara, Piero Della Francesca, Lucas Cranach et bien d'autres. Il recourt également à l'illustration de couverture de livre, à la publicité, au cinéma, aux journaux, au manuel et guide ...etc. *La Bataille de Pharsale* est, de ce fait, un véritable roman polyphonique.

⁶⁵ On appelle **intertextualité** la relation qui unit un texte littéraire à d'autres textes préexistants auxquels il s'oppose ou fait écho. **L'intertexte** est alors cet ensemble d'écrits auxquels le texte est relié, explicitement ou non. Lexique, ASP : <http://www.assistancescolaire.com/eleve/2nde/francais/lexique/I-intertexte-intertextualite-fx063>.

⁶⁶ Le roman est traversé par un nombre très grand d'intertextes proustien, nous y reviendrons plus bas.

Nous pouvons nous demander alors ? Qui parle ? De qui ? Et de quoi parle-t-il ? Aucune réponse claire et convaincante ne peut être donnée dans l'immédiat puisque, ce dont le lecteur dispose, n'est qu'une partie dont la suite tarde souvent à venir.

De notre côté et dans l'attente d'une schématisation ou d'un redoutable *La Bataille de Pharsale* mode d'emploi, nous espérons avoir montré que la « référencialité »⁶⁷ dans ce roman est mise en abîme et que l'abondance des « bifurcations narratives »⁶⁸ chassent toute harmonie fictive. Ferdinand de Saussure n'a-t-il pas suffisamment démontré que la relation entre le signe et le référent est arbitraire ? « *Le lien unissant le signifiant au signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire.* »⁶⁹.

C. Troisième subversion : L'illisibilité diégétique (Les transits spatio-temporels)

Pour prouver que *La Bataille de Pharsale* est un roman "illisible" au niveau diégétique, nous effectuons un retour à l'incipit. Le narrateur, devant l'embrasement d'une fenêtre qui surplombe une place publique, aperçoit un pigeon : il le décrit. La description de l'oiseau exhume le souvenir d'une flèche ailée. La flèche rappelle un tableau représentant un combat naval vu dans un tableau. Cette errance mémorielle s'interrompt par un retour à la réalité, introduit par l'expression « *obscure colombe auréolée de safran* ». Le recours à ce motif semble être un temps de pause qui permet au romancier de reprendre son souffle avant de relancer sa pérégrination.

Claude Simon va de part et d'autre, du début du roman à sa fin, il n'a cessé de zigzaguer entre les différents modes de perception, partant de l'acte d'écrire à la mémoire de la voix narrative, et dans cette dernière, il explore tout le champ du possible. Du visuel à l'auditif, en passant par l'imaginaire ou les voix qui viennent d'ailleurs. La fiction titube en accompagnant l'écriture et arrive à la fin au même point de départ : «

⁶⁷ Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, Paris, Les contemporains. Seuil, 1988, p. 39.

⁶⁸ Expression de Jean Ricardou.

⁶⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 100.

Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau ». Peut-on oser lire dans cette formule une alternance du réel et du fictif?

Dans ce roman, les lieux se diversifient et s'enchaînent avec ou sans démarcation typographique et en l'absence de tout ordre chronologique.

Prenons un autre exemple illustrant l'illisibilité diégétique: dans le troisième chapitre par exemple, Simon écrit un paragraphe qui s'étend sur six pages, de la page 220 à la page 226. En l'examinant nous verrons clairement que ce paragraphe ne l'est pas parce qu'en bonne typographie, le paragraphe correspond au texte écrit entre deux alinéas, donc, deux retours à la ligne, et présente une seule unité de sens. Celui-là est une galerie de personnages, de lieux et de moments différents :

O. traduit un texte latin. Il est assis sur une chaise dans un bureau mal éclairé [...] Maintenant si tu essayais de dire ça autrement qu'en petit nègre ? § Un autre petit oiseau gris s'envole d'un buisson vert foncé. [...] La branche d'où il s'est élancé reprend son immobilité. § L'ombre de la colline commence à s'allonger sur la plaine. [...] le tumulte de sang vient battre dans ses oreilles. § L'homme et la femme immobiles entendent dans leurs oreilles le tumulte de leur sang qui continue d'affluer et de battre, [...] Ils ne peuvent pas entendre le bruit de la goutte qui tombe à intervalles réguliers du robinet de la prise d'eau au bout du couloir. [...] De l'autre côté de la porte, très près du panneau, la voix de O. dit son nom. [...] sur les deux corps nus et figés la sueur commence à se refroidir, les glaçant. § Une teinte d'un brun verdâtre, passé au lavis, [...] comme la peau sous une pellicule de sueur refroidie.⁷⁰

Dans un même paragraphe, le lecteur parcourt six espaces différents :

Le premier espace, que nous limitons par le signe typographique du paragraphe (§), décrit le bureau de l'oncle Charles où il apprenait à son neveu le Latin.

Avec la phrase introduite par « *Un autre petit oiseau...* », survient un premier changement spatial, il s'agit de la perception des oiseaux. La mémoire du lecteur identifierait, sans peine, le lieu décrit (l'immeuble donnant sur une place publique) puisque ce motif est toujours rattaché à ces lieux. Pour ce qui est du facteur temps, le lecteur oscille entre le moment d'écrire et ce qui l'a précédé. L'acte d'écriture est, pour lors, la pièce angulaire du roman, il lui donne vie et constitue sa matière première.

⁷⁰ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 220-226.

Dans *La Bataille de Pharsale*, le thème de la fenêtre ouverte sur une place parisienne à laquelle se rapportent le jeu de l'ombre et de la lumière, l'observation de la bouche du métro, des passants, du café sur la terrasse de l'immeuble d'en face ou la description du pigeon semble être le seul motif qui se déroule au présent de l'écriture. Les autres motifs ne sont que des souvenirs lointains revivifiés par les quelques objets posés sur la table du narrateur.

Le troisième paragraphe porte sur des souvenirs de guerre traumatisants, il décrit un soldat en fuite. Cette scène est sans doute rattachée à la description des champs de bataille.

Le quatrième paragraphe débute par la phrase « *L'homme et la femme immobiles...* ». Le lieu est indiqué plus tard avec les termes « corridor » et « couloir », la preuve que l'on assiste, désormais à la scène du cocuage. Dans ce même paragraphe, le lecteur effectue un va-et-vient qui permet de mettre sous tension deux points d'éclairage différents : l'intérieur et l'extérieur de la chambre, foyer de l'adultère. Car si O. dit son nom de l'autre côté de la porte, c'est qu'il est dans un endroit différent de celui où « *L'homme et la femme immobiles* » s'aimaient.

Le cinquième paragraphe enfin, est commandé par l'expression « *une teinte d'un brun verdâtre, passé au lavis* ». Le cumul des termes « le peintre », « gouache », « plume », « dessiner », « teintée » ne laisse place à aucune hésitation concernant la confirmation du changement brusque de l'espace. Il ne fait pas de doute que l'endroit décrit est l'atelier du peintre.

Ces transferts spatio-temporels ou « transits », comme il plaît à Ricardou de les appeler, posent de sérieux problèmes quant à la construction d'une cohérence. Mais le lecteur finit par s'y accommoder. Grâce à sa mémoire et par un repérage des champs lexicaux et sémantiques, il apprend à assembler les séquences qui se ressemblent. Activité ludique, enrichissante et bienfaitrice mais combien difficile.

D. Quatrième subversion: L'illisibilité syntaxique

Comme tout texte écrit, *La Bataille de Pharsale* est un roman fait de phrases. D'un enchaînement linéaire de ces phrases sur les pages, se crée le volume, le livre, la

matérialité de l'écriture. Dans ce support textuel, se niche l'univers fictif, corrélat du roman.

La troisième tâche de cette analyse consiste à identifier l'illisibilité au niveau de cette unité linguistique fondamentale, la phrase en l'occurrence. A ce niveau, il convient de souligner que la phrase dans *La Bataille de Pharsale* est l'élément déterminant du style de Claude Simon, le pacte du désordre y est scellé, donne l'organisation première du roman. L'organisation globale du roman en est une résultante.

Qu'elles soient « monstrueuses »⁷¹, hachées ou fantaisistes, ces phrases se sont avérées si complexes, puisqu'elles s'élaborent sans égard à la correction du sens. Pour saisir quelques spécificités de la phrase de Claude Simon, nous proposons l'échantillon suivant :

- a. [...] (1) La guitare joue un air syncopé scandé assez rapide fait de variations du même accord sur lequel ou plutôt à travers lequel se détache une dentelle de petites notes aigües séparées (2) Elle dit C'est notre voisin c'est ce noir qui joue le soir dans (3) Il dit je sais (4) La guitare s'arrête (5) Il dit Je ne voulais pas vous déranger je vous demande (6) Elle dit mais vous ne me dérangez pas au contraire (7) Elle tient ses paupières baissées elle est elle-même assise sur un tabouret quoi qu'il y ait deux fauteuils inoccupés l'un d'un style rustique [...] ⁷²
- b. Les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voute chuintante comme dans ce tableau vu où? ⁷³
- c. La lumière a donc cette transparence et cette qualité (c'est l'heure où les oiseaux chantent encore, les alouettes, et ces petits oiseaux gris au vol court, soudain, rectiligne, d'un buisson à l'autre, accompagné d'un cri semblable aux grincement d'une poulie tournant très vite) qui sépare nettement les formes et semble sélectionner les couleurs claires (les roses, les vert amande, les blancs, les bleus des aciers reflétant le ciel), les quelques taches plus foncées (des rouges, des vert olive ou les bruns) accentuant encore par contraste cette impression de suavité et de paix matinale que ne contrarient pas les courbures des étendards mollement gonflés [...]. ⁷⁴

⁷¹ Leo Spitzer, *Études de style : précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique*, par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1980, p. 398.

⁷² Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 129.

⁷³ Ibid, p.

⁷⁴ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 102.

- d. César la Guerre des Gaules la Guerre Civile → s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce.⁷⁵
- e. Le hasard (ou peut-être la patine de la poussière) accorde leurs couleurs dans une harmonie de bleus foncés, bleus pastel et de tons terreux relevée par deux ou trois pourpres et un lilas.⁷⁶

Ces phrases enfreignent l'usage usuel de la syntaxe. Aucune règle linguistique gouvernant la répartition des éléments de la phrase, ne peut rendre compte de l'emploi subjectif que fait Simon des groupements de mots dans ce texte.

Dans l'exemple (a), nous avons compté sept phrases verbales relativement courtes, soudées les unes aux autres, sans lien visible. Elles forment ensemble un fragment textuel qui, faute de ponctuation, peut être pris comme une seule phrase. Nous les avons séparées par des chiffres dont l'apparition annonce une nouvelle phrase. La cinquième phrase « *Il dit Je ne voulais pas vous déranger je vous demande* » est inachevée suite à l'omission du complément d'objet d'une phrase comportant un verbe transitif. Par conséquent, elle est agrammaticale et sémantiquement insaisissable. Pour la rendre plus intelligible, le lecteur doit impérativement la considérer par rapport au contexte de l'énonciation. En remplaçant la phrase dans son texte, nous verrons clairement qu'il s'agit d'une conversation écrite, marquée par l'empreinte de l'oralité. Des propos et une cadence transposés fidèlement de l'oral à l'écrit. Avec une exactitude impressionnante, les paroles des personnages sont rapportées dans leurs lettres, avec leurs gestes et la description des objets environnants. Point de propos isolés, mais une succession, et une spontanéité étonnante.

De manière générale, Le rythme de la prose dans *La Bataille de Pharsale* est la clef de voûte qui permet de maintenir un minimum de signification. Le romancier n'a d'ailleurs, jamais approuvé la distinction entre le poète et l'écrivain. Dans l'entretien consacré en 1997 à l'écrivain Philippe Sollers, Claude Simon précise : « [...] Il y a des phrases de Proust qui sont beaucoup plus poétiques que bien des poèmes. La distinction prose/poésie est artificielle. On peut arriver à des effets de poésie intenses avec la prose, davantage peut-être, même en français. »⁷⁷. Dans son livre, *Par-Delà le bien et le mal*,

⁷⁵ Ibid, p.18.

⁷⁶ Ibid, p.197,

⁷⁷ A. Gauvin, « *Entretien avec Claude Simon* », in. Le Monde 19-09-97, 02-12-2006.

Nietzsche soutient cette affirmation en disant : « *Se méprendre sur le rythme d'une phrase, c'est se méprendre sur le sens même de la phrase.* »⁷⁸.

Si le deuxième exemple porte sur une phrase grammaticalement correcte, son sens demeure néanmoins inaccessible. Il ne nous est pas possible de dire à quoi réfère le sujet « traits mortels » et comment ces traits peuvent s'entrecroiser. La sémiose est ainsi bloquée à la reconnaissance du référent et du type de liens qu'il noue avec le signe qui le suit immédiatement. Ce n'est qu'une fois considéré par rapport à un autre signe, voire à plusieurs autres signes dans l'espace scriptural et textuel, que ce signe trouve sens. Réinséré dans le texte, il va dans le sens d'une description de la trajectoire d'une flèche, ou de plusieurs flèches, puisque le narrateur a introduit un élément nouveau : tableau vu lors d'un voyage culturel représentant un combat, d'où la provenance des flèches et des traits mortels. Le sens est donc établi rétrospectivement.

Considérons la phrase de l'exemple (c), elle est syntaxiquement et sémantiquement correcte. Mais elle relève une difficulté qui semble inextricablement liée au problème de l'illisibilité. En effet, Les phrases logées entre parenthèses semblent retenir longtemps l'attention du lecteur, elles renversent également, les rapports hiérarchiques et créent un point d'ironie sous-jacent. Désignant une entité immatérielle « la lumière », la description renvoie les qualificatifs de cette abstraction à plus tard, en ouvrant une première parenthèse caractérisant la qualité de la lumière. Les deux segments « *la lumière a donc cette qualité* » et « *qui sépare nettement les formes et semble sélectionner les couleurs claires* » se trouvent à une telle distance l'un de l'autre que leur relation paraît floue. Par surcroît, il n'est pas si aisé de déterminer lequel des propos est le plus important. Cette fluidité est accentuée par la longueur de ce qui est mis entre parenthèses.

Une telle manipulation du langage accentue l'impression de complexité et crée une tension chez le lecteur qui attend la fin de la phrase et ne l'atteint que difficilement. Avec la première parenthèse fermée, celui qui lit espère freiner la démultiplication des détails mais il est heurté à une deuxième parenthèse qui s'ouvre, donnant une énumération des couleurs claires. Stimulation de la volonté de finaliser la phrase parlant de lumière puis

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, in. Claude Simon, Lucien Dallenbach, Paris, Les contemporains, Seuil, p. 36.

relâchement avec une troisième parenthèse énumérant les couleurs foncées. Ici la pensée est moins directe, plus en méandre, « *Le récit, dit Ricardou, [...] éprouve les pires difficultés à obtenir son démarrage, toujours entrecoupé qu'il se trouve par de nouvelles parenthèses qualificatives* »⁷⁹. L'alternance de la détente et du malaise que crée cette dynamique, accompagne l'élasticité de la période conçue par l'auteur. Elle révèle notamment, sa capacité à voir les choses simultanément et met à nu l'acuité de son regard.⁸⁰

Dans l'exemple (d), il apparaît clairement que l'écrivain raisonne sans égard pour la correction syntaxique. La phrase ne resserre pas les liens entre les composants d'une phrase verbale (sujet + verbe + complément). Elle ne recourt pas au moule phrastique : sujet + prédicat, ni au moule : thème + rhème⁸¹. Claude Simon ne raisonne pas non plus en terme de lettré ou non lettré, parce qu'il s'est permis l'intrusion d'une image parmi les mots. Dans cette phrase, le lecteur est plutôt confronté à un cumul de groupes nominaux (César + La Guerre des Gaules + La Guerre Civile + →), joints à des participes présents dont l'ensemble accomplit le rôle de prédicat pour un sujet non lisible (→). Sans signification réelle, cette phrase peut toutefois être comparée à d'autres phrases appartenant à un d'autres points dans l'espace du texte. De par leur nature analogue, le lecteur peut leur trouver un sens. Ce sens reste présentement en suspens et la compréhension s'oriente vers le futur car elle sera établie prospectivement. Il est très nécessaire de noter que cette phrase n'est pas la seule à être ouverte sur sa fin, avec beaucoup d'autres phrases inachevées, elle entrave toutes les tentatives de totalisation.

L'accord grammatical est une « *opération flexionnelle* »⁸² où l'accent est mis sur la transmission des marques morphologiques d'un mot variable à un autre. Il y a donc accord lorsqu'un mot variable transmet les marques du genre, du nombre et/ou de la personne à un autre mot. En employant par exemple le non femme au pluriel, l'adjectif qui qualifie ce nom prend la marque du féminin et du pluriel (femmes battues).

⁷⁹ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, p. 144.

⁸⁰ Cette distinction nous a été inspirée par l'étude des propriétés de la phrase proustienne.

⁸¹ Le rhème en linguistique est l'information apportée dans l'énoncé à propos du thème. Dans la phrase « ton frère fait de la plongée sous-marine », le thème est « ton frère » et le rhème est « fait de la plongée sous-marine ».

⁸² http://fr.wikipedia.org/wiki/Accord_%28grammaire%29

Dans l'exemple (e), Simon détourne la règle en faisant de l'accord grammatical un moyen de retenir la cassure sémantique. Le mot accordé (ici, complément d'objet « leurs couleurs »), ne s'accorde pas avec le mot principal « le hasard », ni même avec le groupe nominal logé entre parenthèses. Le lecteur pourrait penser que le receveur d'accord fait l'effet d'une accolade additionnant le hasard et la patine de la poussière, même si le deuxième sujet est mis en alternative avec le premier par la conjonction « ou ». Toutefois, cette supposition sera vite démentie parce que le receveur d'accord, n'entretient aucune relation sémantique avec le premier donneur qu'est « le hasard » et concorde par contre avec le sujet de la parenthèse « la patine », d'où l'on peut comprendre que l'actant dans cette phrase n'est pas le sujet principal mais le sujet dissimulé par les parenthèses. Il n'en reste pas moins que, dans cette phrase précisément, rien n'est sûr.

III. *La Bataille de Pharsale* : un roman illisible

De ce qui a précédé, nous concluons que *La Bataille de Pharsale* est un texte qui détruit la convention avec emportement. Mais qu'est-ce qu'il lui a fallu détruire pour être qualifié d'illisible ? Loin de prétendre sérier les transgressions dans ce roman, ou d'y apporter quelque résolution, et partant des divers points ci-devant examinés, nous dressons la liste suivante :

- Premièrement, une transgression de l'acte scriptural : le texte affirme une émancipation acharnée à l'égard de toutes les lois qui peuvent le contrôler de l'extérieur y compris celles de la ponctuation.
- Deuxièmement, une inconstance du temps due à un changement incessant de l'espace.
- Troisièmement, le recours à la multiplication référentielle en alternant les perspectives et les voix narratives.
- Enfin, l'illisibilité atteint la plus petite unité discursive. Les propositions qui forment les séquences narratives de *La Bataille de Pharsale* ne correspondent pas à celles fréquentées durant notre expérience de lecteur :
- J'ai projeté d'écrire ici tout ce qui concerne la formation et le développement de cette âme pieuse, qu'il me semble que je n'ai fait sortir

de la nuit que pour l'adoration et l'amour. (André Gide, *La Symphonie Pastorale*, ENAG, 1988, p. 5.)

- Vous concevez, lecteur, jusqu'où je pourrais pousser cette conversation sur un sujet dont on a tant parlé, tant écrit depuis deux mille ans, sans en être d'un pas plus avancé. Si vous me savez peu de gré de ce que je vous dis, sachez-m'en beaucoup de ce que je ne vous dis pas. (Denis Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Poket, 2006, p. 17.)
- Ils étaient deux enfants un peu trop grands, un peu trop maigres, avec des yeux qui ne voyaient pas plus loin que le bout de leur bonne foi. (Malek Haddad, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Média-Plus, 2004, p. 10.)
- Ces paroles furent prononcées au dessert par une jeune personne pâle et blonde qui, sans doute, avait lu les contes d'Hoffmann et les romans de Walter Scott. C'était la fille unique du banquier, ravissante créature dont l'éducation s'achevait au Gymnase, et qui raffolait des pièces qu'on y joue. (Honoré de Balzac, *L'Auberge rouge*, Maxi-Livres, 2001, p. 17.)

Lucien Dallenbach synthétise comme suit, les problèmes narratifs liés à la composition de *La route des Flandres*. Nous reprenons sa synthèse ici, parce qu'elle résume excellemment les transgressions rencontrées dans le roman en question:

[...] les transports spatio-temporels auxquels cette syntaxe narrative donne lieu n'expliquent pas à eux seuls l'effet de brouillage ressenti. Non moins agissantes à cet égard s'avèrent l'interaction constante entre temps remémoré et temps de la remémoration, l'égale charge de présence de souvenirs plus ou moins proches ou lointains, leur superposition dans la mémoire et, lorsqu'ils font l'objet d'un récit, la démultiplication elle aussi des narrataires, dont on ne prend connaissance que progressivement et toujours après coup.⁸³

Relativement à cette « syntaxe narrative » extrêmement complexe, nous nous demandons s'il reste quelque chose à lire dans ce roman. Dans le cas d'une réponse positive, nous nous interrogeons encore sur le moyen d'y arriver et s'il existe une théorie stricte qui rend compte de l'originalité de l'écriture et que nous pourrions appliquer sans altérer le récit.

Le premier apport de l'impénétrabilité discursive (phrastique) est, selon Bertrand Gervais, une résurrection des mots : « *le signe s'impose comme seul foyer de l'attention [...] le regard reste pour ainsi, rivé sur le signe, sur sa matérialité même* »⁸⁴. Si l'école

⁸³ Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, « *Le tissu de mémoire* », Paris, Minuit, Collection « double », 1960, p. 302.

⁸⁴ Bertrand Gervais, « *Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », *Lecture littéraire*, Klincksieck, no 3, janvier 1999.

développe la lecture comme processus de déglutition des signes qui disparaissent aussitôt avalés, et la performance du lecteur se mesure à son aptitude à purger les textes et arriver, le plus vite possible, à leur contenu conceptuel, *La Bataille de Pharsale*, favorise la lenteur et la clairvoyance. Le roman propose d'éveiller un esprit philosophique qui doute de tout et de rien. Et si le lecteur qui balbutie, s'étonnant devant les mots qu'il ne sait pas déchiffrer avait raison? L'absence de sens peut se révéler riche d'enseignements. Ici au moins, elle restitue la perspective formelle en réanimant le langage. Le sens du roman n'est pas essentiellement intellectuel; il découle aussi et avant tout de sa forme, de sa texture, de la phonie et la graphie et la position particulière des mots. Et c'est Claude Simon même qui reprend un exemple de Jacques Lacan pour illustrer cette idée :

(Et) que je dise le mot "rideau", par exemple, ce n'est pas seulement, par convention, désigner l'usage d'un objet que peuvent diversifier de mille manières les intentions sous lesquelles il est perçu par l'ouvrier, par le marchand, par le peintre ou par le psychologue gestaltiste, comme travail, valeur d'échange, physionomie colorée ou structure spatiale. C'est, par métaphore, un rideau d'arbres ; par calembour, les rides et les ris de l'eau... C'est, par décret, la limite de mon domaine dans la chambre que je partage. C'est, par miracle, l'espace ouvert sur l'infini, l'inconnu sur le seuil ou le départ dans le matin du solitaire. [...] c'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit se dévoiler.⁸⁵

De surcroît, le choix du vocabulaire dans *La Bataille de Pharsale* obéit -comme nous l'avons déjà montré- à des raisons immédiatement sensibles, non intellectuelles. La succession des mots, des propositions et des séquences narratives ne tient compte d'aucune causalité, et ne se soumet pas à l'ordre temporel qui crée une continuité à prétention réaliste. Sa logique est celle d'une temporalité de l'énonciation, formée par l'enchaînement « *des instances du discours* »⁸⁶. Une logique interne au texte, découlant de son rythme, de son vocabulaire non formé au hasard. Nous lisons à titre d'exemple dans les pages 64 et 65 ce qui suit :

LES COUPS ONT NORMALEMENT REPRIS À LA FACULTÉ DE
NANTERRE la fille en rouge bottée de noir [...] le regarde puis baisse la tête
s'intéressant de nouveau au contenu de son sac COURS et non pas COUPS

⁸⁵ Claude Simon, *Œuvres*, « *La fiction mot à mot* », Paris, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 1185.

⁸⁶ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? : 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 70.

lapsus tourner une page pour avoir l'air de COURSES AUJOURD'HUI À AUTEUIL...

Aucune logique du récit ne relie ces bribes de discours hétéroclites. La première proposition- écrite en majuscule- concerne le titre d'un article de journal (Le Monde du 20 décembre 1968). Elle est immédiatement suivie d'un fragment décrivant les gens sur la terrasse d'un café parisien. Evidemment, ces deux sous-fictions sont très éloignées dans le temps et l'espace, le récit progresse par la juxtaposition des fragments de discours disparates. Sans être menée à bon terme, ce dernier motif est suivi d'une remémoration. C'est comme si l'auteur s'est subitement rendu compte ici, qu'il a fait un lapsus en écrivant « coups » au lieu de « cours » et il a même pris la peine de le corriger. Le lecteur pourrait lire dans ce procédé, une ruse, de la part de l'auteur, laissant transparaître la « *dimension heuristique* » de l'acte d'écriture. C'est dire, de manière implicite, qu'au moment d'écrire, l'écrivain n'écrit que ce qui lui passe par la tête au présent de cet acte et jamais ce qui se passe avant :

Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.⁸⁷

Cette méthode explique, d'ailleurs, la combinatoire des signes qui ne repose pas, comme de coutume, sur les liens entre les signifiés mais plutôt sur les qualités des signifiants. Dans ce cas précis, il est question d'un calembour (coups, cours, courses).

Claude Simon construit son récit à partir des signes, « *nœuds de signification* »⁸⁸, et nous construisons la fiction à partir de ce que nous lisons. Son acquisition de l'écriture figure être celle que nous devons faire de la lecture.

Mais peut-on qualifier d'entièrement illisible un roman dont l'auteur semble ne pas savoir ce qu'il écrit, et le découvre seulement lorsque les mots apparaissent sur sa feuille blanche?

⁸⁷ Claude Simon, *Œuvres*, « *Discours de Stockholm* », Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p. 898.

⁸⁸ Claude Simon, *Œuvres*, « *La Fiction mot à mot* », Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 2006, p.

Bertrand Gervais dénonce dans son article sur l'illisibilité l'impénétrabilité des textes littéraires, il dit : « [...] l'illisibilité ne doit jamais être totale sinon elle reste impénétrable »⁸⁹. De ce point de vue, toute fiction doit impérativement combiner langage formel et langage sémantique. Si l'écrivain faisait longuement et abusivement attention à la configuration phonique, graphique et à l'emplacement de chaque mot qu'il emploie, l'écriture et la lecture du texte seraient, assurément, estropiées et ne dépasserait guère les premières pages du roman. L'écrivain doit user de l'illisibilité pour dynamiser la lecture mais, il ne doit pas en abuser sinon, elle devient une arme à double tranchant. Le texte risque de devenir inabordable. La perspective formelle est enrichissante, la perspective sémantique est pratique, utilitaire, et le meilleur moyen de développer sa culture.

IV. La lecture des générateurs : une alternative

La nécessité de transmettre un sens a fait que la dominance et la pression qu'exercent la forme sur le sens soit partielle ; elle laisse échapper des épaves de récits, qui, en donnant la possibilité d'être lus et compris suivant un vecteur horizontal, livrent un sens plus ou moins directe. La part des deux langages (formelle et sémantique) est donc établie conjointement mais à des degrés inégales.

Par conséquent, la lecture hésite entre la volonté de construire un récit diégétique et une considération de la forme. Cette dernière finit-normalement- par avoir le dernier mot, puisque « *la désémiotisation* »⁹⁰ s'amplifie au fur et à mesure que l'on avance dans le texte.

Par ailleurs, la lisibilité est un processus qui enchaîne les interprétants de façon à construire une cohérence et maintenir une continuité sans interruption (ce que l'égaré -renouvelé sans cesse- que procure un texte aussi dispersé n'assure guère). Le problème posé est donc de savoir comment peut-on procéder pour instaurer un équilibre? Que faire pour vaincre la sensation d'inopportunité qu'impose la texture de *La Bataille de Pharsale*, surtout que le lecteur, ressent que derrière le désordre, l'absence des liens syntaxiques et l'abondance des facteurs favorisant l'embrouille tels « *le jeu de mot, l'équivoque, l'élément imprévisible [...] l'inventaire, l'antithèse ; [...] le discours*

⁸⁹ Bertrand Gervais, « *Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », La lecture littéraire, Klincksieck, no 3, janvier 1999

⁹⁰ Ibid.

hermétique ; l'anagramme ; [...] le paradoxe, la citation implicite ; le pastiche ; l'ironie ; la parodie [...] ainsi que la fausse citation »⁹¹ se niche une harmonie ?

Selon Bertrand Gervais, le lecteur doit réagir par un « coup de force »⁹², il doit modeler sa lecture sur l'écriture du roman. Acquérir une stratégie qui permet de passer de la pure disjonction à des "branchements" qui astreignent la portée de l'éclatement.

Amenés à la nécessité de définir les points d'accroche selon lesquels un tel dédale devient tout à fait reconnaissable, nous supposons l'existence d'un lecteur qui apprend à lire ce dispositif textuel avec ses manques et ses obstacles, un lecteur qui parcourt le roman « *en s'attendant à y trouver des bifurcations et en sachant selon quelle modalité les lire* »⁹³.

En effet, ce tissu romanesque offre deux possibilités de lecture complémentaires : la première est une lecture qui se développe en harmonie avec nos stratégies de saisie initiales, c'est-à-dire : une lecture qui suit le cours normal du texte (linéairement et de gauche vers la droite). On s'y prêtant, le lecteur ne peut pas s'y abandonner, d'abord, parce que le caractère illisible du texte ne le permet pas, mais surtout, parce qu'il lui incombe de ponctuer le texte, de réécrire en ajoutant des interprétants qui apportent –le suppose-t-il – un peu plus de clarté au sens des phrases. Cette lecture horizontale permet également de prédire l'aboutissement des événements quoiqu'il soit impossible d'anticiper l'avènement d'un élément dont l'accomplissement dépend du gré et de la fantaisie du présent de l'écriture.

La lecture des «générateurs », proposé par Jean Ricardou dans l'analyse intitulée: « *La Bataille de la phrase* »⁹⁴, est une alternative pouvant résoudre les problèmes de lecture

⁹¹ Philippe Hamon, «*Notes sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique*», Littérature, n° 14 (1974), p. 121. Les éléments cités sont tirés d'un tableau faisant l'inventaire des critères, internes et externes, de la lisibilité puis de l'illisibilité d'un énoncé.

⁹² Bertrand Gervais, «*Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », La lecture littéraire, Klincksieck, no 3, janvier 1999.

⁹³

⁹⁴ Jean Ricardou, "*La Bataille de la phrase*", *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, seuil, Collection " Tel Quel", 1971, p. 118-158.

du à ce « *magma textuelle* »⁹⁵ impassible. Son objet « *consiste à opérer les rapports du texte en suivant ses véritables 'corps conducteurs'* »⁹⁶.

Cette lecture complète la lecture prospective au sens où elle s'effectue après l'étagage linéaire des séquences narratives. Le lecteur repère entre les groupements sémantiques que fournit la lecture syntagmatique les motifs qui vont ensemble du fait de leurs liaisons ou de leur aspect répétitif. C'est une lecture suivant laquelle on classe le maximum d'éléments sous l'aile des générateurs qui l'ont engendré. Ajoutant bien sûr, que ces générateurs ou "paradigmes" peuvent être de toutes sortes et qu'ils dépendent de la capacité du lecteur à les détecter.

En se basant sur un critère de classification thématique, nous avons pu noter la fréquence des paradigmes suivants : la guerre, les souvenirs, l'observation d'une place parisienne et tout ce qui la forme, les scènes d'adultère, l'Histoire, le voyage en Grèce avec l'ami Nikos... . Nous avons relevé aussi une multitude d'images : des photos, des bandes dessinées, des cartes postales, des couvertures de livres, des billets de banques... .

Sous un angle bien différent du nôtre, l'avalanche citationnelle, la couleur jaune, le langage géométrique ou l'intrusion du langage non lettré peuvent être perçus comme des paradigmes à part entière.

Dans cette pratique associative, le lecteur peut trouver des liens entre les différents paradigmes. Il existe des termes appartenant à plusieurs sous- fictions à la fois. Le terme « jalousie » par exemple peut se présenter comme un générateur à part entière comme on peut le classer avec la scène de jalousie liée à celle de l'adultère, avec l'intertexte proustien ou avec le paradigme « peinture » puisqu'il s'avère être le titre d'un tableau de Granach⁹⁷. L'idée de souffrance est commune entre les scènes de l'amant jaloux et celles de la guerre. Dans la section « Voyage », l'oncle Charles est identifié comme le personnage principal auquel se convergent tous les fils narratifs. Ailleurs dans le roman, ce protagoniste change d'identité et devient commun à presque toutes les scènes : il est le

⁹⁵ Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon: Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, H. Champion, 1997, p. 307.

⁹⁶ Jean Ricardou, *Problèmes actuels de la lecture*, actes du colloque de Cerisy, Paris, Éditions Clancier- Génaud, 1982, p. 46.

⁹⁷ Nous l'avons identifié grâce aux notes de bas des pages.

neveu qui fait une version latine, l'amant jaloux qui épie sa maîtresse dans le corridor, celui qui combat et fuit lors d'une guerre et qui observe les passants dans la rue... donc où s'arrêter ? Impossible de le savoir car le roman est prolifique, inépuisable au vrai sens du mot.

De notre côté, nous représentons les paradigmes que nous avons recensé dans *La Bataille de Pharsale* avec l'arborescence de la figure 1.

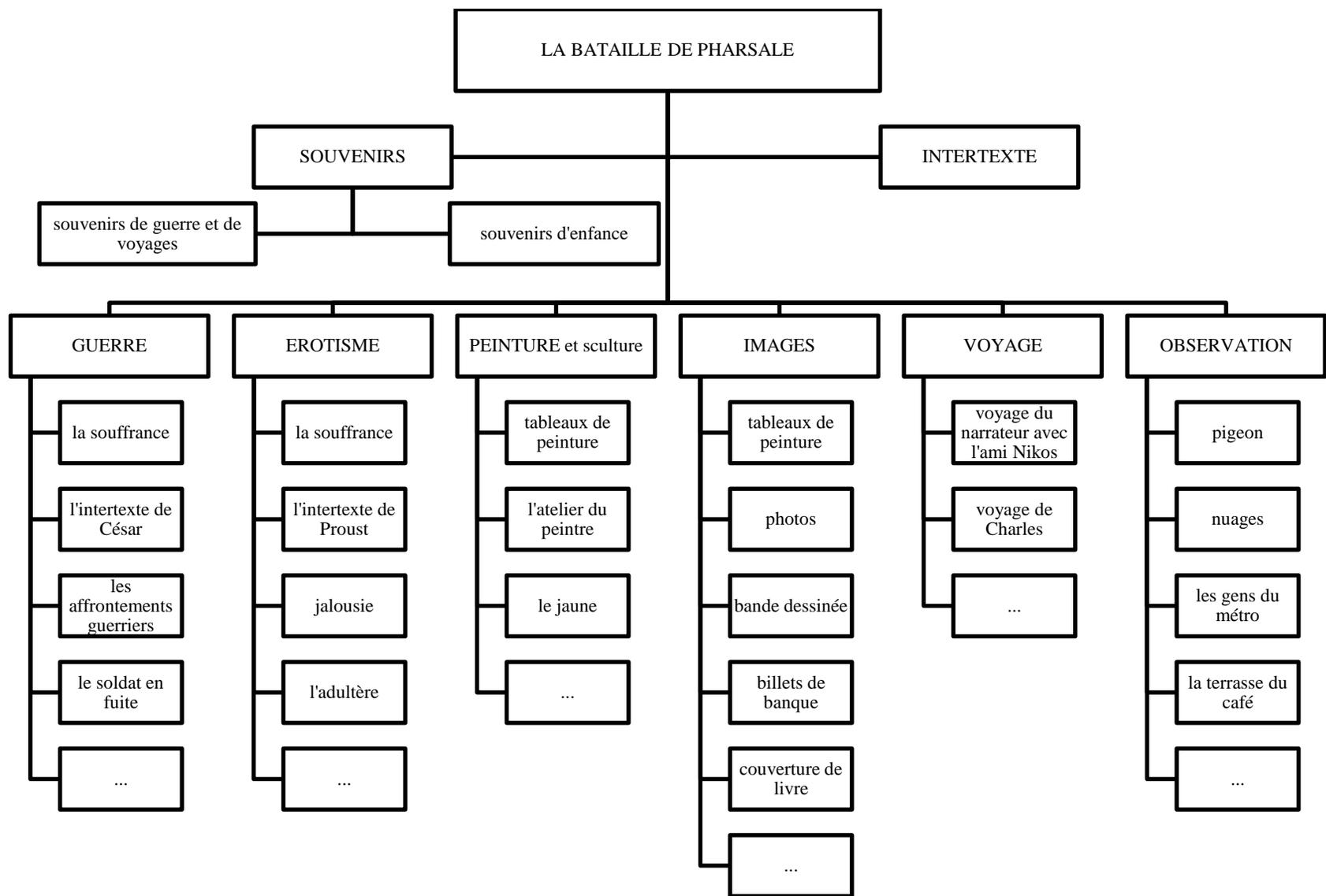


Figure 2: Les générateurs recensés lors de cette analyse

Ainsi, le lecteur, qui au premier contact du roman subit la description des scènes sans rien comprendre, parvient -grâce à une traversée verticale du texte- à se rendre lisible des passages qui paraissaient, à prime abord, illisible et partant, à reconstruire un sens. En guise d'illustration, les pages 94-95 peuvent être lues comme la succession des sous-fictions suivantes :

- Souvenirs d'enfance : la description du bureau de l'oncle Charles à laquelle renvoient les termes : corridor, fantômes grisâtres et viatique.
- Images : description d'une pièce de monnaie.
- Intertexte : la bataille entre César et Pompée, le passage écrit en italique et où figure l'expression : le camp de Pompée.
- Guerre : une scène liée au soldat en fuite et à laquelle renvoient les expressions : la tente, une selle de cheval, la mort.
- Voyage : le voyage avec l'ami Nikos.
- Observation : description des pigeons introduite par la phrase : « maintenant il n'y a plus de pigeons sur la place »
- Voyage : le voyage en Grèce auquel renvoient les termes : charrue et colline.
- Observation : la description des gens sur la terrasse du café, introduite par la phrase : « la terrasse du café est déserte »

Autant de paradigmes en seulement deux pages, mais ceux-ci sont au moins marqués par des retours à la ligne. Ailleurs, dans le roman, les sous-fictions s'enchaînent sans démarcation typographique et leur identification dépend de l'attention du lecteur.

La lecture des générateurs permet de dresser une " carte " astreignant la portée de l'éclatement du dispositif simonien. Il ne faut cependant pas penser que cette démarche organisatrice peut prendre l'allure d'un résumé. A plusieurs reprises, le lecteur, en plein repérage des points stratégiques de la fiction et de leurs dérivés, ne parvient pas à rattacher des passages lisibles du point de vue discursif aux paradigmes déjà élaborés et ils deviennent alors illisibles. Par exemple : entre le paradigme « guerre » auquel renvoient les termes soldat, violence, épée, javelines et le paradigme « érotisme » désigné

par l'expression proustienne « je souffrais comme » et l'expression « poitrine broussailleuse » très fréquentes, entre ces deux paradigmes, logent un passage de sept lignes que nous n'avons pas su rattacher aux groupements déjà élaborés. Ces passages rebelles ainsi que les fins ouvertes des phrases freinent toute activité de totalisation du texte.

Récapitulons, « *chacun sait qu'il y a de nos jours deux littératures : la mauvaise, qui est proprement illisible (on la lit beaucoup). Et la bonne, qui ne se lit pas.* »¹. En dehors de ces jugements de valeurs hardis, le donné est un texte littéraire qui, par son illisibilité, dénonce le « *leurre du lisible* »² et fixe en lui son propre mode d'emploi. Toutes les vertus associées au roman classique s'y dissolvent, de la cohérence diégétique si chère au roman réaliste à la syntaxe et la ponctuation. Le résultat de cette esthétique nouvelle où le texte est présenté comme une entité floue et discontinue en est que les mots, longtemps éclipsés par le contenu sémantique qu'ils véhiculent deviennent prééminents. Peirce les compare aux vêtements : « *ce vêtement, on ne peut jamais s'en dépouiller complètement, mais seulement l'échanger contre un autre plus diaphane.* »³.

La Bataille de Pharsale dit pourtant quelque chose. Comment le découvrir ? Le lecteur doit réagir par un coup de force afin de surmonter l'illisibilité de ce dispositif intermittent. La lecture paradigmatique s'avère être une lecture développée en phase avec les particularités de l'écriture de *La Bataille de Pharsale*. Elle s'effectue entre ces deux temps : d'abord, une prospection qui suit un vecteur linéaire et progresse en posant des hypothèses (déchues en général dans *La bataille de Pharsale*). Et une rétrospection par laquelle le lecteur effectue des retours en arrière, il se rappelle, vérifie, hiérarchise, lit, atteint l'univers fictionnel dont l'auteur a voulu parler, et à travers cet univers, il atteint un sens, même si ce sens se résume à n'avoir aucun sens.

La question qui se pose en filigrane tout au long de cette démonstration est celle de la conduite à tenir par rapport à un texte qui au bout de presque 300 pages ne dit rien soit parce qu'il n'y a vraiment rien à dire ou parce que la réalité est simplement indicible.

¹ Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes*, p. 18. In : Le Grand Robert, p. 2063-2064.

² Lorraine Piroux, *Moins que livres, Essai sur l'illisibilité, Du livre des lumières à la boîte de Cornell*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2010, p. 7.

³ C. S. Peirce, in Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? : 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 42.

Comment doit-on l'appréhender? Qu'en est-il de son langage? Sous quelle forme se présente-il ? Et quel impact laisserait-il sur les lecteurs ?

DEUXIÈME PARTIE

LA VISIBILITÉ ROMANESQUE

« Le plus grand dérèglement de l'esprit, c'est de croire les choses parce qu'on veut qu'elles soient, et non parce qu'on a vu qu'elles sont en effet. »

Bossuet

En dépit de la multiplication des genres romanesques (roman d'aventure, policier, fantastique ou autre), la fréquentation des lectures les plus courantes nous a habitués à se poser la même question à la fin de chaque roman. En faisant le chemin inverse, nous nous sommes toujours demandés: qu'est ce qui se passe ? « *Il se passe rien. Ce rien, cependant, il faut le dire* »¹, et il est bel et bien dit puisqu'il existe un roman de 271 pages intitulé *La Bataille de Pharsale*. La question fondamentale devient alors, de savoir : comment ce rien est-il dit ? Sous quelle forme, selon quels procédés et dans quel but ?

A ces questions, il ne serait possible de répondre plus avantageusement qu'après la mise au point et le déploiement des points qui seront examinés dans les chapitres constituant cette deuxième partie.

Probablement influencé par la théorie de « *la mort de l'auteur* »², Simon s'éclipse d'un texte qui offre cent mille milliards d'échappées, cent mille milliards de possibilités de lecture et d'interprétation. À la façon de Raymond Queneau, Il laisse au lecteur le soin de construire un roman à sa façon.

En tant que lecteur réel³ de *La Bataille de Pharsale*, et loin de nous assigner par ce qualificatif un rôle héroïque ni, au rebours, nous mettre à l'écart. En tant que « *lecteur chétif, qui assume l'acte de lecture et qui devint responsable de la reproduction de l'œuvre littéraire.* »⁴, nous posons l'hypothèse qu'il y a une résolution ferme de la part de l'auteur à faire de ce roman illisible, **un roman perceptible**, particulièrement **visible**. Nous pensons que ce texte, contenu et forme, écarte l'intellect ou le relègue au second plan pour agir d'abord sur la sensibilité, sur la vision plus particulièrement. « *L'initiale O. parait emblématiquement désigner l'œil ou l'Observateur* »⁵.

Claude Simon n'invente pas des mots nouveaux, plus expressifs, plus concis. Face à l'envie de dire la complexité du monde, il ne dispose que de la langue ancienne, défectueuse mais maniable. Qu'en fait-il ?

¹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1977, p.

² Roland Barthes, « *La mort de l'Auteur* », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67.

³ La notion de « *lecteur réel* » est une suite logique de la dévalorisation de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue*, Roland Barthes parle de la mort de l'auteur après l'achèvement de l'acte d'écriture et de la naissance d'un lecteur à qui il incombe de vivifier le texte, ce dernier n'a d'existence que par son lecteur.

⁴ Nadia Birouk, « *La nouvelle conception du lecteur réel* », *Littérature française*, Agora, 2010.

⁵ Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, Paris, Les contemporains. Seuil, 1988, p. 47.

Par une forme spécifique, une syntaxe et un lexique particuliers, il tente de **peindre** un roman avec les moyens du langage verbal, **essaye de faire voir au lieu de raconter**, espère, partant, marquer la triomphe de l'esprit sur les moyens.

Un romancier est, naturellement, tout plein de souvenirs, de sensations et d'idées confus. Pour faire connaître les siens, Claude Simon répudie les idées vagues et les contes fabuleux et recours aux mots qui entretiennent des rapports attenants avec les choses, cela afin de tourner l'attention vers le signe, et le pouvoir du signe, ce mystère « *aussi familier qu'inexpliqué d'une lumière qui, éclairant le reste demeure à son origine dans l'obscurité* »⁶.

dame âgée au chapeau de paille noire avec un nœud violet type avec un nez comme un bec type avec une casquette à petits carreaux une jeune femme blonde très fardée, le contraste entre l'immobilité des personnages et le long mouvement d'ascension leur conférant une sorte d'irréalité macabre comme sur cette image du livre du catéchisme où l'on pouvait voir une longue procession ascendante de personnages immobiles figés les uns simplement debout d'autres une jambe repliée un pied un peu plus haut que l'autre comme reposant sur une marche l'escalier constitué par les volutes d'un nuage s'étirant s'élevant en plan incliné des vieillards appuyés sur des cannes des enfants je me rappelle une femme drapée dans une sorte de péplum enveloppant d'un de ses bras les épaules d'un jeune garçon bouclé sur lequel elle se penchait l'autre bras levé montrant d'une  à l'index tendu là-haut la Gloire et les Nuées et derrière eux il en venait toujours d'autres montant vers Sa lumière tous suivant la direction indiquée par cette main impérieuse comme celle (ou quelquefois seulement une →) qui sur les parois émaillées indiquent HOMMES ou DAMES dans l'odeur ammoniacale d'urine et de désinfectant le silence souterrain ponctué à intervalles réguliers par les bruits des chasses d'eau à déclenchement tous à la queue leu leu errant dans les corridors compliqués de ce comment appelle-t-on l'endroit où vont les petits enfants morts avant d'avoir été baptisés ? aux étincelantes voûtes de céramique blanche jusqu'à ce qu'Il les appelle enfin à lui s'élevant alors en longues théories de complets vestons et de robes désuètes chantant Sa gloire arrachés

⁶ Citation détournée de son contexte de Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Folioplus, Gallimard, 2006, p. 65.

sauvés du sein de la terre les yeux clignotant dans la lumière retrouvée tous les âges et toutes les professions mêlés 1 jeune femme 1 jeune homme à lunettes 1 ménagère 2 écoliers 1 long type maigre 1 couple 2 ouvriers l'un portant un veston marron fatigué sur des blue-jeans l'autre une salopette beige...⁷

Avant tout analyse, nous insistons sur le fait que la visibilité, objet d'étude de ce mémoire, concerne la vraie vision du lecteur, la vision clinique qui dépend du caractère formel du texte parce que « *la lecture est au premier chef un regard. [...] le texte est une image codée. Voir et décrypter ce code permet au lecteur de puiser le sens sous les signes* »⁸. Elle concerne aussi la perception visuelle intérieure au texte, celle tenant à son aspect thématique et qui sera analysée à la lumière de la théorie de la perception étudiée depuis Husserl⁹ mais dont la figure emblématique en France, comme dans tout l'occident, reste celle de Maurice Merleau-Ponty¹⁰.

⁷ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 15-16.

⁸ Claude Bureau, « *du lisible à l'illisible* », En-Quêtes, 26 juillet 2008.

⁹ Edmund Husserl : (1859- 1938), philosophe mathématicien et logicien allemand, fondateur de la phénoménologie, une philosophie transcendantale qui représente la forme la plus avancée de la quête du savoir en occident. http://fr.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty : (1908-1961), philosophe français, influencé par la phénoménologie de Husserl et la Gestalt-théorie (théorie de la forme), dont il tirera une pensée originale orientée vers l'étude du rôle du sensible et du corps dans l'expérience humaine de connaissance du monde. La philosophie de Merleau-Ponty, proche de celle d'Heidegger, est une phénoménologie existentielle en ce qu'elle prône, dans sa tentative de compréhension du monde, une description du milieu concret où le sujet pensant se trouve en situation. (Encyclopédie Microsoft Encarta 1999 / L'Œil et L'esprit).

CHAPITRE I

LA PERCEPTION

Avant d'être un vice, la curiosité est l'instinct naturel à l'homme qui le pousse à s'intéresser à tout ce qui le captive, elle est la condition nécessaire du progrès de l'humanité. Connaître n'est, pour lors, plus un devoir à accomplir, mais la satisfaction du plus grand désir humain. Les mérites de la connaissance n'ont pas besoin d'être démontrés, mais juste recherchés « *du berceau au tombeau* »¹. Rechercher le savoir et les processus qui sous-tendent l'acquisition de ce précieux, amène inévitablement à l'étude de la perception², parce qu'il ne peut y avoir de connaissance en dehors de ce que nous percevons³.

Pour comprendre la perception, il est fait généralement référence à trois approches différentes : la physiologie, la psychologie expérimentale et la phénoménologie. Toutes ces approches mettent l'accent, non pas tellement sur l'étendue de la connaissance humaine mais d'avantage, sur ses origines, sur la façon de l'acquérir, sur l'épistémologie. Le souci majeur étant de savoir comment l'homme arrive-t-il à savoir quelque chose, à quel point ce savoir est-il valide et jusqu'à quel degrés correspond-t-il à la réalité ?

A des titres divers, les trois études ci-dessus évoquées cherchent à expliquer les origines et le fonctionnement de la perception. Nous les passerons brièvement en revue dans ce chapitre pour donner une idée générale du sujet mais il convient de préciser que notre approche de *La Bataille de Pharsale* s'appuiera uniquement sur la théorie de la perception de Maurice Merleau-Ponty et dont l'essentiel consiste à affirmer que la conception de la réalité est affectée par des critères qui la dissimulent.

Cette philosophie coïncide, dans ses détails et sa globalité, avec la pensée de l'écrivain. En voici les points de convergence les plus pertinents:

¹ Traduction d'un hadith du prophète Mahomet (ç) : « *Cherchez la Connaissance, du berceau au tombeau.* »

² Le présent chapitre présente une synthèse de nos lectures sur la perception, notamment de l'œuvre *Phénoménologie de la Perception* de Merleau-Ponty, les références sont données en détail dans la bibliographie.

³ Maurice Merleau-Ponty dit en d'autres termes : « *nous ne connaissons que ce que nous percevons* », *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, « Introduction », p. 7.

- L'anticonformisme est l'attitude la mieux partagée entre Simon et Ponty, ils refusent tous les deux les analyses à tendance psychologique, idéologique ou métaphysique et s'engagent dans une autre voix.
- La mise en valeur et la relativisation de l'expérience personnelle culminent chez l'un comme chez l'autre. Il en résulte une profusion de la représentation des objets et un « *retour aux phénomènes* »⁴. Simon dit à ce propos: « *Le concret, c'est ce qui est intéressant, la description d'objets, de paysages, de personnages ou d'actions; en dehors, c'est du n'importe quoi.* »⁵.
- La perception est un trou béant sur le réel. En même temps, il constitue l'objet de la description, « *le réel, dit Ponty, est à décrire et non pas à construire ou à constituer* »⁶. Simon paraît entièrement d'accord avec Ponty sur ce point, la description est, d'ailleurs, la substance sur laquelle il travaille dans *La Bataille de Pharsale*.

I. Une première tentative d'explication : La théorie empiriste de la perception

John Locke, Thomas Hobbes et David Hume sont les principaux précurseurs de la pensée empiriste. Selon ces chercheurs britanniques, l'expérience sensorielle est à l'origine de toutes les perceptions et connaissances. Avant tout contact avec le monde extérieur, l'esprit ressemble à une feuille blanche, une « *tabula rasa* » sur laquelle les sens du sujet percevant enregistrent, inconditionnellement, ce qui se présente à eux. L'esprit est donc, un miroir passif qui ne sélectionne pas ce qu'il réfléchit.

Adopter cette attitude matérialiste induit une élimination de la subjectivité. La conscience est, pour ces philosophes, une activité particulière du corps humain ; l'esprit est un objet interne semblable, par sa passivité, à tous les objets du monde, il est une chose qui pense, ni plus ni moins. Ce qui est, au contraire actif, c'est l'acte perceptif, mais celui-ci est affecté, modelé par l'objet perçu, sa fluctuation est rendue inerte par la constance de l'objet perçu.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, 2001, « Introduction », p. 7.

⁵ Philippe Sollers, « *Entretien avec Claude Simon* », in *Le Monde*, 19-09-97.
http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=317.

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Gallimard, 2001, « Avant-propos », p. IV.

Le philosophe Berkeley⁷ modifie cette vision en développant une théorie sémiotique de la perception. Pour lui, Les objets perçus sont désignés par leurs noms, leur réalité n'est concevable qu'à travers le langage. Il suppose également que l'unité de la perception est assurée par un travail de l'esprit, et qu'en dehors de la conscience point d'entendement⁸. Il soutient que les perceptions immédiates ne sont jamais valides sinon, comment serait-il possible d'expliquer la capacité de l'homme à voir l'espace ou le fond alors que sa rétine est bidimensionnelle ? La réponse consiste à affirmer que la conscience fait perpétuellement des opérations (associations, corrections, déductions...) pour parvenir à définir l'objet perçu.

Au XIX^{ème} siècle, le physiologiste allemand, Hermann Von Helmholtz continue dans la même lignée que Berkeley mais en proposant un arsenal théorique et pratique mieux fondé et plus utile. Il suppose que les objets perçus sont actifs, de force à produire, sur le sujet percevant, des sensations dont la validité ne peut être vérifiée. Mais, malgré son caractère involontaire, la perception est décrite par Hermann comme un processus de déduction inconsciente : « *Les sensations issues de nos sens sont des déclencheurs pour notre conscience, notre intelligence étant chargée de comprendre leur signification.* »⁹. Ceci dit : nos perceptions ne sont pas immédiates : la conscience reçoit une sensation mais elle ne devient perception qu'après l'accomplissement d'un travail d'organisation et d'interprétation basé sur des données antérieures provenant de la mémoire et de l'intelligence ensemble.

⁷ George Berkeley : (1685- 1753), évêque et philosophe irlandais, à l'origine de la théorisation de l'idéalisme empirique ou *immatérialisme*, symbolisé par la formule : « *être c'est être perçu ou percevoir* ».

⁸ Chez Descartes, l'entendement est l'une des façon de penser: la première consiste à apercevoir par l'entendement, et la deuxième consiste à se déterminer par la volonté. Pour Descartes, imaginer, sentir, concevoir des objets totalement intelligibles ne sont qu'une pluralité de manières d'apercevoir. Toutefois, l'entendement -au sens strict- signifie pour lui la faculté de connaître. « *L'entendement* » : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Entendement>.

⁹ Citation de Helmholtz, in. *La perception*, Irvin Rock, De Boeck Université, coll. Neurosciences et Cognition, 2000, p. 12.

II. Une deuxième tentative d'explication : la théorie psychologique de la perception

Considérons les exemples suivants:

Selon une étude de l'université de Cambridge, l'ordre des lettres dans un mot n'a pas d'importance, la seule chose importante est que la première et la dernière soient à la bonne place.¹⁰



Figure 3: Exemple qui incarne la réversibilité de fond-figure¹¹.

¹⁰ Jean-François Dortier, *Trois théories psychologiques de la perception*, Science Humaine, Psychologie. L'esprit dévoilé, 2007.

¹¹ http://www.google.fr/imgres?imgurl=http://www.strangeharvest.com/mt/archive/queens_speech_1.jpg&imgrefur



Figure 4: Une variation du Vase de Rubin¹²

La première image mentale qu'un percevant peut avoir de ces trois exemples est bien différente de celle construite après un long regard contemplatif. Pour expliquer le principe constitutif de la théorie psychologique de la perception, appelée aussi : psychologie de la Gestalt ou gestaltisme ou encore psychologie de la forme, il est fait souvent appel au fameux Vase de Rubin (figure 3)¹³ ou à l'une de ses adaptations (par exemple : la figure 4 ou la phrase du premier exemple). L'observateur en face de l'image du vase, voit d'abord un vase. Il s'aperçoit ensuite, en prolongeant l'observation, qu'il peut aussi percevoir deux profils différents se regardant face à face. Le vase est conçu pour créer un effet de balancement, il permet un va et vient involontaire entre le fond et la surface. Se voit dans l'idée de ce vase un argument qui prouve que la perception ne correspond pas vraiment à la réalité, que la conscience affecte l'objet perçu et impose sa propre perception et qu'un ensemble ne résulte pas nécessairement de l'addition de ses parties.

Ainsi, la conception de la perception selon les gestaltistes diffère de celle tenue par leurs précurseurs (Helmholtz et John Stuart Mill), elle ne provient pas de l'arrangement de l'amalgame des sensations premières, mais passe, d'abord et avant tout, par l'acceptation de la forme globale.

¹² <http://mesosyn.com/mental8-8.html>

¹³ Ce vase porte le nom du psychologue Edgar Rubin. Il a été construit pour le Jubilé d'argent de la reine Elisabeth en 1977.

Les préceptes fondamentaux de la théorie de la forme ont des racines lointaines, ils proviennent de la théorie intellectualiste de René Descartes qui date du XVII^e siècle et de l'idée kantienne de la perception datant du XVIII^e siècle.

En approchant un morceau de cire du feu, Descartes se demandait :

La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure et personne ne peut le nier. Qu'est-ce donc que l'on connaissait en ce morceau de cire avec tant de distinction ? Certes ce ne peut être rien de tout ce que j'y ai remarqué par l'entremise des sens, puisque toutes les choses qui tombaient sous le goût, ou l'odorat, ou la vue, ou l'attouchement ou l'ouïe, se trouvent changées, et cependant la même cire demeure.¹⁴

Cette question pose problème aux adeptes de la théorie empiriste de la perception. Elle prouve que l'esprit, à la naissance, n'est pas totalement vierge comme prétendaient les empiristes, qu'il est le principal auteur de toutes nos perceptions et non les sens. La conscience est comme prédisposée ou programmée à percevoir les objets qui lui sont externes, l'unicité ne vient jamais des sens parce que les qualités de la substance peuvent changer, tel ce morceau de cire dur qui fond à l'approche du feu et qu'on continue à appeler morceau de cire. Seul l'esprit est responsable de la sensation d'uniformité. La conscience est armée d'idées innées sur les propriétés des objets. Les sens ne font qu'informer l'esprit de la présence de ces objets.

Penchons enfin sur la théorie kantienne de la perception qui contredit globalement la théorie de l'entendement. Kant avance que la perception est centrée sur le sujet percevant, que les sensations s'appliquent aux objets et l'esprit leur impose ses propres lois, sa propre perception. La conséquence immédiate en est que nos connaissances deviennent toutes redoutables, parce que la perception est, selon Kant, une esquisse de la réalité extérieure, une pure subjectivité réprimant toute possibilité de jugement. En admettant cette subjectivité perceptive, il faut obligatoirement s'abstenir à considérer la perception comme vraie ou fausse, car c'est l'entendement qui, seul, est en mesure d'émettre un jugement ayant une valeur de vérité.

¹⁴ René Descartes fait une analyse du morceau de cire dans : *Méditations métaphysiques*, méditation II, Garnier, p. 423-424.

III. Une tentative de plus : La phénoménologie de la perception (M. M. Ponty)

La perception indique, chez Merleau-Ponty, une insertion de l'être dans le monde, elle est une fenêtre ouverte sur le monde naturel et historique, une manière de connaître ce monde (les choses et les autres) et d'en faire partie.

L'adhérence première au monde ne se donne pas à voir clairement parce que « *ensevelie sous les sédiments des connaissances ultérieures* »¹⁵. Notre contact avec le monde nous présente des objets de sciences, devenus abondants, ces objets dissimulent l'essence de ce contact. La phénoménologie de la perception s'assigne la tâche de retrouver la perception sous sa forme la plus élémentaire, elle tente de la neutraliser par « *un travail comparable à celui de l'archéologue* »¹⁶.

La philosophie moderne oppose, en l'homme, « la nature naturante » qui désigne l'esprit, et la « nature naturée » qui désigne tout ce qui relève de l'existence, du fait et dont le corps physique fait partie. Cette séparation a fait naître deux idéologies différentes tentant chacune d'interpréter la vérité de notre expérience perceptive.

Dans son œuvre majeure, Merleau-Ponty fait une esquisse de ces deux doctrines et s'engage dans une voix différente, une voix phénoménologique¹⁷. Sa philosophie se distingue des théories empiristes (naturalisme et réalisme) qui n'étudient que la cause extérieure des actions, qui enfoncent tout l'être humain dans la nature naturée et le condamnent à être un objet similaire à tous les objets de science. Selon Merleau-Ponty les explications anatomiques que donne cette théorie objectiviste sont fausses parce que rudimentaires et ne parviennent pas à donner une explication logique et convaincante de la conscience.

Pareillement, le philosophe s'éloigne des théories intellectualistes et idéalistes qui enfoncent le tout homme dans la nature naturante et ne considèrent la perception

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 40.

¹⁶ Ibid, p. 40.

¹⁷ Edmund Husserl fut le pionnier d'une nouvelle méthode de réflexion qui apparaît comme le principal mouvement de pensée de notre temps. Pour Husserl, toute connaissance n'est que l'auto-exploration de la conscience réflexive. Peu importe ce qu'est la chose en son essence. Ce qui importe c'est ce qui apparaît à la conscience. La phénoménologie est "*la science de ce qui apparaît à la conscience*" [...] la phénoménologie est essentiellement une affaire de regard. Elle ne s'articule pas sur une argumentation; elle n'analyse pas pour déduire, ni logiquement ni dialectiquement; elle "*fait voir*" la donation de sens de ce qui apparaît. Tout ce qui s'offre à nous, dans l'intuition originaire, doit être reçu pour ce que le phénomène donne. <http://www.questionsenpartage.com/à-l'origine-de-la-phénoménologie-edmund-husserl>.

qu'intérieurement. Il estime que ces théories psychologiques "jugent de ce qui est par ce qui doit être", supposent l'existence d'un corps universel et le définissent comme étant « *l'organe de notre volonté, la matérialisation de nos intentions, le site de notre intervention transformatrice dans le monde.* »¹⁸. Or, Il est question de comprendre, insiste Merleau-Ponty, le corps existant qui voit effectivement, touche et entend et non pas de supposer l'existence d'un corps, pour qui, ces opérations deviennent des pensées. Ainsi, la phénoménologie de la perception contredit l'une et l'autre des théories et s'inscrit dans une visée associative qui ne donne pas lieu à la dévalorisation du corps physique ou du corps mental. Il s'agit de penser l'objet pour retrouver le monde, de pénétrer le sujet pour retrouver le corps phénoménal¹⁹ et d'inspecter leur échange pour retrouver la perception.

Avant d'entreprendre notre travail synthétique de la théorie perceptive de Merleau-Ponty, il existe un certain nombre de remarques utiles qu'il faut souligner :

- La signification est partie constituante de la perception : percevoir consiste à définir les objets du monde, et donc à leur donner du sens, car le monde est, pour Merleau-Ponty, « *le berceau des significations* »²⁰.
- Il faut cependant faire la distinction entre le sens d'un objet résultant de l'acte de percevoir et qu'on ne peut atteindre que par une description (linguistique) des caractéristiques de l'objet, de l'objet même, sujet de la perception et de la signification. Le sens donné à l'objet n'est bien sûr pas l'unique, ni le premier, il est juste un tour de langage, une figure parmi d'autres. Le sens premier est celui que cherche Merleau-Ponty, c'est le sens livré par les « sens » avant tout entendement.

¹⁸ Jean-Luc PETIT, « *La spatialité originaire du corps propre : phénoménologie et neurosciences* », *Revue de Synthèse*, tome124, 2003, p. 139-171.

¹⁹ Dans La PP, Merleau-Ponty tente de décrire la conscience (l'expérience) du corps propre en se distinguant des présupposés psychiques et des explications sur la causalité. Le corps pour lui, ne se réduit pas à être un objet ou simplement une idée, il est l'union d'une physiologie et d'un psychisme et plus. Ce corps propre est permanent et ne peut être défini une fois pour toute d'où la fausseté de l'objectivisme scientifique et l'ambiguïté du savoir. Le corps phénoménal est supposé être un corps pré-objectif, il naît de la fusion de la conscience actuelle et de l'histoire individuelle : « l'union de l'âme et du corps ne s'accomplit pas par un décret extérieur, l'un objet et l'autre sujet, mais s'accomplit à chaque instant dans le mouvement de l'existence » (PP, p. 105).

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception (1945)*, Paris, Gallimard, 2001, p. 492.

- De la première remarque, Merleau-Ponty conclut que la perception diffère du monde perçu : deux êtres (ou deux consciences) ne perçoivent pas de la même manière une même chose vue, chacun construit sa propre perception à partir du même stimulus visuel. D'où l'on comprend que la perception n'est jamais objective, jamais exacte.
- L'imagination du sujet percevant n'est pas à négliger. La perception n'est pas limitée par le champ visuel. Le sujet percevant peut reconnaître une personne en n'en voyant que la tête. De même, un objet peut être perçu sans être vraiment vu, son image perdure sur la rétine (fixation) ou peut ne pas être dans le champ visuel mais qu'on le perçoit quand même (illusion).

Dans l'avant-propos de *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty précise que la phénoménologie est une philosophie laborieuse²¹ pour qui le monde est « déjà là » avant toute analyse, et dont l'objet consiste à étudier les essences des phénomènes sans les altérer. Son seul mérite est celui de décrire notre manière de saisir le monde telle qu'elle est. La question n'est donc pas tant de prédire, d'interpréter ou de juger notre contact premier avec le monde, que de tenter de le dépeindre avec fidélité.

Pour ce faire, Merleau-Ponty tient à préciser ce que signifie « percevoir »²² pour la conscience du sujet. Le verbe dénote un acte performant, qui pour être accompli requiert l'union de deux agents : le sujet percevant et l'objet de la perception. C'est deux polarités ne peuvent s'abstenir de prendre parti dans cette alliance obligée, puisque « *le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur* »²³. Dès qu'il paraît au regard du sujet, le monde perçu perd sa neutralité et se transforme en *fusion* suprême, englobant à la fois la conscience qui le pense et l'objet pensé : il y a dans la perception une donnée qui n'est ni du sujet ni de l'objet, un élément qui se crée de leur accord et par le consentement tacite du sujet.

De cette définition, Merleau-Ponty retient deux constats déterminants : le premier porte sur le critère intentionnel de la perception. Ce que nous avons, temporairement

²¹ Le caractère laborieux de la phénoménologie coïncide avec l'aspect bucheur du roman de Claude Simon. Nous reviendrons sur ce point dans le dernier chapitre.

²² Percevoir ou voir ou encore sentir, nous utiliserons ces verbes comme étant des synonymes parce que Merleau-Ponty ne fait pas de distinction dans sa phénoménologie entre la sensation et la perception.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, « Avant-propos », p. XV,

appelé "consentement", est nommé par Merleau-Ponty "intention". La perception, affirme-t-il, est un acte de volonté qui suppose un acte de pensée, une prédétermination à percevoir. Un regardeur peut fermer les yeux pour ne pas voir comme il peut tourner le dos à l'objet de la vue. L'intention est alors gage de perceptibilité. Mais cette intention est d'une nature particulière, c'est « *une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence et se synchronise avec lui* »²⁴. Ceci dit qu'elle joue le rôle de stimuli intérieur qui provoque une réaction de la part de l'esprit percevant et s'absorbe, par la suite, dans cette même réaction.

Pour mieux expliquer cette abstraction, Merleau-Ponty fournit un exemple frappant : la relation du sentant et du sensible est assimilable à la relation entre le dormeur et le sommeil forcé. La personne qui ne parvient pas à dormir naturellement et ressent, cependant, le besoin de s'endormir, provoque l'endormissement en reproduisant sa situation (par exemple l'homme s'isole, se couche sur un oreiller, se calme, ferme les yeux et attend ce qui va se passer). C'est donc un sommeil recherché, non spontané pendant lequel l'homme se laisse, pourtant, aller à un sommeil lent et plausible. Pareillement l'intention du sujet percevant est nécessaire dans l'acte perceptif mais elle ne prime pas sur l'objet de la perception, la vue est une prédétermination à voir mais elle ne détermine pas l'objet vu, elle y sombre, s'y abandonne.

Le deuxième constat est relatif à la communion du sentant et du sensible : la vision, comme tout autre sensation, se présente comme un échange, une boucle ou une intersection, « *Le sensible, dit Merleau-Ponty, me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais.* »²⁵. La perception n'est pas une pénétration du percevant dans le perçu ou du perçu dans le percevant. Le regard « sous-tend »²⁶ l'objet vu, il crée chez le regardeur une attente qui peut être comblée et peut être déçue. Si on dit par exemple à l'observateur qu'il va voir un chat noir et que ce qui se présente à son œil soit un chat gris, cela lui crée une confusion « *une lutte intérieure, une sorte de spasme* »²⁷ qui fait qu'il modifie son attente pour pouvoir voir le chat gris. Le perçu sans la disponibilité de la conscience à percevoir n'est rien qu'un stimulus vague et inopérant et la disponibilité à

²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 245.

²⁵ Ibid, p. 248.

²⁶ Ibid, p. 284.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 284.

percevoir sans l'objet de la perception n'est qu'une requête stérile. Cézanne²⁸ pense de même et souligne: « *Le paysage se pense en moi et je suis sa conscience* »²⁹.

Ce point de vue défendu met l'accent sur la nature immanquable de l'accouplement du percevant et du monde perçu et selon lequel la perception est définie comme une ouverture au monde. Le monde n'existe pas pour soi, il n'a de sens que parce qu'une conscience le perçoit et la conscience n'a de sens que parce qu'elle perçoit et parce qu'elle peut faire, à son tour, objet à la perception.

Sous le titre : « *L'association, et la projection des souvenirs* », Ponty examine le degré d'aptitude et les limites du sujet incarné. Il cherche à savoir comment un sujet percevant est en mesure de réussir des perceptions qui dépassent les capacités organiques du corps. Pour se faire, il considère attentivement la mémoire en tant que cadre de la perception et le langage en tant que partie prenante des souvenirs et cellule de la culture. Il met sous tension les liens entre la pensée et le sens.

Les mots ne sont pas, pour Merleau-Ponty, des représentants de la pensée: « *la parole n'est pas le « signe de la pensée* »³⁰. L'étude de l'acquisition du langage montre qu'il n'est pas possible de savoir si l'homme pense avant de parler ou s'il parle avant de penser. Merleau-Ponty affirme que la pensée et la parole sont inséparables : qu'elles sont « *enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du signe* »³¹. Même Le silence est le bruissement de la parole, une parole silencieuse. Donc il n'y a pas de raison à dire que la pensée existe avant la parole: « *La pensée n'est rien d'intérieur* », elle n'existe pas hors du monde et hors des mots »³²

Le sentant ne saisit pas directement les qualités d'un stimulus, ce qu'il saisit c'est des rapports dans le sensible. La vision d'un objet tridimensionnel n'est pas immédiatement possible parce que l'aptitude physiologique du sujet est limitée, la rétine

²⁸ Paul Cézanne, peintre français (1839- 1906). A un moment proche des impressionnistes, il s'en éloigne pour développer son propre style, mettant à profit la technique des "petits traits de pinceau" mêlés à de larges touches en relief pour représenter les structures compactes, structurer par la lumière. A la fin de sa vie, ses peintures présentent une interprétation du monde selon des volumes élémentaires. Merleau-Ponty lui avait consacré un essai en 1945 (« Le doute de Cézanne », Sens et non-sens).

²⁹ Citation de Cézanne, in. Pascal Dupond, « *L'image, Le doute de Cézanne, Réflexion sur le paradoxe de l'œuvre de culture* », Philosophis, 2012, p. 5.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 211.

³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 212.

³² Ibid, p. 213.

étant bidimensionnelle. Mais pour qu'une perception soit conforme à la réalité il faut que l'objet soit perçu en chacun de ses points.

De même, la perception d'un objet dans le néant est impensable, car la chose est toujours perçue par rapport à un fond. Cette chose possède un contour et une couleur propre qui sont plus ou moins stables, mais le contour et la couleur du fond sont incertains. Comment donc percevoir des ensembles aussi complexe ?

La résolution de ce problème tient au fait que la conscience fait constamment des opérations intellectuelles pour surmonter ses imperfections. Pour arriver à la perception adéquate, elle communique, tantôt, les différents sens entre eux (le touché, par exemple, peut intervenir pour livrer à la conscience la perception de la troisième dimension), et se réfère, tantôt, à la mémoire pour combler ses lacunes. Le fond, par exemple, possède outre sa forme et ses couleurs un sens particulier, sa perception se fait à travers des strates d'associations, d'abord l'association des propriétés du sensible les unes aux autres et l'association de ces propriétés et des significations antérieures. La perception de l'objet résulte de l'addition de tous ces fragments hétérogènes.

Merleau-Ponty revient un moment sur le terrain de la mémoire, il analyse ses composantes. La mémoire est faite de pensées antérieures et donc, de bagage langagier. L'héritage culturel est fondé sur une masse de signes et de significations. Le sujet en face d'un nouvel objet, ne crée pas des mots devant chaque expérience, il utilise ceux stockés dans sa mémoire. La perception est ainsi, une association entre ce qui est véritablement perçu dans un moment donné et ce qui a été perçu dans un moment ultérieur.

Mais le spectacle perçu n'est pas de l'être pur. Pris exactement tel que je le vois, il est un moment de mon histoire individuelle, et, puisque la sensation est une reconstitution, elle suppose en moi les sédiments d'une constitution préalable, je suis, comme sujet sentant, tout plein de pouvoirs naturels dont je m'étonne le premier.³³

Il est donc évident que la perception s'articule autour de la subjectivité. Et que la pensée objective est un rêve lointain. La perception résulte de la sensation actuelle et de ses expériences passées. Le monde perçu est supposé quelque chose de correspondant au corps du percevant (Cézanne), puisque ce dernier le pense avec ses propres mots. La

³³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, p. 249.

perception est l'intersection de la nature naturée (objets) et de la nature naturante (esprit). Partant, dire « la chose existe pour soi » est une phrase qui n'a plus aucun sens car le perçu n'existe que par rapport au regard du percevant, il n'est doué de sens que parce qu'il est perçu. Le jugement appartient dès lors au regard du percevant et non à la chose vue.

Moi qui contemple le bleu du ciel, je ne suis pas en face de lui un sujet acosmique, je ne le possède pas en pensée, je ne déploie pas au-devant de lui une idée du bleu qui m'en donnerait le secret, je m'abandonne à lui, je m'enfonce dans ce mystère, il se pense en moi, je suis le ciel même qui se rassemble, se recueille et se met à exister pour soi, ma conscience est engorgée par ce bleu illimité.³⁴

Devant le même ciel, deux individus ne perçoivent pas la même chose, chacun en fait une perception propre. Le ciel diffère selon que le percevant soit poète, astronome, pilote ou agriculteur. Et c'est cette différence qui définit la culture en tant que noyau de la perception. Merleau-Ponty montre que le corps humain est chargé de significations symboliques qui se mobilisent quand on prend contact avec le monde et dilatent notre expérience intime :

[...] à la généralité naturelle de mon corps et du monde vient s'ajouter une généralité créée, une culture, une connaissance qui reprend et rectifie la première.³⁵

Cette culture est inconcevable indépendamment des interactions des sujets percevant, de leur consentement et de leurs échanges. L'individu ne crée pas ses propres mots devant chaque perception, il use plutôt le bagage langagier des autres. L'intervention de la mémoire dans la perception est donc double, une intervention individuelle et une intervention collective.

Le monde phénoménologique, c'est, non pas de l'être pur, mais le sens qui transparaît à l'intersection de mes expériences et de celles d'autrui, par l'engrenage des unes aux autres, il est donc inséparable de la subjectivité et de

³⁴ Ibid, p. 248.

³⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, p. 265.

l'intersubjectivité qui font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne.³⁶

Dans un certain sens, le contexte culturelle et historique où vit le percevant joue un rôle déterminant dans toute production de sens et dans toute perception car les intérêts intentionnels proviennent plutôt de la culture

³⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, 2001, «Avant-propos », p. XV.

CHAPITRE II

UNE STRUCTURE VOYANTE

I. Le texte comme image

Le signe linguistique est défini par Ferdinand de Saussure comme étant l'entité qui renvoie à un signifié (une signification dans l'esprit) pour un signifiant (image acoustique)¹. Cette distinction vaut pareillement pour un groupement de mots, ou un texte entier.

Tout texte, quel qu'il soit, se définit ainsi comme l'unité constituée de deux composantes : une image sur le papier et une signification induite par la somme des significations des signes le composant. Par conséquent, tout texte, quel qu'il soit, peut être considéré soit à partir de sa forme externe, soit à partir de sa signification.

La littérature contemporaine, et sous l'influence de la philosophie du vingtième siècle, apporte un nouveau regard sur la fiction et les récits narratifs. Au lieu de se consacrer à la découverte du sens, la nouvelle littérature se tourne vers l'analyse de la forme des récits. Les critiques insistent d'avantage sur les mises en abyme, mettent en évidence la pluralité de la voix narrative, l'émancipation de la description aux dépens de la narration, la négligence de la diégèse et tous les procédés qui écartent la mimesis aristotélicienne et restreignent le récit au seul aspect perceptible. Dans *Figures I*, par exemple, Gérard Genette analyse les récits du Nouveau Roman et constate que leurs sens et leurs formes sont inséparables, que le roman exige, pour être compris, une adaptation de la forme qu'il propose.

Un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est « l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas », et que chacun doit produire pour lui-même (...)²

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1979, p. 89.

² Extrait d'une dissertation sur une citation de Gérard Genette, « *L'utopie littéraire* », *Figure I* : <http://www.oodoc.com/35458-lecture-oeuvres-barthes.php>

Jean Ricardou se consacre lui, à l'étude des formes des récits nouveau romanesques et va même jusqu'à créer une nouvelle discipline, textique, vouée à l'étude des structures de l'écrit.

Claude Simon fait autant dans ses œuvres. Il répudie les thèses à défendre et les vérités à découvrir et fait de la forme « *un critère suprême* »³. Ses textes sont, pour la plupart, élaborés selon des diagrammes qui unissent la fiction à la construction générale du roman. Il va même jusqu'à associer une couleur à chaque sous-fiction et distribue chacune d'elle selon la fréquence de son apparition⁴.

La Bataille de Pharsale est, nous l'avons vu plus haut, un roman antidiégétique créé sur un système de rupture⁵, les mises en abyme s'y démultiplient, les sous-fictions se renouvellent, se remplacent et redoublent la dissociation de la fiction. Celle-ci avance lentement et donne parfois une forte impression de fixité.

Heureusement pour le lecteur, L'auteur ne laisse pas tout aller à vau-l'eau, Il ralentit la poussée tourbillonnante du récit en l'enfermant dans une forme circulaire et sinueuse qui ramène vers le point de départ.

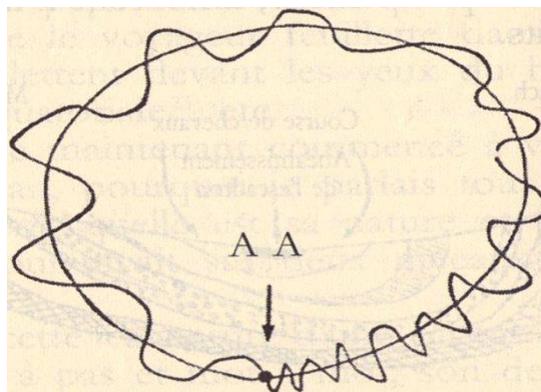


Figure 5: Structure générale du roman telle qu'elle a été donnée par l'auteur

³ Noam Chomsky, *Essais sur la forme et le sens*, Paris, Seuil, 1980, p. 36.

⁴ Claude Simon, *Œuvres, Appendices*, « *La fiction mot à mot* », Paris, Gallimard, « *Bibl. de la Pléiade* », p. 1184-1202.

⁵ Dans les textes des nouveaux romanciers, le récit se brise constamment, change de direction. Chaque événement assure son déroulement en brisant le déroulement d'un autre événement. Conçue ainsi, la rupture devient le « pivot générateur » de la composition. J Ricardou y voit une technique commune à tous les nouveaux romanciers, ses explications montrent comment : « *le récit ne peut plus avancer qu'en s'interrompant lui-même. L'alternance est ainsi une machine à fabriquer des mises en suspens* » (Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, p. 145.).

Voici l'esquisse de la structure générale du roman telle qu'elle a été donnée par le romancier même⁶. Ce diagramme façonne le récit, il capitule ce que ce dernier éparpille. C'est pourquoi il nous a semblé logique de faire le point sur ce qui fait la spécificité même de ce récit.

Puisqu'il s'agit de dominance formelle, l'objectif fondamental du présent chapitre sera de pointer et d'analyser les procédés stylistiques contribuant à mettre en avant l'aspect visible du texte.

Nous dégagerons, en premier lieu, les points sensibles qui pratiquent une impression vive sur la vision du lecteur. Nous examinerons, par la suite, la configuration graphique du texte pour en déduire quelques secrets de sa composition. Nous essayerons, finalement, d'interpréter ces percepts textuels pour explorer selon les dires du critique J. Ricardou « *l'incalculable champ des intelligibilités nouvelles.* »⁷

Pour ce faire, il suffit d'interroger l'image du texte sur le papier : pourquoi le texte se termine-t-il avec la même scène du départ ? La répartition du texte en ensembles bien distingués est-elle gratuite ou cache-t-elle un secret derrière ? Pourquoi ces groupements sont-ils au nombre de trois ? Pourquoi n'y en aurait-il pas deux ou quatre ou sept ? Pourquoi ces chapitres se referment-ils sur les mêmes thèmes répétés ou conçus autrement ? Dans quel but, enfin, le romancier a-t-il consacré une épigraphe pour chaque chapitre ?

A. Les épigraphes

Le recours aux épigraphes est une pratique courante en littérature. C'est des citations que les auteurs mettent en tête des textes ou des chapitres pour en résumer l'objet ou « l'esprit »⁸. Les épigraphes de *La Bataille de Pharsale* s'assignent plus d'un objectif, elles superposent plusieurs problématiques.

Avant d'entreprendre l'analyse des éventuels rapports qu'entretiennent les épigraphes de *La Bataille de Pharsale* avec les chapitres, nous trouvons nécessaire de

⁶ Claude Simon, *Œuvres*, Appendices, « *La fiction mot à mot* », Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p. 1200.

⁷ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Essais », 1990, p. 153.

⁸ Patrick Rebollar. « *En lisant les épigraphes de Claude Simon* », *Études françaises* (Revue de la section de littérature française), n°3, Tokyo, Université Waseda, 1996, p. 143-164.

signaler que le roman est tripartite, et que chaque partie comporte un intertexte mis en exergue. Parmi les différentes fonctions de l'épigraphe distinguées par Gérard Genette⁹, la fonction « oblique » semble correspondre aux trois épigraphes de *La Bataille de Pharsale*. Celles-ci répondent, toutes, aux exigences d'un lecteur féru d'indices visibles dans la mesure où les trois citations et les noms de leurs auteurs sont manifestement séparés du corps du texte.

1. ÉPIGRAPHE DU PREMIER CHAPITRE

Tournant les premières pages consacrées au titre du roman, le lecteur découvre quelques lignes isolées, écrites en italique et sur la droite sous le titre du premier chapitre. Ces lignes sont suivies d'un nom :

*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! le soleil . . . Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands
pas!*

Paul Valéry

Il s'agit d'un extrait du *Cimetière marin*, un poème de Paul Valéry. D'entrée de jeu, le lecteur se trouve orienté vers le paradoxe de Zénon¹⁰, stimulé par le titre du chapitre (Achille immobile à grands pas) qui fait signe vers ce même paradoxe. Ce devrait être un récit sur une course-poursuite derrière quelque chose conclue d'une déception, ou un sujet qui étend le regard au-delà du monde des belles lettres, un sujet philosophique. Les suppositions commencent donc bien avant le commencement mais seule une lecture attentive est en mesure de les valider ou les démentir.

⁹ Dominique Jouve, « Exergue », Ecole Normale Supérieure Fontenay - Saint-Cloud : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXERGUE_n.html

¹⁰ Le rapide Achille dispute une course avec une tortue. Il lui accorde une avance de 100 mètres. Pendant une unité de temps, Achille parcourt les cent mètres et atteint le point de départ de la tortue. Pendant ce temps, le lent reptile a parcouru une certaine distance. Cela demandera à Achille un temps pour parcourir cette distance, pendant lequel la tortue avancera encore plus loin ; et puis une autre durée avant d'atteindre le troisième point, alors que la tortue a encore progressé. Ainsi, toutes les fois qu'Achille atteint l'endroit où la tortue se trouvait, elle se retrouve encore plus loin. Tel est donc « le paradoxe d'Achille et de la tortue » formulé par Zénon.

Le lecteur n'attendra pas longtemps pour voir cette épigraphe se répercuter dans l'œuvre, il suffit de tourner la page pour lire à partir de la deuxième ligne de l'incipit la phrase suivante: « *ails déployées forme d'arbalète rapide entre l'œil et le soleil* ». Ces ailes déployées sont le premier indice de la présence d'un oiseau, comparées à une arbalète, ils renvoient immédiatement à la flèche ailée de l'épigraphe (deuxième vers).

L'oiseau dont parle l'auteur éclipse momentanément le soleil. Il est fort possible de voir dans cette éclipse, une deuxième déclinaison de l'épigraphe car elle rappelle le vers : « *Ah! Le soleil quelle ombre de tortue* ».

Le parallèle le plus parlant reste, cependant, celui qui ressort de la dichotomie : « mouvement / immobilité »¹¹ : il est dit dans l'incipit : « *rapide* » puis « *ténèbres un instant sur le visage* » puis « *un instant ténèbres puis lumière* » puis « *foudroyante rapidité* ». Comme la flèche de l'exergue qui « *vole, et qui ne vole pas* », le vol du pigeon est immobilisé, figé en plein mouvement. Il n'est pas perçu comme réellement mouvant mais comme mouvant et stéréotypé à la fois. Ce peut être une perception mi-réaliste, les propos de Simon le confirment:

Je ne vois pas tellement les choses en mouvement, mais plutôt une succession d'images fixes. Ajouter à cela une particularité peut-être un défaut de ma vision: les images persistent longtemps sur ma rétine. Aux courses par exemple, les chevaux ont déjà sauté l'obstacle que je vois encore leurs corps au-dessus de la haie. A partir de cette image, je reconstitue ce qui s'est passé avant, après.¹²

L'idée d'un mouvement à l'arrêt semble prendre corps, aussi, à la fin du roman, car pas loin de la dernière page nous pouvons lire: « *les deux corps sont toujours aussi immobiles que la pierre.* »¹³. Il n'est pas besoin de lire ce qui a précédé l'immobilité des deux corps dont parle l'auteur pour comprendre qu'ils étaient mouvants, le mot « *toujours* » suffit pour le déduire.

¹¹ Cette brève analyse nous a été inspirée par le livre numérique d'Irene Albers, *Claude Simon moments photographiques*. Irene Albers dit « On peut montrer à partir de *La bataille de Pharsale* que ce « temps sans profondeur », sans les « rétentions » et les « protentions » de la perception habituelle, devient le thème majeur du texte de Simon et déclenche dans sa dimension ponctuelle les « mouvements d'expansion » de la langue. La première section du roman de 1969 porte le titre « Achille immobile à grands pas ». C'est la paradoxie de Zénon entre temporalité et absence de temporalité, mouvement et immobilité », p. 112.

¹² Le Monde, 26 avril 1967.

¹³ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 266.

La présence des termes: « ombre », « soleil », « pigeon », « vol », « les ailes sont déployées » confirme que la fiction est encadrée par l'idée d'un mouvement figé, ce qui est d'avantage consolidé par la dernière phrase qui renvoie à la scène du départ. Cette phrase, point de départ et d'arrivée, annonce un voyage spécifique, celui que fait l'écrivain à chaque fois qu'il se livre à l'exercice de l'imaginaire. Il est immobile par ce qu'écrire est une activité sédentaire pendant laquelle l'écrivain s'assoie à sa table de travail et mobile parce que sa main et son imagination sont mouvantes.

Claude Simon thématise et façonne *La Bataille de Pharsale* de telle sorte que l'épigraphe de Valéry ne soit qu'une suite de son propre texte. Le choix de cette épigraphe est ainsi déterminant, sa place stratégique (avant l'incipit et naturellement après l'explicit) lui assure une mainmise qui saisit l'ensemble du texte. Dans l'article : «*La bataille de la phrase* », Ricardou lui assigne le rôle de « *générateur de fiction* » parce qu'elle annonce l'intégralité du texte, gouverne la fiction, régit la lecture que nous faisons du roman, et détermine la principale finalité du récit.¹⁴

2. ÉPIGRAPHE DU DEUXIÈME CHAPITRE

Sous le titre « Lexique », le deuxième chapitre de *La Bataille de Pharsale* porte en exergue l'intertexte suivant:

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

Mettre un texte en exergue est selon Genette une pratique qui induit à penser qu'il existe une hiérarchie réelle dans laquelle le paratexte¹⁵ occupe un rang plus élevé que celui du texte. En pareille circonstance, l'intertextualité s'appuie sur le contenu de la citation et sur la culture de son écrivain bien plus que sur le repérage des rapports sémantico-narratifs qui la joignent au texte qu'elle illustre. Genette écrit à ce sujet :

¹⁴ Jean Ricardou, « *La Bataille de la phrase* », *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971,

¹⁵ La notion du paratexte crée par Gérard Genette en 1987 désigne l'ensemble des éléments qui entourent le texte et le certifient (titre, sous-titre, préface, dédicace, avertissement, épigraphe, note, quatrième de couverture...).

[...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte.¹⁶

Le nom Marcel Proust est, en ce sens, très rassurant car très réputé. Le lecteur est, d'emblée, orienté vers une pensée et un style plus ou moins définis. L'intertexte qui introduit le deuxième chapitre peut, donc, servir de point de départ à une étude comparative thématique, intertextuelle, stylistique ou autre des œuvres des deux auteurs.

L'exergue en question rend la relation intertextuelle entre Claude Simon et Proust irréfutable car il est explicitement dévoilé. Mais en général, l'intertexte proustien est amplement exploité dans le roman et de différentes manières¹⁷. En s'appuyant sur les notes de bas des pages, nous avons pu compter près de 70 citations de Proust, tirés, dans la majeure partie, du roman *Temps retrouvé*.

Mais au-delà des nombreuses références aux œuvres de Proust que le roman contient, et spécifiquement au roman *A La Recherche du Temps Perdu*, L'emplacement de cette citation est en lui seul très significatif parce que l'esprit de celle-ci reflète la construction du chapitre entier.

Il est dit dans ce discours intérieur qu'un regard contemplatif est posé sur une image, sur ses composantes et les détails de ces composantes. Le regardeur se laisse aller à la perception des objets visibles, suit les détails et s'évertue à déceler les choses invisibles. L'ambition étant de se défaire du regard « utilitaire », dépasser la simple observation du monde d'apparences, rechercher ce qui manque à travers le

¹⁶ G. Genette, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, p. 147.

¹⁷ - Citations exactes : « *tissue seulement avec des pétales de poiriers en fleurs Et sur les places les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace...* », p. 22 dans *BP* et 315 dans *Temps retrouvé*.

- Citations approximatives : « *avec Albertine n'avaient été que des querelles particulières n'intéressant que la vie de cette petite cellule particulière qu'est un être Mais de même qu'il est des corps d'animaux* », p. dans *BP* et 350 dans *Temps retrouvé*.

- Réécriture phonétique parodique : « [...] *tous laids souvenir voluptueux kil emporté de chezelle lui permett de sefer unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvé tavoir avek d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limprudance de lui sinialé ladousseur [...]* », p. 178 dans *BP* et 272 dans *Du côté de chez Swann*.

- Une description de Proust lui-même figure à la page 158 : « [...] *me représentant toujours Charlus sous les traits de Proust lui-même tel qu'il apparaît sur cette photo où l'ombre de la ride qui descend à partir de la narine semble prolonger la moustache* »

- Sans compter les nombreux parallèles qui existent entre les expériences des personnages de Claude Simon et ceux de Proust comme la fameuse scène de jalousie ou le retour de la grand-mère qui figure au début de la section « César » et qui rappelle le retour de la grand-mère dans le roman proustien.

dénombrer des choses présentes, accueillir, à pied d'égalité, le spectaculaire et le non-spectaculaire qui fait mystère et donnent autant de matière à méditer.

De la même façon, l'œil de Claude Simon captive les objets du monde, les enregistre et tâche d'atteindre les profondeurs. Lucien Dällenbach dit à propos de l'optique simonienne: elle

[...] vise sans relâche à étendre le domaine du visible – mieux : à voir au-delà de la vue. Accéder à l'intérieur des choses, percer les apparences, pénétrer les coulisses, saisir une profondeur celée derrière ou au-dessous d'une surface observable, explorer les coulisses du spectacle [...] autant de manifestations d'un désir toujours inassouvi d'approfondissement et de pénétrations qui rend l'acte de voir simonien plus proche de Balzac que de Robbe-Grillet.¹⁸

L'approfondissement évoqué plus haut, se fait à travers une amplification des thèmes de la première partie. Les images suscitées par l'écriture sont regroupées sous des sections séparées par des titres et une mise en page appropriée. Tout ce qui est présenté en perspective évasive dans le premier chapitre est durablement fixé dans le chapitre. La visualisation imaginaire¹⁹ des pensées par l'écriture prend le temps qu'il faut pour le dépôt des détails.

Ce procédé est utilisé au cinéma, le passage d'une vue globale et panoramique à l'agrandisseur (blow up) permet de préciser le champ de vision et démultiplie les choses vues.

Nous rappelons ici que le deuxième chapitre de *La Bataille de Pharsale* est une réorganisation des sous-fictions selon un plan bien réparti et suivant une substance approfondie. Une écriture conventionnelle s'y fait légèrement sentir.

3. ÉPIGRAPHE DU TROISIÈME CHAPITRE

Voici l'épigraphe du troisième chapitre:

Un outil apparaît endommagé, des matériaux apparaissent inadéquats... C'est dans ce découvrage 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,

¹⁸ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1998.

¹⁹ Nous utilisons l'adjectif « imaginaire » ici parce qu'aucune image n'est réellement vue, la visualisation des objets du monde de l'auteur n'est possible que métaphoriquement. De plus, tout dépend de la réceptivité du lecteur, de sa capacité à imaginer la chose décrite ou pas.

d'avance et toujours, s'offrait au regard, Or, avec ce tout, c'est le monde qui s'annonce,

Martin Heidegger

Placer le troisième chapitre de *La Bataille de Pharsale* sous cette épigraphe, c'est annoncer expressément l'arrivée à une impasse et l'essai d'une dernière tentative dans l'espoir de présenter les choses sous un autre angle de vue et réaliser toutes les situations narratives possibles.

Pour expliquer l'esprit de la citation de Martin Heidegger nous nous référons à *La Leçon* d'Eugène Ionesco? Ionesco met en jeu un professeur donnant un cours de philologie à une élève. Le professeur demande à l'élève : Comment dit-on « rose » en français ? L'élève se tait ne sachant pas quoi répondre. Le professeur dit : Et bien, en français, on dit : « rose »²⁰.

Cette leçon d'apparence anodine dit l'essentiel en quelques mots. Les mots, avant la décomposition, ne sont pas les mêmes qu'après. Avant le brouillage, ils dépendent du sens et ne se distinguent pas comme des unités autonomes ayant leur propre sens. Après le brouillage, ils redeviennent eux mêmes, les mots primordiaux tels que nous les avons appris la toute première fois.

Effectivement, le chapitre « *Chronologie des événements* » est une dernière tentative d'organisation du roman, il retravaille ses matériaux et les représente sous un angle différent. Le narrateur s'éclipse du texte laissant les objets se décrire de l'extérieur, le point de vue change fréquemment offrant au lecteur une meilleure clairvoyance.

Conclusion

L'étude de la pratique épigraphique dans *La Bataille de Pharsale* permet d'entrevoir les analogies et parallèles entre le citant et le texte cité et dévoile les intentions de l'auteur quant à l'utilisation de ces micro-textes étrangers au texte d'origine.

Les textes cités invitent à une réflexion sur la forme du récit parce qu'ils canalisent les structures narratives que la fiction génère. Les trois citations inaugurales ont une visée introductive, Claude Simon y recourt pour donner sens à un récit combien diffracté. Il en use pour préparer le lecteur à une saisie du texte non-aléatoire. Le changement

²⁰ Eugène Ionesco, *La leçon* : http://www.eduhi.at/dl/TH_LaLecon_neu.pdf.

d'épigraphe inclut un changement dans le mode d'appréhension du texte, avant de se lancer dans la lecture des trois chapitres, le lecteur peut deviner quelle position occuper par rapport au texte et lit donc différemment. Il peut notamment vérifier leur efficacité après avoir lu le texte.

Ces exergues sont notamment, prospectifs dans la mesure où ils laissent deviner des pistes de lectures dont la validation dépend du gré de l'auteur. Ils sont aussi économiques car ils réduisent le nombre de choix offerts.

B. Les chapitres

Dans ses colloques et interviews, le théoricien Claude Simon, défend souvent sa pratique d'écrivain. Il met en relation sa vision du monde contemporain et sa théorie littéraire et donne volontiers quelques secrets de ses créations :

Pour Pharsale, c'est [...] un [...] genre de composition que l'on pourrait peut-être appeler musical : c'est-à-dire qu'après un court prélude où les différents thèmes (ou générateurs comme les a très bien appelés Ricardou) sont brièvement exposés, se développe une première partie "installant" ces différents thèmes repris ensuite, approfondis avec des variations l'un après l'autre, séparément, dans la seconde partie [...] qui [...] donne une clé du livre très expressément défini comme un "système mobile se déformant sans cesse autour de rares points fixes". Quant à la troisième partie du roman, elle rassemble une nouvelle fois les principaux thèmes et leurs dérivés, les brasse et les combine dans une polyphonie dont le tempo se fait plus rapide et haché.²¹

Mais, de quel genre de composition s'agit-il dans cet extrait de Claude Simon ? Par association de formes et de mouvements, Jacqueline Piatier souligne que l'écrivain s'est probablement inspiré de l'Art de la Fugue de J. S. Bach²².

La Fugue est une œuvre musical polyphonique comprenant trois parties : l'exposition, le développement, et la strette. Dans le cas des « fugues multiples », le sujet et les contre-sujets (appelés aussi thème principal et thèmes secondaires) sont présentés dans la partie « exposition » par chacune des voix effectuant leur entrée en chassant la voix précédente. Cette dynamique rappelle la fugue du gibier devant le prédateur, d'où le nom de la pièce. Le sujet et les contre-sujets sont repris et développés ensuite dans la

²¹ C. Simon, *Œuvres*, Appendices, « *La fiction mot à mot* », Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p. 1200-1201,

²² C. Simon, *Œuvres*, Notice, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », p. 1383.

partie « développement » de façon à mettre en valeur certains de leurs aspects inexploités dans la première partie. La strette clôt la fugue en résumant les entrées et en réduisant la durée des notes.²³

Une comparaison pointilleuse de la macrostructure et de la microstructure de *La Bataille de Pharsale* avec la composition de la Fugue²⁴, fait rejaillir les similitudes frappantes qu'il y a entre leurs deux contextures : aux trois parties de la fugue correspond les trois chapitres de *La Bataille de Pharsale*. Le principe polyphonique, celui du mouvement et celui de la durée de chaque élément sont autant de points communs entre ces deux pièces. Le thème de la guerre, hallucinant l'auteur, est en parfaite symétrie avec le sujet de la fugue. Les contre-sujets se recoupent quant à eux, avec les autres générateurs du roman. Ils correspondent –sans être donnés dans l'ordre- à la scène de jalousie, les souvenirs d'enfance, la peinture, la description de la place parisienne, le voyage en Grèce avec un ami, les extraits de textes littéraires et non littéraire (César, Proust, Elie Faure, bandes dessinées...). Notons à ce sujet que *La Bataille de Pharsale* est un roman polyphonique, et que des thèmes secondaires, nous pouvons dresser une liste qui peut, sans exagération, s'étendre sur des pages entières.

Dans la partie « *Lexique* », le sujet et les contre-sujets qui ont été interrompus dans la partie « *Achille immobile à grand pas* » reviennent en force. Ils réapparaissent avec des modifications et des approfondissements allant jusqu'à l'élaboration de sections, nettement séparées par des titres nommant chacun un sous chapitre précis, un début, une fin et un thème unique. La section « *Conversation* » par exemple, reprend le souvenir du narrateur avec la femme du peintre Van Velden. Le narrateur nous les décrit sous un autre angle. Cette fois-ci, ils nous les présentent plus animés, ils discutent.

En reprenant le roman « à zéro », la section « *O* » clôt la partie centrale du roman et ouvre la voie à l'entrée de la strette, nommée aussi « *Chronologie des événements* ». Elle a donc servi de coda au second chapitre.

Enfin, avec des paragraphes délimités, des phrases courtes et un tempo rapide, le chapitre « *Chronologie des événements* » prend à nouveau, le sujet et les contre-sujets et

²³

L'Art de la fugue : http://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_de_la_fugue

²⁴ Dans L'art de la fugue, il existe un extrait qui revient sans cesse comme une hallucination.

multiplie les points de vue. Dans cette partie, l'auteur fixe le temps de l'énonciation dans le présent de l'indicatif pour faire comprendre au lecteur que le tout se passe au présent de l'écriture.

Se tenant par la main, un jeune soldat en tunique et culotte de toile kaki et une jeune fille marchent dans le chemin de terre qui court entre la voie ferrée et les champs de coton. Les champs de coton s'étendent jusqu'au pied d'une colline rocailleuse et rougeâtre, en forme de dos de poisson, qui s'avance dans la plaine comme un promontoire. D'autres colline plus hautes s'élève derrière, d'un blanc gris, piquetées de petits buissons vert foncé. Les plus lointaines se teintent de bleu. Arrivé près d'une femme abandonnée, le couple quitte le chemin et oblique sur le terre-plein. Une vieille machine agricole rouillée et abandonnée à la lisière, penchant d'un côté. Balançant leurs bras au bout desquels les mains sont réunies et qui dessinent un V, le couple marchant lentement et devisant se dirige vers la machine puis, avant de l'avoir atteinte et sans s'arrêter, infléchit sa marche vers le bâtiment.²⁵

Et parce que la coda est indispensable pour signaler la fin de toutes les pièces musicales, Simon achève sa pièce par la description de la même scène du départ : l'écrivain devant sa table de travail, son paysage, son pigeon déclencheur de fiction et sa page sous les yeux.

Le soleil se trouve maintenant au-dessus des cheminées d'un grand bâtiment dont la façade, s'éloignant en perspective, emplit à peu près aux deux tiers le rectangle de la fenêtre ouverte. Cette façade est dans l'ombre. Au-dessus du toit le ciel légèrement brumeux entourant le soleil est d'un blanc jaune aveuglant. S'élevant à peu près verticalement à partir du fond invisible de la rue un pigeon passe devant le soleil, dans cette phase du vol où les ailes sont déployées. O. sent l'ombre du pigeon passer rapidement sur son visage, comme un frottement rapide. Il reste un moment dans la même position. Après quelques minutes il abaisse la tête. Maintenant seul le coin supérieur gauche de la feuille est dans l'ombre. O. écrit : Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau.²⁶

Entre ces deux extrêmes (le pigeon et le pigeon), et à partir d'un endroit fixe, le romancier dessine des trajectoires, évoque des lieux et des moments fort éloignés. Sa vision ne se projette pas dans l'avenir, elle porte toujours sur le passé et revient de temps à autre au présent.

²⁵ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 236.

²⁶ Ibid, p. 270-271.

Si *La Bataille de Pharsale* ne raconte pas d'histoire, si le temps est capable de faire oublier les scènes décrites et les objets qui s'y rapportent, la musique interne de ce roman demeurerait. Elle ne s'effilocherait pas, comme toute chanson ou poème, ce texte « [...] ne meurt pas pour avoir vécu ; il est fait expressément pour renâître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. »²⁷

A ce rythme auditif visible, s'ajoute un rythme purement visuel.

II. La mise en page

Tout comme un poème, la disposition formelle d'un texte prosaïque peut se révéler remarquablement expressive. Dans *La Bataille de Pharsale*, nous sommes évidemment en présence d'une prose déconcertante. Avant toute analyse, nous y ressentons une intention secrète d'artifice, une composition qui donne une impression indistincte de chant : trois chapitres avec pour chacun un titre et une épigraphe. Les trois chapitres partageant les mêmes thèmes. Nous résumons par le diadramme suivant la structure générale du livre:

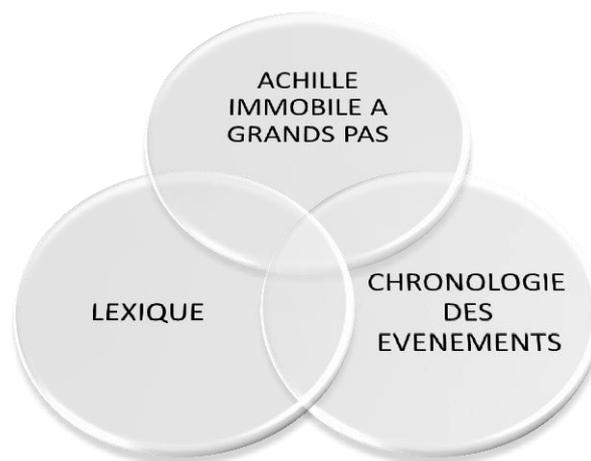


Figure 6: Structure du roman à la lumière de la présente recherche

Le texte est en archipel, avec une disposition difforme et des chapitres de volumes égaux (90 pages pour le premier chapitre, 87 pour le deuxième et 84 pour le troisième) suggérant un système clos, partiellement redondant.

²⁷ Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I, p. 1331.

La lecture du roman nous a permis de constater le volume très inégal des paragraphes, allant d'un paragraphe d'une seule ligne (Obscure colombe auréolée de safran.), à un paragraphe qui s'étale sur 10 pages (le paragraphe de la page 108 à la page 118).

- Dans le premier chapitre, les paragraphes sont relativement courts, de la moyenne d'une page ou deux.
- La page 20 par exemple est constituée de tous petits paragraphes (de 2 à 4 lignes) faisant penser à des bribes de récits échappés de l'auteur par inadvertance.
- La page 52 quant à elle est constituée de prose artificielle, une prose à valeur de poésie libre. Des phrases courtes avec trois retours de l'expression : « je me taisais ».
- Beaucoup de blancs, beaucoup d'alinéas et de marges.

Il semble que la disposition particulière des masses de mots sur le papier répond à une vision particulière de productivité esthétique du texte. Michel Théron avance l'idée que : « *plus on augmente les blancs, plus on augmente les marges de rêve dans le texte* »²⁸. Dans ce chapitre précisément, le développement des idées est rapide, les phrases défilent sur le papier, telles qu'elles arrivent à la conscience de l'auteur. Cette manière de faire correspond à une intention de rendu incomplète. L'écrivain laisse au lecteur le soin de lier les idées dans des groupes homogènes du point de vue thématique.

Cet agencement trahit l'abondance des faits dans la tête de Claude Simon et la soudaineté de sa réaction, sa soumission au désordre de ses réflexions et son immense culture. Elle exprime aussi la stridence et l'avidité de son observation. L'écrivain opte pour une technique d'écriture sèche qui rend compte de la netteté des faits dégagés de toute correction qui vient après coup et crée un extraordinaire effet de réel. Le lecteur s'arrête, respire, raisonne, se laisse aller à la rêverie, il obéit moins.

Les paragraphes du troisième chapitre sont longs, très longs (il y'en a même qui s'étale sur 10 pages). Le texte est compact, il répond à une intention de rendu synthétique. Le lecteur y est soumis à une linéarité continue qui n'offre pas de pause.

²⁸ Michel Théron, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipses, 1991, p.

Dans le deuxième chapitre, les paragraphes sont aussi longs que ceux du troisième chapitre, mais le chapitre est divisé en sept parties. La présentation générale répond à une vision globale, elle se fixe sur chacune des sections qui le constituent. L'esprit de l'auteur s'annonce plus net, plus organisé, il a un préalable schéma des faits et de leurs dérivés (des générateurs et des événements).

III. Une typographie accrocheuse

Nous ne disposons pas du manuscrit qui peut nous aider à rechercher un sens supplémentaire au sens des mots. Nous constatons cependant dans le texte imprimé que la typographie est conçue d'une manière particulière, une manière voyante qui cherche à émouvoir l'œil en donnant une forme spécifique aux signes.

A. Des chiffres et des lettres

Dans certains passages, la volonté de faire vrai et le souci de transmettre au lecteur les choses telles qu'elles sont réellement ou telles qu'elles sont perçues et enregistrées dans la mémoire, poussent l'auteur à écrire les nombres avec des chiffres décimaux. Voici des passages où le lecteur a eu (ou semble avoir) une copie parfaite de la réalité :

- *Pompée venu de Larissa avec 110 cohortes (117 d'après César) et 7000 cavaliers avait établi son camp à l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet César venu par L'O. avec 87 cohortes et 1000 cavaliers s'était campé à 5,5 km à l'O. et au N.*²⁹
- [...] la duchesse d'Alençon avait péri brulée vive dans l'épouvantable incendie du Bazar de la Charité à Paris en 1897.³⁰
- O. est assis à son bureau. [...]. Il calcul les kilométrages d'un itinéraire. Il écrit :

Paris – Modane	645km
Modane – Turin	9”
Turin – Vérone	24”
Vérone – Trieste	28”

²⁹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 27. (C'est une citation du commentaire sur la bataille de Pharsale qui figure dans le *Guide bleu* sur la Grèce (Hachette, 1962), p.676.)

³⁰ Ibid, p. 157. (Citation adaptée d'un extrait du *Crapouillot*, mai 1932, p. 3-4, un numéro consacré aux origines de la première guerre mondiale (« Histoire de la guerre : les origines et les causes secrètes de la guerre mondiale » par Jean Galtier-Boissière, Le *Crapouillot*, mai 1932))

Trieste – Zagreb	25”
Zagreb – Belgrade	39”
Belgrade – Skopje	47”
Skopje – Salonique	25”
Salonique – Athènes	539” ³¹

Dans les passages où il ne s’agit pas de citations tirées de sources extérieures, l’auteur pouvait bien noter les nombres en lettres, mais contrairement à la règle de typographie qui interdit l’usage des chiffres dans les textes littéraires, il continue à les écrire en chiffres arabes comme dans les exemples suivants :

- a) [...] une femme assise les jambes croisées dans une robe de soie brillante rose très décolletée comme en portaient les stars d’Hollywood vers 1925 avec de longs colliers [...] ³²
- b) Vérone est une ville de 186 556 habitants sur l’Adige. ³³
- c) vidange huile moteur à Salonique

Ljubljana – Zagreb	148
Zagreb – Beograd	393
Beograd – Skopje	471
Skopje – Salonique	250
	1262 ³⁴

Dans ce cas-là, les nombres sont probablement écrits en chiffres pour des raisons de simplification. Le nombre de l’exemple (b) se retranscrit ainsi : cent quatre-vingt-six mille cinq cent cinquante-six habitants. Le repérage de l’ensemble de ces chiffres n’est pas aisé. L’œil humain ne perçoit pas les collections au-delà de trois ou quatre éléments alors que le nombre 186 556 est composé de dix mots. Dans l’exemple (c) aussi, le lecteur aurait du mal à comprendre l’addition si elle était écrite en lettres. Les chiffres permettent un alignement qui facilite énormément les calculs.

Ailleurs dans le texte, l’auteur met l’accent sur l’arbitraire du signe linguistique en jouant sur la configuration graphique des nombres, il les écrit tantôt en lettres, tantôt en chiffres, comme dans l’exemple suivant :

³¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 239-240.

³² Ibid, p. 28.

³³ Ibid, p. 240.

³⁴ Ibid, p. 78.

- Entendant à de longs intervalles (toutes les dix secondes environ, les comptant 1 2 3 4 5 6 7 ... pendant un moment) l'écrasement de la goutte d'eau sur la grille³⁵

Il est également possible de penser que le signifiant écrit en chiffres ressemble plus au nombre désigné que le signifiant écrit en lettres. C'est le cas dans les exemples ci-dessous :

- [...] tous les âges et toutes les professions mêlés 1 jeune femme 1 jeune homme à lunette 1 ménagère 2 écoliers 1 long type maigre 1 couple 2 ouvriers l'un portant un veston marron fatigué sur des blue-jeans l'autre une salopette beige...³⁶
- Le centre du billet est occupé par le chiffre 1000 en gros caractères ornés qui se détachent sur un disque rose pâle.³⁷

Ou que c'est purement et simplement une question de paresse de la part de l'auteur.

B. Une image vaut mille mots

Soucieux d'aller à l'encontre des rigidités académiques, Claude Simon pousse son audace loin et adopte des procédés d'écriture hardis, il n'invente pas un nouveau langage mais tente simplement de rafraîchir le langage ancien, de lui donner plus de pouvoir. Dans les exemples ci-dessous, l'écrivain rappelle aux lecteurs le temps d'avant l'écriture, le temps où l'homme se résignait à s'exprimer par un geste ou un dessin figuratif. En grec, le vocable : « graphein » signifie à la fois dessiner et écrire.

Simon appelle ces dessins : des idéogrammes : « *Le V et le A remplacés par Comment dire : idéogrammes ?* »³⁸. Nous les appelons pictogrammes ou images parce qu'ils renvoient à des réalités matérielles (une veste, un pantalon, une chemise...) et non à des idées ou à des notions abstraites.

- [...] je me rappelle une femme drapée dans une sorte de péplum [...] bras levé montrant d'une  à l'index tendu là-haut la Gloire et les Nuées [...] la direction indiquée par cette main impérieuse comme celles (ou

³⁵ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 22.

³⁶ Ibid, p. 16.

³⁷ Ibid, p. 259.

³⁸ Ibid, p. 21.

quelquefois seulement une →) qui sur les parois émaillées indiquent HOMMES ou DAMES [...] ³⁹

- César la Guerre des Gaules la Guerre Civile → s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce. Latin langue morte. ⁴⁰
- Le V et le A remplacés par Comment dire : idéogrammes ? LA MAISON DU VESTON ET DU PANTALON ⁴¹
- Je ne savais pas encore un certain nombre de nécessités [...] parler par signes je voudrais une  et un  à pont à fermeture éclair à braguette [...] ⁴²

Pour défaire la linéarité de l'écriture, Simon s'appuie sur la construction picturale, il essaye ainsi, de construire une œuvre plastique, au sein de l'œuvre littéraire, toujours dans le but de rapprocher le lecteur du réel.

A ce sujet, nous citons Charpin, qui cite le père Bonhours, qui, en 1688, dans *La manière de bien penser* dans les ouvrages d'esprit écrivait : « *Les pensées [...] sont les images des choses comme les paroles sont les images des pensées ; et penser, à parler en général, c'est former en soi la peinture d'un objet ou spirituel ou sensible* » ⁴³. Si les pensées établissent des rapports entre les mots et la peinture, écrire serait tout simplement peindre.

Certes, ces signes picturaux nous rapprochent mieux que les signes verbaux de la chose décrite, mais tout comme les mots, ils ne reproduisent pas la réalité, ils se bornent à la représenter. L'image de la flèche n'est pas une flèche, elle ne peut transpercer la gorge d'un guerrier tout comme on ne peut se vêtir du pictogramme, représentant un pantalon ou du dessin d'une veste.

C. La morphologie des signes

Dans *La Bataille de Pharsale*, la matière livrée en blocs non ponctués serait séparée soit par une disposition particulière sur le papier et à laquelle nous reviendrons plus tard, soit par des variations dans la morphologie des caractères. Claude Simon met ainsi de l'ordre par la forme à un texte sémantiquement chaotique.

³⁹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 15-16.

⁴⁰ Ibid, p. 18.

⁴¹ Ibid, p. 21.

⁴² Ibid, p. 22.

⁴³ François Charpin, *L'idée de la phrase grammaticale et son expression en latin*, Lille-Paris, Honoré Champion, 1977, p. 602-603.

D'une typographie assez riche en détails révélateurs de sens, nous avons choisi trois exemples qui ne donnent qu'un mince aperçu de la fécondité de ce thème :

1. LA TAILLE CHANGEANTE DES CARACTERES

Obtenu à partir de la police « bookman », l'imprimerie du texte est composée en lettres minuscules. Certaines expressions sont, toutefois, réglées dans le haut de casse (capitaux) obligeant l'œil à les percevoir :

- Journal peut-être pour dissimuler ou justifier déployé le bord supérieur des feuilles [...] LES COUPS ONT NORMALEMENT REPRIS A LA FACULTÉ DE NANTERRE la fille en rouge bottée de noir [...] ⁴⁴
- [...] la femme nonchalamment étendue accoudée parmi les coussins, une de ses mains [...] tenant le combiné du téléphone contre son oreille JE VOUS DIS TOUT CA PARCE QUE JE VEUX QUE VOUS SACHIEZ QUE JE PENSE À VOUS TOUT LE TEMPS CHÉRI, ⁴⁵
- J'achetai un journal traversai la place et l'ouvris à n'importe quelle page SPECTACLES À MOURIR DE RIRE LES DEUX GRANDS COMIQUES DE L'ÉCRAN RÉUNIS POUR LA PREMIÈRE FOIS DANS UN FILM D'UNE DROLERIE On finissait de ramasser les détritibus laissé par le marché ⁴⁶

Ces expressions voyantes, ne se contentent pas d'amuser l'œil, elles demandent réflexion, vigilance et prise de conscience de la capacité de rendu photographique propre à la mémoire simonienne. Elles offrent notamment, de nombreux indices pouvant aider le lecteur à considérer le roman et comprendre ses jeux.

2. L'IMPRESSION EN GRAS

Elle est réservée aux expressions écrites avec les caractères de l'alphabet grec. Ces expressions sont toujours rattachées au thème du voyage en Grèce.

- **ΚΑΛΔΥΝΤΙΚΑ
ΚΑΙ ΕΙΔΗ ΠΡΟΙΚΟΣ
ΔΩΡΑ ΓΑΜΟΥ** ⁴⁷

⁴⁴ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 64.

⁴⁵ Ibid, p. 67.

⁴⁶ Ibid, p. 72.

⁴⁷ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 56.

- L'en-tête des papiers porte la mention ΓΕΩΡΓΙΚΑ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ — ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ ΠΕΛΑΟΠΙΔΑΣ ΣΑΡΑΓΙΩΤΗΣ — ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.⁴⁸

Aucune explication concernant la signification de ces expressions n'est précisée dans le texte. Elles sont rapportées lettre par lettre et leur traduction est en état d'attente.

3. L'IMPRESSION EN ITALIQUE

Aux italiques, l'auteur a accordé une place de choix, elles abondent dans le texte et leur spécification varie selon les circonstances de leur emploi:

Parfois, l'écriture se penche pour incarner la tendresse parentale, comme dans les pages 18 et 19 où des paroles d'un conseiller⁴⁹ se montrant inquiet pour l'avenir du narrateur et essayant de lui expliquer qu'apprendre à lire est une nécessité tout comme boire et manger, sont (les paroles) écrites en italique pour les différencier des bribes d'un récit portant sur le motif de la guerre :

Eaux mortes. Mort vivant. Je comprends parfaitement que tu aies décidé de ne rien faire [...] mais enfin dans la mesure où il te faudra tout de même vivre au milieu de tes semblables et pas dans une forêt vierge en te nourrissant de bananes il y a un certain nombre de nécessités comme boire et manger porter une chemise et un pantalon à moins que tu décides de te promener tout nu [...] par conséquent il faudra au moins que tu puisses articuler de façon à peu près intelligible le mot chemise et le mot pantalon ou bien te résigner alors à t'exprimer simplement au moyen de gestes coiffé d'un casque étincelant brandissant au-dessus de lui une épée [...]

D'autrefois, les lettres s'infléchissent comme pour mimer la soumission d'un corps épuisé de douleurs et de souffrance :

*[...] je me demandais si j'étais mort je ne souffrais pas je cherchai à remuer mes membres sans y parvenir chacun d'eux pesant des centaines de kilos une tonne ma tête attirée vers le sol par son poids lourde en plomb [...]*⁵⁰

Ou pour marquer la pesanteur et s'incliner devant la puissance de la vérité :

[...] je ne savais pas encore que des expressions comme marcher au feu le baptême du feu voir le feu n'était pas des métaphores armes à feu et que les

⁴⁸ Ibid, p. 249.

⁴⁹ L'identité du conseiller n'est pas précisée dans le texte, mais il doit être la mère du narrateur ou son oncle Charles.

⁵⁰ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 104.

*traces que laisse la guerre derrière elle sont simplement noires et sales exactement comme la suie d'un conduit de cheminée [...]*⁵¹

Parfois, elles s'éloignent de la sensibilité en direction de la mémoire et du mythe :

*[...] César se tenait en face de Pompée à son aile droite renforcé par une troupe de 1800 légionnaires d'élite disposés obliquement en arrière de la ligne et cachés par un rideau de 1000 cavaliers [...]*⁵²

Elles sont aussi, la preuve d'une honnêteté littéraire. L'auteur les emploie pour séparer son propre texte de l'intertexte, pour distinguer sa propre voix des voix venant d'ailleurs :

*Encore une fois parviennent les clameurs discordantes ténues avec l'idée qu'ainsi l'on effrayait l'ennemi et que l'on excitait les siens et l'arbitre siffla non pas la mort qui est le châtement réservé à tous mais après ton destin fatal le sentiment de ta mort il reçut dans la bouche un si violent coup de Du haut de la colline on pouvait maintenant voir [...]*⁵³

L'emploi de l'écriture penchée est donc limité aux citations déclarées, les citations approximatives et adaptées, les traductions d'extraits de livres et les réécritures même si ces réécritures sont parfois très étranges :

*Sodone et Gonorrhée page combien tous laids souvenir voluptueux kil emporté de chezelle lui permettée de seferunidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvée tavoire avec d'otr desortekil enarivé taregrété chak plésir kil gougoutait oh près d'aile chak cacaresse invanté é dontil orétu limprudance de lui sinialé ladousseur chak grasse kil lui découvrire kar ilsavé kun instantaprè ailezalé tenrichir dinstrument nouvo sonsu plisse le soleil tout à fait bas [...]*⁵⁴

L'essentiel en est que ce roman perdrait beaucoup s'il perdait ses italiques. Les caractères droits masqueraient la sensualité, la solennité, et l'hieratisme du texte car ils lui donnent une impression de modernité.

En guise de conclusion, nous dirons qu'en matière d'écriture, Claude Simon apparaît comme particulièrement intuitif, l'impression première est, pour lui, d'autant plus primordiale, qu'il n'est pas possible de s'en défaire. Dans *La Bataille de Pharsale*, l'écrivain tente de transformer son flux de conscience en une vue d'ensemble qui donne,

⁵¹ Ibid, p. 111.

⁵² Ibid, p. 43.

⁵³ Traduction d'un extrait de Plutarque, Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 67.

⁵⁴ Ibid, P. 178-179, Réécriture parodique et tronquée d'un passage de *Du côté de chez Swann* de Proust, p. 272.

au lecteur, l'impression d'être en face d'une toile et non un simple texte écrit. En ce faisant, il utilise des artifices visuels spécifiques pour structurer le roman. Ces artifices permettent de mettre en évidence l'aspect optique du texte dans la mesure où elles accrochent la rétine, font spectacle à l'œil et stimulent sensations et pensée.

CHAPITRE III

UNE SUBSTANCE VOYANTE

Après la détermination de l'ensemble des effets que produisent les données recueillies visuellement durant la lecture de *La Bataille de Pharsale*, nous analyserons, dans ce chapitre, un procédé stylistique faisant partie de la substance du texte, une stratégie d'écriture liée à l'essence même du roman.

I. Poétique: La règle et l'exception

La tendance naturelle, lorsqu'une nouvelle discipline émerge, consiste à définir son objet et ses matériaux. Dans la présente étude et pour des raisons pratiques, nous abstenons à convoquer le tracé historique conservé à l'essence de la littérature et nous retenons simplement la définition suivante : « *la littérature est l'art du langage* »¹.

Le langage, dit le dictionnaire, est la « *manière de parler propre à une communauté linguistique, à un groupe, à un individu* »². Qui dit manière de parler dit manière d'écrire et enchaîne le style et la stylistique.

La stylistique littéraire est une discipline fondée sur les travaux linguistiques de Ferdinand de Saussure et illustré, au début du XX^e siècle, par le stylisticien de la langue : Charles Bally. Bally tente, dans *Traité de stylistique française*, de définir l'objet de cette discipline, il écrit : « *La stylistique étudie [...] l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité.* »³. Le style serait selon cette définition : l'expression des faits de la sensibilité.

L'important pour ce qui concerne ce mémoire n'est pas dans l'étude du style proprement parlé, il réside plutôt, dans l'étude de l'action exercée par le style sur la sensibilité du lecteur. L'objectif fondamental du présent chapitre tiendra donc uniquement, à la deuxième partie de la définition de Charles Bally. Nous nous-y

¹ Vincent Jouve in : Nathalie Kremer, « *Entretien avec Vincent Jouve* », LHT, N°8, Entretiens, 16 mai 2011 : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=254>.

² Larousse, Dictionnaire Des Noms Communs, p. 523.

³ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Stuttgart, winter, 1909, p. 16.

limiterons au recensement des caractéristiques de la description, non dans le but d'établir un inventaire, mais pour tenter un contrôle des effets spéciaux que la description de Claude Simon, considérée comme fait de langage, met en œuvre pour faire de *La Bataille de Pharsale* un récit visible.

En considérant de nouveau l'expression : « *la littérature est l'art du langage* », Il apparaît clairement que tout ce qui s'écrit n'est pas littérature, et que la dimension artistique des écrits est gage d'appartenance au langage littéraire. Ce que nous appelons, ici, et de façon usuelle : "dimension artistique des écrits" est appelé par Roman Jakobson : « *littérarité* ».

Définie comme « *ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art* »⁴, la littérarité est le propre de l'art, elle sépare le langage artistique des autres sortes de langage. Cette définition inclue une question que nous repons ici explicitement : qu'est ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? D'une manière plus simple nous dirons : Selon quels critères peut-on juger de la littérarité des œuvres ? Comment qualifier un écrit de romanesque ?

Par commodité, est retenue la réponse donnée par Aristote dans l'ouvrage *Poétique* qui étudie la manière dont le langage peut être moyen de création artistique. Selon Aristote, la « *mimesis* » est la condition nécessaire et suffisante de la création littéraire. Il ne peut y avoir de création langagière que par le biais d'une représentation imitative parce que « *Le fait d'imiter, justifie Aristote, est inhérent à la nature humaine dès l'enfance ; et ce qui fait différer l'homme d'avec les autres animaux, c'est qu'il est le plus enclin à l'imitation [...]* »⁵.

Le langage n'est, d'après ce postulat, créatif que lorsqu'il sert la fiction, cette dernière consiste à raconter des histoires et des faits imaginaires, ou des histoires déjà vécues ou racontées, Aristote affirme : « *le poète doit plutôt être artisan d'histoires [...] puisque c'est par la fiction qu'il est poète, et que ce qu'il feint, ce sont des actions.* »⁶.

⁴ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1979, p. 210.

⁵ Aristote, *Poétique*, traduction, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, IV, 2.

⁶ Aristote, *Poétique*, traduction, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980, p. 67.

Le roman n'existait pas du temps d'Aristote, ce qui existait, ou ce qu'il reconnaissait, du moins, se sont deux modes de représentations : le dramatique se répartissant en deux sous-genres : la tragédie et la comédie, et le narratif incarné par la parodie et l'épopée. Ce dernier sous-genre est à l'origine du genre romanesque tel que nous le connaissons aujourd'hui. Si le roman existait du temps d'Aristote, il aurait dit : le romancier n'est romancier que par la fiction narrative. Tout ce qui ne l'est pas est, par cette prise de position catégorique, éliminé du champ de la poétique.

Mais si nous continuons aujourd'hui à admettre le monopole de la fiction narrative sur le champ littéraire, comment serait-il possible de classer parmi les romans, un écrit repoussant : narration, personnages, intrigue et tout le fracas de la fiction ? Que dire d'un texte de diction⁷ ?

II. La description: Genèse et évolution

La description est une présentation plus ou moins détaillée, de personnages, de lieux et d'événements marquant une pause dans un récit. Ce genre de composition était déjà connu et codifié chez les Anciens sous le nom grec d'ekphrasis⁸.

La première ekphrasis remonte à l'évocation homérique, dans *l'Iliade*, du bouclier d'Achille. La poésie l'a connu avec la venue de l'Alexandrin, où les capacités imitatives étaient le seul critère tenu en compte pour élire les écrivains au rang des artistes et parfois même des génies. Pendant et après cette période, la description faisait office de décor.

L'acception de la description comme genre réaliste est de provenance non littéraire, ce genre a été stimulé par le développement de la science et des techniques.

En littérature, la description a connu son âge d'or avec les romans réalistes de Flaubert et Zola. Ces derniers lui ont donné plus de valeur, en l'investissant davantage

⁷ La diction est une notion proposée par Gérard Genette par opposition à la fiction. Cette distinction théorique est fondée autour de la question de la littérarité des œuvres, elle permet d'inclure dans le champ de la poétique, les œuvres non fictionnelles en prose, qui s'impose par leurs caractères formelles et non par les thèmes qu'ils proposent. Genette dit : « *On peut juger obscure ou problématique la convergence sur une même fonction de ces deux modes apparemment hétérogènes que sont, d'un côté, le caractère fictionnel d'une histoire et, de l'autre, la manière dont un texte, outre ce qu'il dit, laisse percevoir et apprécier ce qu'il est. Le trait commun, je le soupçonne, tient à un trouble de la transparence du discours: dans un cas (fiction), parce que son objet est plus ou moins explicitement posé comme inexistant ; dans l'autre (diction), pour peu que cet objet soit tenu pour moins important que les propriétés intrinsèques de ce discours lui-même.* ». *Fiction et diction*, p. 89-90.

⁸ L'ekphrasis désigne une évocation minutieuse et détaillée d'un objet.

dans de longs écrits imitatifs. Depuis, elle ne joue guère un rôle accessoire et de distraction, mais devient un mode de composition à part entière. Malgré cela, la description n'est jamais conçue comme genre autonome, elle apparaît presque toujours dans la dépendance d'un récit.

L'entrée de la description au sein de la littérature était toujours entourée de polémiques. Dans *Élément de Littérature*, Jean-François Marmontel bannit la description et la qualifie de genre feint et illégitime :

Ce que l'on appelle aujourd'hui en poésie le genre descriptif n'était pas connu des Anciens. C'est une invention moderne, que n'approuvent guère, à ce qu'il me semble, ni la raison ni le goût.⁹

En faisant de la sensualité, de l'imaginaire et du poétique des conditions essentielles de l'adhésion des écrits au rang des œuvres littéraires, Breton répugne à son tour, dans le *Manifeste du surréalisme*, toute description du roman :

Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci, ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.¹⁰

Breton n'est, donc, pas d'humeur à admettre le temps perdu dans la description des moments nuls de la vie, il refuse d'épouser le point de vue du narrateur, de voir ce que ce dernier essaye de faire voir par le biais de la description, cela afin, dit-il, d'affermir l'universalité de la littérature et de permettre, la diversité et la pluralité dans l'interprétation.

Paul Valéry, quand à lui, se dit un lecteur qui abomine la description car il y voit « une denrée qui se vend au kilo »¹¹. Une prise de position plus étrange est celle d'Henri de Montherlant affirmant qu'il déteste la lenteur et tourne la page à chaque fois qu'il arrive à une description¹².

⁹ Jean-François Marmontel, *Œuvres de Marmontel, Élément de Littérature*, 1819, Paris, A. Belin p. 363-364.

¹⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Paris, Bibl. de la Pléiade, t. I, p. 312.

¹¹ Laurent Jenny, « La description », *Méthodes et problèmes*, Ed. Ambroise Barras, 2004.

¹² Montherlant in : *Claude Simon chronophotographe : ou les onomatopées du temps*, Aymeric Glacet, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 186.

Claude Simon prend le contre-pied de ces déclarations dédaigneuses. Audacieusement, il répudie l'imitation des classiques et remet en question la poétique et la définition même de la littérature. Il n'écrit que du descriptif.

S'étendre sur la question de la description chez Claude Simon et sur sa finalité artistique ne demande pas, seulement, le recours à la distinction entre la fiction et la diction établie par Gérard Genette, mais aussi une insertion dans la théorie de la perception et de la connaissance de Maurice Merleau-Ponty qui seule permettrait de comprendre les propriétés, les mécanismes et les objectifs de cette description et de cerner ce que l'écrivain donne à voir et ce qu'il donne de lui en se donnant dans l'écriture.

Nous tenons, ici, à signaler que notre volonté d'appliquer la théorie de la visibilité de Gérard Genette s'est terminée en échec parce que ses préceptes ne sont guère applicables à la narration simonienne, la théorie de Genette montre ses propres limites en s'attachant à l'étude exclusive des récits de fiction.

III. Diction perceptive

A. Le visible

Ce qui se perçoit, au premier abord, dans la lecture de *La Bataille de Pharsale*, ce sont les choses, tout ce qui rentre dans le champ visuel de l'écrivain est transposé sur sa feuille : les outils, les machines, les lieux, les itinéraires... sont autant d'objets à décrire :

La route prenait fin devant une maisonnette au toit de tuiles posée elle aussi directement sur la terre marron au bord d'une voie de chemin de fer cinq ou six maisons aux murs de boue séchée formaient comme une petite place devant la gare Entre deux dans un passage étroit on pouvait voir l'arrière d'un camion de maraîcher aux ridelles d'un rose fané Une poule blanche au maigre coup [...].¹³

Les prédicats se suivent et démultiplient par leur présence dans le texte les objets qu'ils caractérisent. Imposants par le nombre et la diversité, ces objets empreignent le roman de « *matérialité rayonnante* »¹⁴, ils dévoilent aussi l'attachement de l'écrivain à tout ce qui est concret.

¹³ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 32-33.

¹⁴ Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1984, p. 240.

Les prédicats dont il est question ne portent pas toujours sur un référent direct car le roman est truffé d'intertextes. L'auteur introduit les textes d'autrui dans son propre texte et introduit par voie de conséquence, leurs objets et leur point de vue. La description existe donc aussi sous forme de représentation d'autres visions : œuvres visuelles, cartes postales, photographies, couvertures illustrées...

Photo jaunie aux ombres pâles où les visages blafards avaient des yeux aux pupilles dilatées écarquillés éblouis sans doute par le brusque éclair du magnésium. Sur un côté on pouvait voir le coin d'une table couverte d'assiettes repoussées de bouteilles et de verre encore à moitié pleins. Barbu vêtu d'un chandail à col roulé, un autre était en manches de chemise mais cravaté¹⁵

Mais il y a lieu de mentionner que le roman ne se résume pas à une leçon de choses. Les non-choses font également objet à la description. L'animal, le végétal, l'homme, ses actes, ses pensées, ses valeurs et ses émotions sont également convoqués par ce projet esthétique. Ils sont présents tout autant que les choses mais leur présence est conflictuelle car elle ne va pas sans créer un certain malaise chez le lecteur.

un âne gris au ventre ballonné aux grands yeux noirs entourés de blanc est attaché à un piquet en bordure du terrain de football désert il relève la tête quand nous passons ses longues oreilles se couchant légèrement peut-être apeuré par le bruit du moteur puis tandis que nous nous éloignons je peux le voir dans le rétroviseur il a de nouveau baisser la tête et se remet à mâcher un chardon jauni [...] les gens continuent toujours à sortir du métro à intervalles à peu près réguliers toujours par fournées correspondant aux arrivées des rames d'abord un puis deux puis trois espacés ceux qui ont sauté les premiers des voitures ou marché le plus vite puis des grappes serrées souvent un sur chaque marche deux quand il y a des couples puis s'éclaircissant de nouveau Plusieurs maintenant s'arrêtent près de la marchande de journaux qui est installée contre la balustrade certains feuillant dans leur poche préparant leur monnaie à l'avance la plupart s'éloignant en jetant un coup d'œil sur les titres de la première page tout en marchant quelques-uns s'arrêtant déployant le journal d'autres le mettant sous leur bras ou le plient en deux et s'en vont le tenant à la main sans le regarder¹⁶

L'animé semble pris, figé tel quel, dépeint sans égard aux rapports de causalité, sans intérêt psychologique et sans aucune ambition que celle de le mettre face directement au lecteur.

¹⁵ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 12.

¹⁶ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 96.

Le personnage, noyau du roman classique et clef de voûte des récits se retrouve ici aliéné. La description de l'homme suit celle de l'âne, d'une table dans un café ou d'un nuage. Aucune hiérarchie n'est tenue en compte. Simon tente de « dépersonnaliser » l'humain en le plaçant au même rang que les objets du monde, il le traite comme une chose parmi les choses.

Les jeunes gens toujours là à la terrasse du petit café, avec cette différence toutefois que maintenant, à côté de celui qui est affalé sur le guéridon, la tête dans ses bras repliés, se tient un autre, en pull-over marron, penché sur lui (s'appuyant d'une main, bras tendu, sur le guéridon lui-même, de l'autre bras à angle droit au dossier de la chaise du dormeur – peut-être ivre ?), lui parlant semble-t-il, avec une patience et maternelle sollicitude...¹⁷

Sans être identifiés, sans évoquer leurs passés ni spéculer sur leurs avenir, les personnages surgissent de tout part : sur la terrasse d'un café dans cet exemple. Ailleurs, de la bouche d'un métro ou lors d'un voyage, sur le balcon d'une fenêtre, ou dans les champs de batailles, etc. Le narrateur se place en face d'eux, les capte en plein mouvement, et les décrit comme « *Immobiles [...], entraînés par le mouvement [...] qui semble les ramener du sein de la terre,* »¹⁸.

La volonté de dégrader l'homme semble être un trait caractéristique des Nouveaux Romanciers, Robbe-Grillet explique dans *Pour un nouveau roman* :

Notre monde [...] a renoncé à la toute-puissance de la personne [...] Le culte exclusif de " l'humain " a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste.¹⁹

Le narrateur est à son tour privé de son aura, dépourvu de nimbe. Dès l'incipit on perçoit sa voix mais elle est non identifiée. A partir de la seizième page, des marques d'énonciation font leur apparition donnant au lecteur la possibilité d'assimiler cette voix à la voix de l'auteur. Vers la fin du deuxième chapitre, ces énonciateurs disparaissent, le narrateur s'écarte volontairement du récit et laisse les choses se montrer d'elles même.

¹⁷ Ibid, p. 11.

¹⁸ Ibid, p. 14.

¹⁹ Allain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1986, p. 33.

Il ne s'agit sûrement pas d'un narrateur omniscient qui sait tout sur ses personnages et leur monde, ni du narrateur personnage auquel se convergent tous les fils narratifs, mais d'un spectateur qui se satisfait à l'enregistrement des richesses du monde concret.

Le jeu de cache-cache auquel se livre l'auteur, fait soulever un certain nombre d'interrogations, le lecteur étant déstabilisé par cette absence injustifiée. Quel message veut Simon lui faire parvenir ? Fait-il soumettre le narrateur à la dynamique générale du texte conçue sur le principe de la fugue ou fait-il écho par sa fuite au champ sémantique de celle-ci²⁰? Sur ces questions Jean H. Duffy répond :

La marginalité de Simon n'a rien de romantique ni de tragique ; c'est la réponse candide d'un artiste qui [...] ne tolère pas les discussions stériles, endosse volontier le rôle d'observateur et fonde en grande partie son art sur la contemplation avide de ce monde qu'il tient à distance.²¹

Le narrateur de *La Bataille de Pharsale* garde les yeux grands ouverts et contemple. Plus qu'un acteur, il assure le rôle d'observateur neutre qui ne prédit, ni ne juge ce qu'il perçoit. L'attention qu'il porte aux choses perçues est égale. Sur un ton impassible et une froideur quasi-palpable, le monde perçu est livré au lecteur sans aucun traitement de faveur. Simon opère au vif de la phrase, pour légitimer son travail d'égalisation.

O. lit dans une Histoire de l'Art le chapitre sur les peintres allemands de la Renaissance : « Jamais ils ne vont par le plus droit chemin au seul essentiel et au plus logique. Le détail masque toujours l'ensemble, leur univers n'est pas continu, mais fait de fragments juxtaposés. On les voit, dans leurs tableaux, donner la même importance à une hallebarde qu'à un visage humain, à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement, dessiner un paysage comme une carte de géographie, apporter, dans la décoration d'un édifice, autant de soins à une horloge à marionnettes qu'à la statue de l'Espérance ou de la Foi, traiter cette statue avec les mêmes procédés que cette horloge, et quand... » O. sort de sa poche un stylomine et écrit dans la marge : Incurable bêtise française.²²

La Bataille de Pharsale est comparée à une forme d'art, un art qui ne méprise rien, réunit sur les mêmes lignes, l'anodin et le sublime. Cette forme d'art s'est bien appliquée

²⁰ Les synonymes et dérivés du mot fugue abondent dans le texte: fugue, fuite, fugitif, fuyant, s'enfuir, s'éloigner, se sauver...

²¹ Claude Simon, *Œuvres*, Jean H. Duffy, « *Notices et notes : Le Jardin des Plantes* », Paris, Gallimard, 2006, p.1486.

²² Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Minuit, 2009, p. 238.

dans l'écriture de ce roman. L'écrivain suit les consignes à la lettre. Comme ces artistes allemands, il écrit un récit discontinu, fait de phrases juxtaposées qui ne respectent pas, dans leur succession, les lois de la temporalité. Le banal l'occupe aussi longtemps que le sublime, ses yeux se posent sur les objets et les décrivent sans dédaigner ou vénérer et sans commenter. Il ne fléchit pas devant les futilités et les grossièretés, ni ne se laisse séduire par les splendeurs et les beautés.

L'intertexte d'Élie Faure devient, ainsi, un indice aux vertus imprévisibles car il permet de comprendre la façon de faire de Claude Simon tout en comprenant celle des artistes allemands et justifie le temps perdu à la description des choses futiles ainsi que l'attitude désintéressée quant au traitement de l'homme.

La supposition selon laquelle l'homme et les choses sont égaux n'est pas sans fondement, cela apparaît flagrant dans le traitement de la sexualité. L'auteur conçoit l'accouplement comme un geste anodin n'ayant ni plus ni moins d'importance que tous les gestes.

Brusquement l'homme allonge ses jambes et la masse de chair et d'os qui domine O. s'affale sur elle, la plaquant sur le lit. Des deux poitrines l'air s'échappe violemment. L'homme fait entendre un temps rauque. O. dit Ahahahah, puis, très vite, replie ses deux cuisses contre son buste, les genoux touchant presque ses épaules, tandis que sa main qui se crispait dans la chevelure jaune s'en détache, le bras s'allongeant, la main descendant le long du corps, contournant sa cuisse repliée, sa fesse, atteignant la base du membre enfoncé en elle, gluante maintenant du jus qui s'échappe par saccades de son con, coule plus bas entre ses fesses. Malgré les allées et venues ininterrompues du pénis, elle assure sa prise, et dans un moment où l'homme s'écarte elle tire la peau en arrière de façon à dégager complètement le gland.²³

Cette écriture est absurde car elle s'abstient de commenter, d'aimer ou de mépriser. Elle n'idéalise guerre et dépouille les tabous du fourbi moral et les libère des restrictions religieuses. C'est une écriture photographique qui rend l'objet photographié avec fidélité. Objet, car le même regard porté sur les objets ordinaires est porté sur les objets de plaisir. L'œil enregistre la nudité des corps, les membres sexuels, leur enchevêtrement, leur réaction et les rend avec des mots précis, sans précipitation ni lenteur.

²³ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 246-247.

Etrangement, la description de ses actes lascifs n'éveille pas des sensations de plaisir chez le lecteur mais plutôt des impressions de pudeur, de malaise ou de froideur. « [...] *l'amour, dit Simon, est un prétexte à glorifier la forme dont la splendeur calme apparaît seulement à ceux qui ont pénétré l'indifférence de la nature devant [...] l'amour* »²⁴.

L'amour et le désir ne sont pas conçus comme un centon d'états affectifs ou sensuels impossibles à saisir mais comme une fonction biologique qui comme boire et manger permet à l'homme de continuer d'exister. Cette fonction existe sans avoir besoin d'être philosophée, elle existe et permet de comprendre comment un être peut exister et faire exister par l'amour et le désir, et c'est là que réside l'essentiel de la description perceptive.

Les symboles religieux subissent le même sort, le sacré devient profane, le vénérable, novice. La conjecture qui fait croire qu'il y a des créatures plus importantes que d'autres et des entités surnaturelles détenant les destinées humaines est franchement contestée. L'avilissement de l'immaculée conception qui figure au début du roman l'assure :

Sur le vitrail au contraire blanche les ailes déployées suspendue au centre d'un triangle entourée de rayons d'or divergents. Ame du Juste s'envolant. D'autres fois un œil au milieu. Dans un triangle équilatéral les hauteurs, les bissectrices et les médianes se coupent en un même point. Trinité, et elle fécondée par le Saint-Esprit, Vase d'ivoire, Tour de silence, Rose de Canaan, Machin de Salomon. Ou peint au fond comme dans la vitrine de ce marchand de faïences, écarquillé. Qui peut bien acheter des trucs pareils ? Vase nocturne pour recueillir. Accroupissement. Devinette : qu'est-ce qui est fendu, ovale, humide et entouré de poils ? Alors œil pour œil comme on dit dent pour dent, ou face à face. L'un regardant l'autre. Jaillissant dru dans un chuintement liquide, comme un cheval. Ou plutôt jument.²⁵

- Le triangle avec un œil au milieu est un symbole de la Trinité.
- L'expression : « *Vase d'ivoire, Tour de silence, Rose de Canaan, Machin de Salomon.* » est une réécriture parodique d'une litanie à la vierge.

²⁴ Ibid, p. 640. Simon cite ici un extrait d'Histoire de l'art, L'Art moderne d'Élie Faure.

²⁵ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 10.

L'auteur ironise insolemment les symboles religieux, sa description ne fait pas de distinction entre un pigeon, un saint, l'urinaire ou un vase, le rappel du geste ou de la forme est seul capable d'aligner le naturel et le surnaturel.



Figure 7: Dessin sur un mur près de Pharsala, décrit dans *La Bataille de Pharsale*²⁶

« dessin aussi sur le crépi lépreux du mur parmi les triangles les carrés et les équerres un ovale pointu vertical ou plutôt légèrement incliné vers la droite et entouré de traits divergents comme des rayons des cils un œil dont la prunelle aurait été remplacée par un trait vertical épais (ou peut être un V renversé aux branches serrées) dans le sens de la longueur mais qui n'atteignait ni l'une ni l'autre des pointes Un peu au-dessus et à droite on avait écrit MOUNA »²⁷

On retient de tous ce qui vient d'être évoqué que la description des objets s'empare de la fiction, que le style de Simon est substantiel. Le roman dans son ensemble peut être vu comme une collecte de perceptions mêlés. L'auteur s'avère être un fervent du visible qui se passionne à suivre de l'œil les formes et recueillir les couleurs, son regard s'attache à multiplier les choses décrites dans sa possibilité, il s'attarde sur tous les détails, c'est un regard patient, attentif et insatiable, « *un regard si libidinalement chargé* »²⁸.

²⁶ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* (1969), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 83.

²⁷ Ibid, p. 39.

²⁸ Lucien Dallenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 51.

Mais pourquoi donner tant d'importance à ce qui n'assurerait qu'un rôle négligeable ? La description des objets ne comptait pas dans les romans classiques, ce qui comptait c'est l'homme et les rapports humains, pourquoi donc, les repousser ?

En guise de réponse à ces questions, nous favorisons la définition de l'objet donné par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* :

Et, si l'on prend l'objet au sens général (objet, dit le dictionnaire: tout ce qui affecte les sens), il est normal qu'il n'y ait que des objets dans mes livres: ce sont aussi bien, dans ma vie, les meubles de ma chambre, les paroles que j'entends, ou la femme que j'aime, un geste de cette femme, etc.²⁹

L'intention de l'écrivain est évidente, il tâche d'effectuer un retour aux choses, à tout ce qui simule ses sens. En terme phénoménologique, le romancier renaît une expérience, il retourne au phénomène. La matérialité de la chose est la composante la plus élémentaire de la nature, elle est aussi le propre du monde.

Mais n'existe-t-il pas d'autres façons de rejoindre la réalité ? Pourquoi s'attacher aux seules apparences ? Pourquoi décrire au lieu de raconter ? A cet égard, la réponse de Merleau-Ponty est très éclairante :

C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est, et sans égard à sa genèse psychologique et aux explications causales que le savant, l'historien ou le sociologue peuvent en fournir.³⁰

L'écriture de Claude Simon agit par la description et non pas par l'action. La rupture avec les pactes narratifs commence par une attaque contre la mimesis et une censure de la fiction narrative. Attribuer le monopole de la fiction à la description, c'est débarrasser le récit des archétypes romantiques, aller à l'encontre du réalisme balzacien.

La description correspond au besoin de retoucher son expérience personnelle en valorisant les futilités de la vie qui sont le tout de la vie. Elle permet, également, une approximation de la réalité. La description a plus de chance à rapprocher la chose du lecteur que la narration, raconter c'est faire un récit de fait et y ajouter un peu de soi, interpréter, décrire c'est en donner un point de vue strict. Pourquoi donc raconter au lieu de faire voir ?

²⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1986, p. 147-148.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945, Avant-propos, p. I.

B. L'invisible

Admettre que la description offre une vision plus nette de la réalité c'est supposer que Claude Simon est parvenu à concrétiser un style incontesté. Vérifions ce postulat : qu'est-ce que nous voyons à travers la description de Simon ? Est-ce la chose même ou un amalgame saisissant à la fois, le monde perçu et le monde inaperçu du percevant ?

Dans le deuxième chapitre de *La Bataille de Pharsale*, à la section « *Guerrier* », l'image d'un soldat est longuement fixée, elle s'étend sur plus d'une dizaine de page, nous en donnons ici, le début :

Et ceci : vaguement phosphorescent, bleuâtre dans la demi-obscurité de la chambrée seulement éclairée par la veilleuse et la lueur qui provenait du couloir, avec cette sorte de broussaille, ce buisson de flammes sombres, désordonnées, marron-roux, au centre du corps gigantesque et pâle qui vacillait, mal assuré, déséquilibré par les moulines du sabre qu'il faisait tourner à bout de bras au-dessus de sa tête, proférant d'obscures menaces, et nous muets, raides, sans oser le moindre mouvement, immobiles comme des morts dans nos lits étroits où, sur les traversins, bougeaient seules vingt-cinq paires d'yeux le suivant (comme dans les tribunes des cours de tennis les têtes des spectateurs pivotant toutes ensemble vers la droite, puis vers la gauche, puis de nouveau...), le regardant aller et venir, arpenter l'allée centrale, osciller, rattraper de justesse son équilibre d'un coup de reins, la plante de ses pieds nus, semblait-il, adhérant au ciment comme des ventouses, comme si son centre de gravité était situé non pas quelque part au milieu de son corps [...], et après les bruits de bottes et les tintements des éperons s'éloignant dans le couloir, décroissant, et plus rien.³¹

Ce n'est pas une image objective proprement dite, le choix et l'organisation des éléments visuels est imposés par les sensations du voyant. En ce qui concerne la description du comportement du personnage, certaines expressions indiquent déjà le tempérament du narrateur, un ton méprisant : « *proférant d'obscures menaces* », ironique « *semblait-il, adhérant au ciment comme des ventouses* », humoristique « *comme si son centre de gravité était situé non pas quelque part au milieu de son corps* » et une inflexibilité apparente : « *et nous muets, raides, sans oser le moindre mouvement, immobiles comme des morts* » le font largement sentir. La subjectivité du percevant s'infiltré dans la narration et oriente la description.

³¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 135-147.

La mémoire collabore, également, pour modeler la perception, la description part de l'objet perçu et s'incline vers des souvenirs visuelles : « *sur les traversins, bougeaient seules vingt-cinq paires d'yeux le suivant (comme dans les tribunes des cours de tennis les têtes des spectateurs pivotant toutes ensemble* ». Ces souvenirs ne sont pas toujours cohérents parce qu'ils cèdent d'un côté, aux caprices d'une mémoire déficiente qui se soumet aux méandres d'une perception fragmentaire et se restreignent de l'autre côté, aux aptitudes langagières de l'écrivain, la perception étant inlassablement, asservie aux textes.

Ainsi, une subjectivité jaillit peu à peu, son émergence est spécialement attachée à la vue. Plus le narrateur se cache, plus il s'affirme. L'objectivité visuelle est donc une vaine entreprise. Dans *Pour un nouveau roman*, Robbe-Grillet s'explique clairement sur cette question, il défend : « *L'objectivité au sens courant du terme -impersonnalité totale du regard- est trop évidemment une chimère* »³².

L'univers de Simon se manifeste aussi de façon plus distincte grâce à ses obsessions, c'est-à-dire à la récurrence de quelques images par rapports aux restes des images. L'évocation de la guerre ou de la sexualité dans *La Bataille de Pharsale* dépasse le désir de décrire.

Par rapport au titre du roman, les souvenirs de guerre traumatisants, la débâcle de 1940, la fuite du protagoniste du récit du champ de bataille, les sections « *Bataille* », « *César* » et « *Guerrier* » qui renvoient toutes au même sujet, la description des tableaux de peinture qui évoquent des moments précis de l'embuscade que l'auteur a vécu et qu'on a pu identifier grâce aux notes des bas des pages (le blessé qui se trouve à quatre pattes décrit dans la *Défaite de Chosroès*, de Pierre della Francesca rappelle la chute de O. de son cheval. Les guerriers, les armes et les chevaux qui s'enchevêtrent dans le tableau de la victoire de Josué de Nicolas Poussin, rappellent le désordre de la débâcle.), font tous signe vers un vécu dissimulé. Ils trahissent une certaine subjectivité.

Par rapport à la deuxième obsession, la récurrence de la couleur jaune, la recherche du texte de Proust exprimant la colère d'un amant jaloux, la description de souvenirs d'une crise émotionnelle, les peintures et sculptures que le narrateur examine au cours de

³² Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, « *Une voie pour le roman futur* », p. 18.

son voyage en Grèce (L'eau forte de Picasso et la sculpture de Canova mettant en scène Cupidon et Psyché représente un couple qui fait l'amour) sont des éléments tranchant quant à la possibilité de toucher au monde propre de l'auteur parce qu'ils ramènent tous à la crise de jalousie décrite dans le roman.

A ce niveau, il convient d'attirer l'attention vers l'importance de l'intertexte. A travers les exemples ci-dessus donnés, il apparaît que le recours aux textes d'autrui n'est pas fortuit, ces petits textes jouent un rôle subsidiaire, ils fournissent une vision qui vient combler les trous de mémoire ou le manque de référent direct chez l'auteur et aident le lecteur à se figurer de ce dont il est question dans la description.

C. Vision fantaisiste

Il est impossible de dissocier la vision objective chez Simon de la sensation ou de deviner, qui de ces deux opérations a précédée l'autre dans le temps. La sensation se fond dans la matérialité de l'objet vu et se transforme en germes de pensée, de souvenirs, et de sentiments. La perception visuelle et les sensations qui s'y attachent se produisent donc, simultanément, elles naissent au même moment.

Le soleil aveuglant immobilisé aurait-on dit, comme s'il était lui-même fatiguée d'éclairer, la lumière brulant 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 [...] ³³

L'écrivain part du concret, c'est-à-dire de la matérialité de la chose, mais il effectue constamment, un va et vient entre son imagination et ce qui est vu. Simon prend plaisir à savourer les sensations et les impressions produites lors de son ouverture au monde, il formule ainsi, une expérience. Cette expérience est déterminée par son intention, sa vie personnelle et sa vie « prépersonnelle » se joignent et font naître une expérience personnelle objectivée ou un réalisme subjectif. Les propos de Merleau-Ponty le confirme : « *Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne.* » ³⁴

³³ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 116.

³⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, 1945, Avant-propos, p. II.

La connaissance du monde n'est pas un archivage objectif mais la conformation du moi et du monde, La vision synthétise, elle ne considère pas les parties du monde séparément.

L'écriture de Simon rejoint la théorie de Merleau-Ponty dans la mesure où elle présente un monde ni tout à fait objectif (réel) ni tout à fait subjectif (imaginaire). Sa narration est indifférente, son regard se soumet à la force des choses, les assimile et les transforme, sa voix apparaît parfois pour nous rappeler la coexistence du moi et du monde et disparaît d'autres fois laissant les choses s'exprimer d'elles-mêmes.

Simon fait état des choses et transforme les sensations en imaginations, en sensations ou en dialogue interne. Son imagination est toutefois, contrôlée, il lui tient la bride et ne la laisse pas aller trop loin. Il donne ainsi au lecteur l'opportunité de développer la sienne, la possibilité de voir et sentir ce que le narrateur a vu et senti.

le cheval couché sur le flanc moi-même à quatre pattes maintenant par terre en train d'essayer de savoir où étaient le haut et le bas ou même s'il y avait un haut et un bas et si j'avais encore des bras et des jambes c'est-à-dire si je pouvais encore me servir de mes bras et de mes jambes je ne souffrais pas constatant seulement qu'ils me soutenaient plutôt à vrai dire à la façon d'une bête que d'un homme puisqu'il me fallait quatre points d'appui et qu'apparemment c'était tout ce que je pouvais en exiger ou plutôt en attendre du moins pour le moment comme s'ils avaient été en bois ou plutôt en pierre impossibles à mouvoir comme sur ces planètes où paraît-il on pèserait dix fois vingt fois son propre poids alors sur quelle planète et en tout cas ma tête apparemment entière quoiqu'il me semblât me rappeler qu'un peu plus tôt elle avait éclaté en mille morceaux donc entière de nouveau à présent puisqu'elle pouvait en tout cas me servir à prendre conscience de ce poids je ne souffrais pas je pouvais le voir à quelques mètres de moi étendu sur le flanc [...].³⁵

Cette description de faits est savoureuse et subtile. Grâce à sa minutie, son indifférence et son caractère moqueur, les sensations sont immédiatement transmises au lecteur. Tous les mots prennent place dans ce petit texte pour symboliser quelque chose qui n'est pas décrit, qui n'est pas dit, quelque chose de très significatifs qui s'enracine dans le corps et l'esprit du percevant. En décrivant cette scène, Simon tire une de ses expériences de l'oubli, il s'y projette et transmet ses sentiments.

³⁵ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 72-73.

La vision de Simon n'est donc pas exempte d'une part de fantaisie, d'une créativité libre et imprédictible qui représente ce qui se présente à elle mais qui tâche surtout, d'embellir le réel au point d'illusionner le lecteur, comment sinon avons-nous vu une finesse dans la description d'un guerrier souffrant ?

Conclusion

La matérialité de la description de Claude Simon et l'indifférence de sa narration vont de concert avec les projets du Nouveau Roman et de la phénoménologie : faire retour à la chose même c'est refléter son aptitude à sacrifier la tradition au profit de la création artistique, c'est ruiner la mimesis, mettre à l'épreuve les évidences scientifiques et psychologiques.

La fiction dans *La Bataille de Pharsale*, ne se charge pas de découvrir une vérité, de donner des leçons ou d'émettre un jugement, elle se contente de présenter le monde tel quel à partir d'une multitude de point de vue. Le bon sens aristotélicien est radicalement repoussé, l'homme n'est ni plus ni moins important que l'objet, il s'ouvre au monde mais ne le contrôle pas, il est dominé par la nature et ne la domine pas.

Claude Simon se rend compte clairement de la concomitance de l'être et du monde, le monde est vu par l'homme et l'homme est partie constituante du monde.

Le sens de la chose vue est médiatisé par le corps du percevant, « *le point de vue crée l'objet* » dit Saussure. La culture du percevant prédéfinit les propriétés de la perception, la connaissance du monde dépend du moi, de son corps et de sa culture et ce moi n'a aucun sens sans le monde.

A fur et à mesure que nous avançons dans la quête des effets de la description perceptive sur la sensibilité du lecteur, nous nous étonnons de la puissance visuelle de Simon. Qu'en est-il de cette faculté chez un écrivain où l'accueil du monde est doublé d'une attention hors pair ?

La science nous a appris que la vision est indispensable à la connaissance de la vie quotidienne, et qu'elle est nécessairement sélective, c'est-à-dire que nous choisissons parmi les données qui se présentent à notre vue ceux qui nous sont immédiatement utiles.

L'art par contre, nous initie à mieux voir en nous incitant à nourrir notre attention et à élargir notre champ perceptif. Il nous y reconduit en nous apprenant à ne plus voir par utilité mais par plaisir. Dès lors, nous regardons les choses ou nous nous regardons (dans le cas d'une perception intérieure) en vue de savourer les splendeurs de la forme et non pas en vue d'agir. A ce sujet, Henri Bergson écrit : « *c'est parce que l'artiste songe moins à utiliser sa perception qu'il perçoit un plus grand nombre de choses* »³⁶. L'art a le mérite de donner une vision directe de la réalité, et c'est en nous révélant le réel que l'art nous fait voir la beauté. La beauté ne demande qu'à être goûté et savourée non à être définie ou comprise, la beauté outrepassa la parole et les interprétations que nous en faisons.³⁷

L'œil de Simon manifeste d'un désir de voir inassouvi et d'une attention hors pair, n'est-ce pas la preuve d'un sens artistique avéré ?

³⁶ Henri Bergson, « *La finalité de l'art* » : <http://www.philolog.fr/la-finalite-de-lart-bergson>

³⁷ Il nous a été possible de tirer ces conclusions grâce à l'étude des notions artistiques en général (le beau, le sensible, le vrai... les références sont données dans la bibliographie.)

CONCLUSION

I. Synthèse de l'analyse

Eclaté, *La Bataille de Pharsale* nous a attiré dans deux directions à la fois : vers les problèmes liés à sa lecture et vers une perspective qui découle de ces mêmes problèmes. Notre attention s'est, autrement dit, partagée entre deux stimuli : une collecte de preuves établissant la vérité d'une illisibilité préconçue et une quête des empreintes de la visibilité dont nous avons postulé l'existence. Visibilité parce que la vision est proclamée comme la plus salutaire des facultés de l'homme :

L'œil...par qui la beauté de l'univers est révélée à notre contemplation, est d'une telle excellence que quiconque se résignerait à sa perte se priverait de connaître toutes les œuvres de la nature dont la vue fait demeurer l'âme contente dans la prison du corps, grâce aux yeux qui lui représentent l'infinie variété de la création : qui les perd abandonne cette âme dans une obscure prison où cesse toute espérance de revoir le soleil, lumière de l'univers.¹

Dans une voie ouverte par des théories narratologiques, nous avons relevé, dans la première partie de ce mémoire, quatre obstacles accablant l'interprétation du texte. Premièrement, l'usage inaccoutumé de la ponctuation qui met en péril la clarté du texte. Deuxièmement, l'infraction de la voix narrative qui génère des situations d'indécision irrévocables. Troisièmement, l'abandon de la diégèse comme donnée indispensable à la construction des récits, le tissage fictionnel de *La Bataille de Pharsale* allant à rebours de ce que recommandaient les classiques : « *Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli* »². La violation y est telle, que nulle histoire n'y est délivrée de manière univoque, le texte étant un courant de conscience « stream of consciousness »³, une juxtaposition de décors séparés, une présentation inopinée qui, hors tout contexte, immerge le lecteur dans des scènes mises à vif, immédiatement sensibles. Nous avons parlé, en dernier lieu, de l'anéantissement de la syntaxe dont l'objectif consiste à ruiner l'organisation sémantique du discours et à ramener les signes à leur état promptement expressif en les débarrassant du pouvoir

¹ Léonard de Vinci, *Traité de peinture*, Delagrave, Paris, 1940, p. 19.

² Il s'agit de la fameuse règle des trois unités (unité de temps, unité de lieu et unité d'action) formulée par l'abbé d'Aubignac et résumée en vers par Nicolas Boileau dans : *L'Art poétique*, Chant III, vers 45-46, 1674.

³ Le **courant de conscience**, en anglais **stream of consciousness**, est une technique littéraire qui cherche à décrire le point de vue cognitif d'un individu en donnant l'équivalent écrit du processus de pensée du personnage. L'écriture sous la forme du courant de conscience est associée à la littérature moderniste. Son introduction dans un contexte littéraire, dérivant de la psychologie, est attribuée à May Sinclair. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Courant_de_conscience)

prépondérant du sens. *La Bataille de Pharsale*, roman illisible par excellence, contraint ainsi son lecteur à prendre conscience de l'activité lecturale et le force à fixer longuement les composantes de la langue.

Par la suite, nous avons proposé, après d'autres⁴, une méthode de lecture qui reconnaît et maîtrise les inconstances de l'écriture non linéaire et aide à dépasser l'illisibilité surdéterminée du roman. Cette modalité substitutive se développant selon un axe horizontal habituel et un axe vertical supplétif permet non pas de donner un sens à la fiction ou de lui entrevoir un résumé, mais seulement de contrôler ses ramifications et d'avoir par conséquent une vue d'ensemble sur l'architecture textuelle.

Nous espérons avoir suffisamment insisté, à l'ouverture de la deuxième partie, sur la ruse simonienne, à savoir une paralysie finalisée de la lecture, qui permet d'établir une démarche favorisant l'aspect matériel de la langue atteignable, seulement, par le signifiant et par le pouvoir évocateur des faits et des objets décrits, à l'aspect exclusivement significatif livré par les signifiées, le romancier sachant assurément qu'à la lecture, l'accès au sens des mots est privilégié par rapport à leur perception visuelle⁵.

Dans une perspective purement théorique, le premier chapitre de cette partie évoque les trois théories se donnant pour objet l'analyse de la perception comme moyen de connaissance. Il s'agit de la théorie empirique, de la théorie psychologique et de la théorie phénoménologique de la perception.

Pour sa compatibilité irréprochable avec la pensée de l'écrivain, cette dernière a servi d'appui conceptuel lors de l'analyse du roman.

Sur des fondements stylistiques, le deuxième chapitre de l'analyse a été consacré au recueil des données objectives immédiatement visibles au moment de feuilleter le roman, ainsi qu'à l'étude des rapports formes et sens qu'une lecture patiente et attentive pourrait valider. Et là tout de suite, un constat : hormis les interprétations qui peuvent être

⁴ Jean Ricardou est le premier à proposer cette modalité de lecture (théorie des générateurs) dans : *Pour une théorie du nouveau roman*, « *La Bataille de la phrase* », Paris, Seuil, p. 118-158.

⁵ Cette conviction vient de ce qu'on appelle en psychologie : *L'effet Stroop*, celui-ci a été découvert en 1935 par John Ridley Stroop, il renvoie à l'interférence qu'exerce un processus cognitif sur un autre. On demanda à un sujet de quelle couleur est le mot bleu écrit en rouge, le sujet tendit dans un premier temps à répondre bleu, cela prouve que l'accès à la signification est premier par rapport à la perception visuelle de la couleur lorsque le sujet est en train de lire. (http://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Stroop)

déduites de l'abord sensoriel de la matière textuelle, l'accès aux rythmes des phrases et aux sonorités du texte en général, facteurs déterminants pour l'interprétation, dépend de la perception visuelle. La densité des mots sur la page, le nombre de signes de ponctuation, la typographie, sont autant d'éléments qui ont des répercussions directes sur la musicalité du texte. L'auditif est interverti, glissé sous une forme visuelle.

Enfin, nous avons mis en avant dans un dernier chapitre, l'aspect voyant de la description, considérée comme le principal acteur de la fiction. Nous avons relevé, dans un premier temps, ses spécificités : saisissante, complexe et variée, l'apparence est renforcée par la part d'inaperçu qui la double. Le reflux était suspecté : focaliser l'attention sur le visible ne pourrait être pour le romancier que se rappeler et rappeler au lecteur l'invisible qu'il a délaissé. « [...] *le propre du visible*, dit Merleau-Ponty, *est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.* »⁶

Tout compte fait, la diction simonienne enseigne, sans le vouloir, à travers le décodage de ce qui est dit mais aussi et surtout, à travers les omissions, les réticences et les prétermissions et en tenant compte de ce qui n'a pas été dit. Son esthétique est chargée de transposer sous une forme abstraite⁷, une expérience personnelle à travers une mise en matérialité incandescente qui a en outre le mérite de joindre l'extrême subjectivité et l'extrême objectivité dans un style objectif rebelle; décidé de libérer l'écriture poétique de toutes les lois qui la contrôlent de l'extérieur et de se consacrer à la vénération de la forme.

Voilà sans doute, un style qui rappelle que les règles sont affaire de consensus; Claude Simon s'en détache pour effectuer un retour à un état pré-cartésien de la langue. Il renvoie le lecteur aux origines de la parole, du grec *deiknumi* et du latin *dicere*; le verbe dire signifie originellement, montrer⁸. Mais qu'a-t-il voulu montré ? « *Observateur,*

⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et L'esprit*, Folioplus, 2006, p57.

⁷ Nous utilisons le qualificatif féminin « abstraite » ou « métaphorique » parce qu'aucune image n'est réellement vue, les percepts visuels visés sont médiatisés par l'écriture et mentalisés par l'imagination du lecteur.

⁸ Etymologie : Provenç. *dir*, *dire* ; catal. *dir* ; espagn. *decir* ; portug. *dizer* ; ital. *dire* ; du latin *dicere*. Comp. le verbe grec signifiant montrer, goth. *taiha*, allem. *zeigen*, montrer ; mots où est le radical identique *dic*, *deik*, *taih*. (Définition du Littré : <http://www.dicocitations.com>)

contemplatif, voyeur et visionnaire »⁹, l'œil simonien ne pourrait passer pour un appareil enregistreur désinvesti. C'est un œil qui voit, rend visible et se donne lui-même à voir.

II. Perspectives

Conformément à l'adage qui propose que la culture soit ce qui reste quand on a tout oublié¹⁰, de quoi nous rappelons-nous après la lecture de *La Bataille de Pharsale*? Que pourrions-nous garder de son analyse?

Rien et tout.

Rien, parce que le roman ne parle de rien, Claude Simon affirme volontiers n'avoir rien à dire : « *je n'ai rien à dire* »¹¹ et dénie pouvoir expliquer aux autres ce qu'il n'arrive pas lui-même à comprendre. La vie, l'homme, l'Histoire sont des mystères qui ne divulguent jamais leurs secrets. Face à leur énigmatique existence, la parole la plus prolixe devient peu expressive et la voix la plus portante, inaudible. Incapable de faire parvenir son expérience à qui ne l'a pas vécu, le romancier confirme :

Il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons – seuls.¹²

Rien, parce qu'aucune théorie littéraire n'est dans ce roman applicable. *La Bataille de Pharsale* est une œuvre baroque qui échappe à toutes les lois, elle n'admet d'appartenir à aucune école et réussit, en ce faisant, à créer son propre public.

Rien finalement, parce que tout dans ce roman semble relever d'un mouvement circulaire rappelant le zéro de la mathématique « *Repartir, reprendre à zéro* »¹³, la conception du texte où la fin renvoie au début, le nom du protagoniste et parfois, de tous les personnages du roman : **O.**, l'œil **O**bservateur, les **O**bjets sur lesquels il se pose, la vérité à découvrir, le monde enfin.

Tout néanmoins, parce que la phénoménologie nous a appris qu'il n'y a pas de présence qui n'évoque pas l'absence, ni d'absence qui ne soit pas présence. Sous

⁹ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, p. 51.

¹⁰ Edward Herriot, *Notes et Maximes*, Hachette, 1961, p. 46.

¹¹ Claude Simon, *Œuvres*, « *Discours de Stockholm* », Paris, Gallimard, 2006, p. 898.

¹² Joseph Conrad, *au cœur des ténèbres*, Flammarion, 1989, p. 122. Cette citation de Conrad a servi d'épigraphe au troisième chapitre du *Jardin des Plantes* de Claude Simon.

¹³ Une remise à zéro après laquelle le romancier change de plan, (*La Bataille de Pharsale*, p. 181.)

l'apparent vide que l'absence de signification fait ressentir, un monde personnel est là. Il prend la devanture, se montre comme si l'auteur n'était pas présent pour le dire. Le lecteur, frappé de stupeur au commencement se retrouve coincé vers la fin dans une situation sur laquelle il n'a pas de prise. Il n'y comprend rien parce qu'il n'est pas censé comprendre mais il y voit de plus en plus clair, il y voit ce qu'il peut et construit son histoire comme il veut. En pareilles circonstances, quelle place dans la mémoire à un roman qui fait de son lecteur un témoin complice ? Ne serait-il pas un souvenir-écran ?

Enfin tout, car *La Bataille de Pharsale* est un admirable texte de jouissance qui met hors de soi en dépouillant la lecture de toute assurance. Un texte qui possède l'irrésistible attirance du fruit défendu. Comment mettre de côté une œuvre qui institue et dont les enseignements sont vécus comme des moments d'extase, des moments pendant lesquels le lecteur s'atténue et s'exalte tour à tour, mime somme toute « *l'air ingénu de celui qui découvre quelque chose de nouveau* »¹⁴.

¹⁴ James Joyce, *Stephen le héros*, Paris, Gallimard, 1904; tr ...uçad. fr, p. 76.

BIBLIOGRAPHIE

La présente bibliographie, recense le roman du corpus, la publication Œuvres qui réunit sept romans de Claude Simon, deux de ses écrits sur le roman, le discours qu'il a prononcé lors de l'obtention du prix Nobel et quelques articles critiques relatifs à ses écrits. Elle compte également deux autres romans d'autres auteurs et une pièce de théâtre, les ouvrages théoriques et critiques qui ont servi d'outils de compréhension et d'exploitation du roman et que nous donnons l'un après l'autre selon le degré de leur utilité. Elle propose en outre un large choix d'ouvrages et d'articles critiques qui nous ont été particulièrement utiles pour la rédaction de ce mémoire et que nous ordonnons selon l'ordre alphabétique des noms de leurs auteurs, des thèses de doctorat relatifs à notre sujet et des mémoires de magister que nous avons utilisé à des fins méthodologiques, et des entretiens.

I. Roman du corpus

- Claude Simon, *La Bataille de Pharsale (1969)*, Paris, Minuit, 2009.

II. Œuvres

- Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, T I, Du côté de chez Swann*, Folio, 1988.
- Pierre Guyotat, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1987.
- Engène Ionesco, *La leçon* : http://www.eduhi.at/dl/TH_LaLecon_neu.pdf

III. Ouvrages théoriques et critiques

- Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception (1945)*, Paris Gallimard, 2001.
- Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et L'Esprit*, Paris, Gallimard, Folioplus, 2006.
- Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1998.
- Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990.

- Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967.
- Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1971.
- Jean Ricardou, *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, « Poétique », 1989.
- Allain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, Critique, 1986.
- Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1977.
- Roland Barthes, *le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Roland Barthes, *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984.
- Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? : 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, 2005.
- Leo Spitzer, *Études de style : précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski*, Paris, Gallimard, 1980.
- Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale : 1. les fondations du langage*, Paris, Minuit, 1963.
- Roman Jakobson, *Essai de linguistique générale : 2. Rapports internes et externes du langage*, Paris, Minuit, 1973.
- Georges Noizet, *De la perception à la compréhension du langage*, Presses universitaires de France, 1980.
- Avigdor Arikha, *Peinture et Regard*, Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1991.
- Moncef Khémiri, *Écriture et peinture au XX^e siècle*, Maisonneuve & Larose, Sud Éditions, Tunis, 2004.

- Pierre Francastel, *Histoire de la peinture française*, Éditions Denoël, 1955.
- Pierre Guiraud, *La stylistique*, Presses universitaires de France, « Que sais-je », 1972.
- Michel Théron, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Ellipses, 1991.
- Dominique Maingueneau, *Eléments de Linguistique pour le texte Littéraire*, Paris, Dunos, 1993.
- Danielle Leeman, *La phrase complexe*, Duculot, Bruxelles, 2002.

IV. Articles

- Annie Berthier, « Signes discrets, signes muets : l'écriture, la voix, le geste », *L'aventure des écritures*, <http://classes.bnf.fr/ecritures/arret/signes/punctuation>
- Antoine Compagnon, « *Critique littéraire* », in. Encyclopédie Universalis,
- **Béatrice Bloch**, « *Vers une sensorialité pure de la lecture ? Visualisation d'une lecture de La Bataille de Pharsale de Claude Simon* », *Cahiers de Narratologie*, 01/01/2004, <http://narratologie.revues.org/7>
- Bertrand Gervais, « *Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité* », *La lecture littéraire*, Klincksieck, no 3, janvier 1999 <http://www.er.uqam.ca/nobel/r16250/gazole/illisibilite.html>
- Charlotte Lacoste, « *Gérard Genette et la quête du récit à l'état pur* », *Texto!*, juin 2006, vol. XI, n°2. http://www.revuetexto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_Genette.html
- Christian Vandendorpe, « *L'illisible et ses dérives théoriques* », *@analyses*, *Théorie littéraire*, Comptes rendus, 13/10/2010.
- Christophe Mercier, « *Claude Simon* », in. Encyclopédie Universalis, <http://www.institutfrancais.com/adpf-publi/folio/novarina/04.html>
- Dominique Jouve, « *Exergue* », Ecole Normale Supérieure Fontenay - Saint-Cloud http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/EXERGUE_n.html
- Françoise Giromini, « *Les théories du corps au XX^{ème} siècle : apports de la phénoménologie, constitution du corps propre et du schéma corporel* », *Psychomotricité : les concepts fondamentaux*, Faculté de médecine : Pierre & Marie Curie, 06/11/2003.

<http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.5.html>

- Georges Molinié, « *Stylistique* », in. Encyclopédie Universalis,
- Ilias Yocaris, « Un monde à découvrir : le style de Claude Simon », Yves Le Bozec, 2009.
- Jean-Luc Petit, « *La spatialité origininaire du corps propre : phénoménologie et neurosciences* », *Revue de Synthèse*, tome 124, 2003, p. 139-171, 15/09/2008, <http://jean-luc.petit.over-blog.com/article-22982547.html>
- « *La fugue* », Larousse
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/fugue/167757#2046638>
- Mireille Raynal, *Le XIXe siècle à la lumière de la photographie*, Littératures, "Claude Simon ", n° 46, printemps 2002, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- Marielle Macé, « *La diction comme de la fiction : un désir critique* », Fabula, atelier de théorie littéraire, 03/07/ 2002.
http://www.fabula.org/atelier.php?La_diction_comme_de_la_fiction_%3A_un_d%26acute%3Bsir_critique
- N. Wanlin, Peinture littéraire et image poétique, fabula
- Nadia Birouk, « *Le lecteur réel* », Littérature française, Agora, 12/05/2010, <http://www.etudes-litteraires.com/forum/new-reply25477quote190256.html>
- Pascal Dupond, « *La perception, Merleau-Ponty: Autour de la "Phénoménologie de la perception* », Philosophis, 2007.
<http://www.philosophis.fr>
- Pascal Dupond, « *L'image, Le doute de Césanne, Réflexion sur le paradoxe de l'œuvre de culture* », Philosophis, 2012.
<http://www.philosophis.fr>
- Patrick Rebollar. « *En lisant les épigraphes de Claude Simon* », Études françaises (Revue de la section de littérature française), n°3, Tokyo, Université Waseda, 1996, p. 143-164. <http://www.berlol.net/epigra.htm>

- Pierre-Louis Rey, *Tendances actuelles du roman français*, in. Encyclopédie Universalis
- Patricia Gouritin, « *Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre* », *Acta Fabula*, Ouvrages collectifs, <http://www.fabula.org/revue/document5017.php>
- Stephen E Palmer, « Les théories contemporaines de la perception de Gestalt », *Intellectica*, 1999/1, 28, pp. 53-91.
- Simone Manon, « La finalité de l'art. Bergson », *Philolog*, 2009. <http://www.philolog.fr/la-finalite-de-lart-bergson/>

V. Thèses

- Aymeric Glacet, *Claude Simon Chronophotographe*, thèse de doctorat, Université Emory, 2003.
- Bernard Luscan, *La représentation des objets dans le nouveau roman*, thèse de doctorat, Université de North Carolina, Chapel Hill, 2008.
- Elzbieta Grodek, *La musique et la peinture comme lieux d'accès à l'espace de la négativité du langage dans Leçon de choses de Claude Simon*, thèse de doctorat, Université de Toronto, Toronto, 2001.
- Martin Bélanger, *Le point de vue dans La route des Flandres de Claude Simon*, mémoire de magister, Université Laval, Canada, 2002.
- Véronique Gaultier, *Ekphrasis dans les romans de Claude Simon*, thèse de doctorat, L'École des arts et des sciences, Université Columbia, 2001.
- Zaidi Ali, *Introduction à l'analyse de l'autobiographique dans la littérature maghrébine de langue française: Lecture de L'Écrivain de Yasmina Khadra*, mémoire de magister, Université d'Alger, Algérie, 2005.

VI. Entretiens

- Philippe Sollers, « *Entretien avec Claude Simon* », in *Le Monde*, 19-09-97. http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=317
- Nathalie Kremer, « *Entretien avec Vincent Jouve* », *LHT*, N°8, Entretiens, 16 mai 2011, <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=254>.