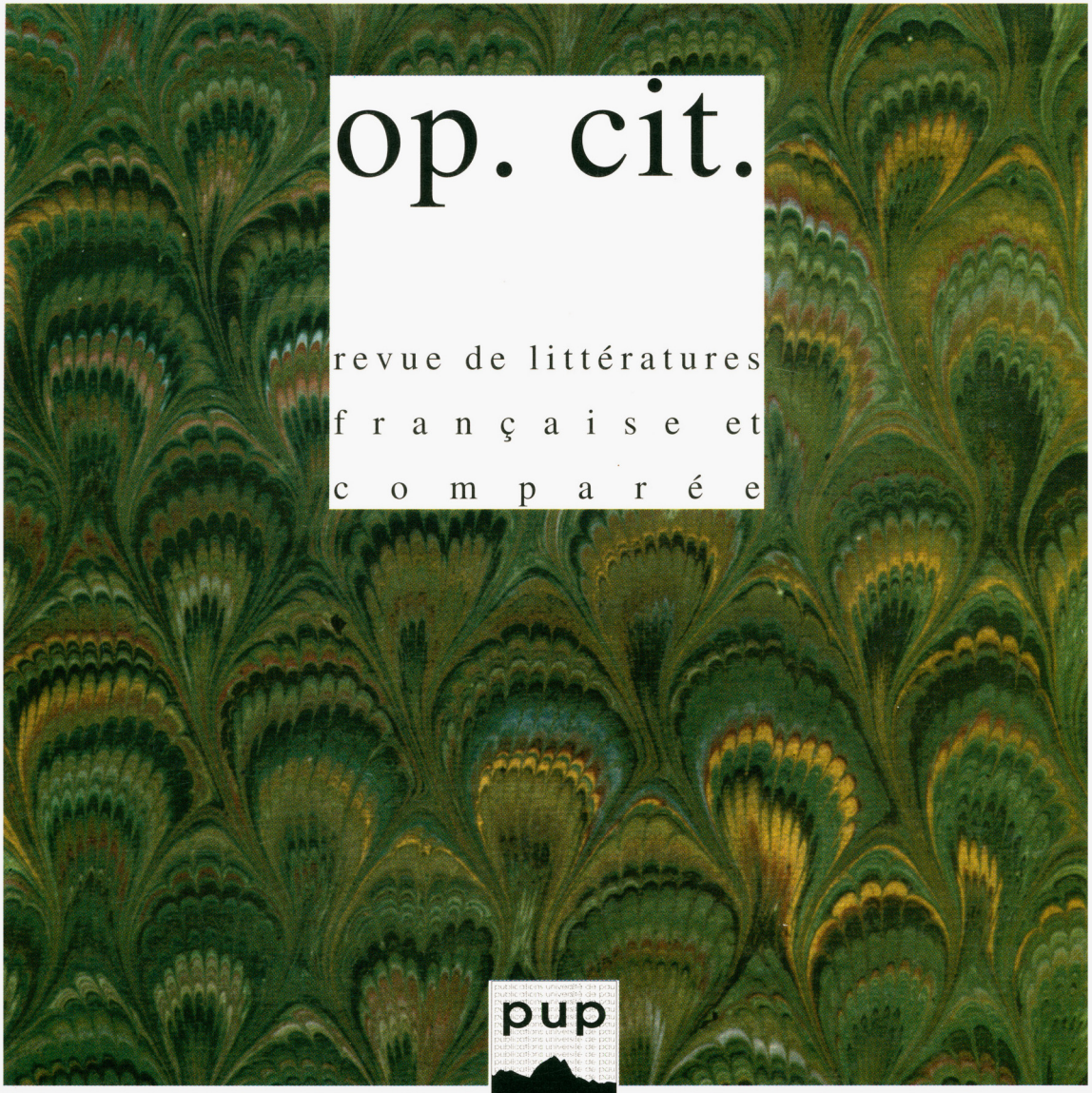

9

novembre 1997

LA ROUTE DES FLANDRES OU LA MÉMOIRE EN TROMPE-L'ŒIL

PASCAL MOUGIN

S'il paraît indiscutable, comme l'analyse Dorrit Cohn[1], que *La route des Flandres* relève du "monologue remémoratif", la question de la mémoire chez Claude Simon fait toutefois hésiter la critique entre deux lectures: pour les uns, l'écriture serait le moment d'une remémoration authentique que les particularités de syntaxe et de composition exprimeraient, pour les autres, la remémoration ne serait qu'un prétexte pour légitimer, sur un mode réaliste, la composition d'un récit régi en fait par les lois d'un langage producteur[2]. S'opposent ainsi d'un côté une poétique de la mémoire, celle-ci faisant le texte, de l'autre une thématique de la mémoire mise en place comme une vraisemblabilisation psychologique de surface. La question serait au fond de savoir qui — de l'auteur, du ou des narrateurs, des personnages — se souvient dans le roman. Une déclaration de Claude Simon fait bien apparaître l'ambiguïté, pour peu qu'on relève la manière dont le romancier impute indifféremment le souvenir à son personnage-narrateur et à lui-même:

> [...] en ces quelques heures d'une nuit d'après guerre que *je retiens*, tout se presse dans *la mémoire de Georges* [...]. Dans la mémoire, tout se situe sur le même plan: le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu, c'est *forger* une structure qui convienne à cette vision des choses, qui *me permette* de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle.[3]

Cette déclaration confirme aussi bien l'une que l'autre les deux options interprétatives, puisqu'il y est autant question d'une réalité psychologique de l'auteur que de la fabrication d'une forme, d'un artifice, pour simuler la mémoire de Georges. Elle suggère ainsi que le meilleur moyen d'envisager la mémoire consiste à repérer une remémoration inscrite dans le texte, à voir comment le récit *fait comme si* mémoire il y avait et produit dans le moment de la lecture l'effet d'une remémoration en acte. La première phrase du roman servira pour cela de champ d'observation[4]. La lecture proposée voudrait se garder tout autant du postulat du réalisme psychologique que de l'approche inverse interprétant trop vite le brouillage des instances[5] comme un travail de sape de toute illusion référentielle. Il s'agit de montrer comment de tels brouillages et les événements stylistiques qui leur correspondent renforcent l'immédiateté de l'évocation, précisément lorsqu'ils attirent l'attention sur l'écriture elle-même. Il faut les parcourir dans la continuité et tenter la chronique des effets qu'ils produisent.

Le jeu complexe des temporalités

En apparence, dans cette première phrase, le pronom *je* semble garantir l'existence, l'unité et la stabilité d'une voix et d'un point de vue, point de vue dont l'épaisseur subjective est clairement indiquée par plusieurs mentions de l'activité mémorielle. Pourtant l'articulation de l'acte d'évocation et du contenu évoqué est on ne peut plus complexe. A priori, la mémoire suppose deux temps, le temps de la réminiscence (celui où l'on se souvient) et le temps du souvenir (celui dont on se souvient). Dans un récit, cette opposition s'articule sur une autre, celle de la narration (le temps où l'on raconte) et de la fiction (le temps raconté), et l'on s'attend à ce qu'elle repose sur un marquage temporel particulier des énoncés par rapport à l'énonciation. L'analyse des temps verbaux permet de préciser le statut de l'instance de la réminiscence et d'observer dans quelle mesure le texte établit, mime ou présuppose une scène de la remémoration. L'étude suit pour cela la linéarité du passage, découpé en neuf

séquences (désignées respectivement par S1, S2, etc.) présentant chacune une unité syntaxique et temporelle.

S1.

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles

Ces premiers imparfaits et passés simples installent classiquement le plan objectivé de la fiction[6] et une temporalité débrayée de l'énonciation. Les deux temps fonctionnent selon leur opposition aspectuelle imperfectif/perfectif: imparfait pour l'invariant circonstanciel (énoncés d'état, itératifs ou duratifs) et passé simple pour la variable événementielle (les énoncés d'action, ponctuels, inchoatifs ou terminatifs). "Par son passé simple, écrivait Roland Barthes[7], le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées", et les verbes au passé simple de ce début de phrase illustrent parfaitement le propos: ils désignent une succession d'actions fortement enchaînées (les mouvements du regard), succession soulignée par l'itération de l'adverbe itératif ("puis de nouveau [...] puis de nouveau") et derrière laquelle se laisse deviner une intentionnalité nerveuse. Interrogateur, suspicieux peut-être, le regard scrute, dévisage, confronte.

S2.

mais je me rappelle que

La séquence introduit un présent d'énonciation et une fonction cognitive de l'énonciateur. Une relation d'anamnèse est signalée entre le passé de la scène et le présent de son évocation. L'énoncé fonctionne comme l'irruption d'un souvenir involontaire. La boue dégelée appelle, dans un mouvement vif de rectification, le souvenir d'un moment où la boue était gelée. Comme l'analyse Dominique Lanceraux, le texte figure le fonctionnement de "la mémoire et [de] l'imagination 'visionnant' une scène [...] par blocs d'images juxtaposés quoique discontinus"[8]. Mais il convient de remarquer que les choses se passent de manière plus complexe. Si irruption il y a, c'est celle d'un champ de la réminiscence jusqu'alors absent. Plus que l'enclenchement d'une nouvelle image sur la scène de la narration-remémoration, c'est cette scène elle-même qui surgit et met à distance le plan d'un récit dont l'origine mémorielle n'était pas intrinsèquement repérable, et que l'on n'interprète donc que rétrospectivement comme une scène remémorée[9]. La disjonction logique *mais* recouvre en fait, outre l'opposition thématique de la boue meuble et de la boue gelée, un léger hiatus dans la syntaxe narrative, une disjonction énonciative inaugurant une incise ou une parenthèse.

S3.

pendant la nuit il avait brusquement gelé

Cette séquence est au point d'intersection syntaxique de toutes les séquences environnantes, et la double valeur du plus-que-parfait — valeur d'accompli et valeur d'antériorité[10] — se trouve ici sollicitée à plein. Le plus-que-parfait est en effet grammatical avec S1 comme temps de l'accompli de l'imparfait, et on pourrait lire ensemble S1 + S3. Le plus-que-parfait est également grammatical avec S2, mais cette fois comme temps de l'antériorité dans le passé dans le système de concordance entre principale et subordonnée. Il balise, en cela classiquement, la disjonction temporelle *matin / nuit précédente* par rapport au présent de *je me souviens*. Enfin, il apparaîtra rétrospectivement grammatical avec S4 à condition d'oublier S2: on pourra lire sans achopper S3 + S4, où le plus-que-parfait retrouve une valeur d'accompli de l'imparfait par rapport à "Wack entra". La proposition unit ainsi discrètement les différentes temporalités installées dans son voisinage, ou plutôt, comme on va le voir, couvre le basculement subreptice de l'une à l'autre à la faveur de son ambivalence.

S4.

et Wack entra dans la chambre en portant le café disant
Les chiens ont mangé la boue,

L'enchaînement S3-S4, en lui-même, est, grammatical. Mais une double agrammaticalité apparaît relativement à S2: celle de l'absence du subordonnant après "et" et celle du passé simple en place d'un plus-que-parfait de concordance (on attendrait "et que Wack était entré"). Le passé simple court-circuite le système de repérage mis en place depuis S2 et supprime un relais — un écran — entre énonciation et événement raconté. D'autre part la coordination ("et" au lieu de "et que") efface, en force, la structure subordonnante "je me rappelle que", autonomise le plan du subordonné (S3-S4 et plus loin S6) en un deuxième plan fictionnel indépendant et objectivé qui évince le précédent (S1). On peut voir un écho thématique à cette irruption soudaine dans "entra" et dans "brusquement" (en faisant porter ce dernier sur S4 par une sorte d'hypallage).

Ce double phénomène de rupture et de substitution mérite examen. La rupture tout d'abord. Les enchaînements S2-S3 et S3-S4 masquent un basculement entre

S2 et S4, le plan temporel de *Wack entra* est ramené d'un degré vers le présent par l'usage du passé simple. On peut voir une sorte de présentification du passé dans ce passage disruptif d'un niveau temporel à un autre. En fait, il ne s'agit pas d'une présentification à part entière, comme aurait pu l'être une hypotypose. On pourrait en effet imaginer l'énoncé suivant: "mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entre dans la chambre", énoncé qui aurait traduit une sorte de "transe mémorielle" où le passé du souvenir investit totalement le présent de la remémoration, devient une nouvelle perception aussi prégnante que la perception réelle. Telle aurait été la présentification maximale du souvenir, à peine moins grammaticale que ce qu'on relève ici, mais d'une toute autre signification du point de vue de la syntaxe du souvenir. En réalité, la rupture qui survient dans le texte est celle du lien anamnésique jusque-là marqué par la structure subordonnante. Il ne s'agit plus de la réminiscence mais du souvenir lui-même devenu récit et débrayé du contexte d'énonciation. Cette solution de continuité, ressentie comme transgressive, ressemble à une traversée du tableau. L'identité n'est pas totale mais il y a bien ici économie d'une instance narrative intermédiaire, l'instance mémorielle.

Cette forme discrète de métalepse rejoint d'ailleurs un cas de figure que Genette remarque chez Nerval: "[...] lorsque le héros de *Sylvie* revit en rêve un moment de sa jeunesse, rien ne permet de décider si le récit est alors récit de ce rêve ou, directement et par delà l'instance onirique, récit de ce moment."[11] Le fonctionnement de la séquence peut se formuler de manière analogue, à cette différence près que la frontière entre récit de la réminiscence et récit du moment remémoré *directement et par-delà l'instance mémorielle* se trouve matérialisée au point même de son franchissement. Il faudra revenir sur ce fait singulier de la syntaxe narrative du souvenir.

Il se produit parallèlement un phénomène de substitution. On revient, après un détour par la scène de la remémoration, à un mode de fiction objectivé du même type que S1, avec ceci de surprenant qu'il s'agit d'un nouveau plan renvoyant à un autre moment, de surcroît antérieur (le petit déjeuner). Comme précédemment, une intransitivité des relations de grammaticalité éclate au grand jour. Les trois enchaînements S1-S3, S2-S3 et S3-S4 n'induisent aucune grammaticalité entre S1 et S4, puisque le même déictique temporel (le temps des verbes) renvoie à deux moments différents et présentés dans l'ordre inverse de leur succession chronologique. Le lecteur découvre comme un fait accompli que dans l'intervalle une nouvelle temporalité s'est substituée à la précédente, basculement dont S3 était le pivot. Aux deux moments du passé correspondent respectivement deux temporalités qui accordent à chacun à tour de rôle une égale présence. L'ordre chronologique n'est pas simplement inversé, il est en vérité aboli par la syntaxe. Le temps qui supporte leur succession dans le texte n'est pas le temps objectif de la fiction, mais le temps subjectivement investi par la narration-remémoration et reparcouru par la lecture.

S5.

je n'avais jamais entendu l'expression,

Comme accompli d'imparfait, le plus-que-parfait équivaut à "je ne connaissais pas", et se situe dans la même temporalité que S4, temporalité qui présente donc l'opposition normale de l'imparfait et du passé simple ("entra") déjà observée en S1. En même temps le plus-que-parfait "répare" (provisoirement) le décrochage précédent en rejoignant grammaticalement le système de concordance de S2-S3.

L'énoncé relève du récit et porte sur le savoir du personnage: le narrateur explique son personnage. Mais la séquence peut se lire aussi comme un énoncé proche du style indirect libre ou du monologue intérieur (ici équivalents du fait de l'identité de personne entre le narrateur et le personnage), dans la mesure où l'on pourrait aisément sous-entendre un verbe de locution la régissant comme sa complétive: "[je me fis alors la réflexion que] je n'avais jamais...", situation où l'énoncé se révèle mis au compte du personnage et *rapporté* par le narrateur.

Récit du narrateur ou discours du personnage? L'ambiguïté entretenue ici a partie liée avec la dualité repérée dans S4, mais à présent les deux instances différentes se rejoignent en pensée, leurs voix se superposent et se confondent. La virgule qui sépare S4 et S5 marque une pause avant l'installation du procès cognitif (réflexion puis vision à partir de l'expression de Wack) dans un mode intermédiaire de récit.

S6.

il me semblait voir les chiens,

L'enchaînement des séquences S5 et S6 semble grammatical et se renforce d'une légère relation de causalité: "[comme] je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens". Mais, relativement à S4, on attendrait un passé simple sur le même plan que "entra". L'imparfait est en rupture manifeste avec S4, même si la transition s'effectue en douceur au moment de S5. On s'aperçoit donc rétrospectivement, pour la deuxième fois, de la fonction de bascule jouée par le plus-que-parfait à la

faveur de son ambivalence: "je n'avais jamais entendu" est exploité comme une forme d'accompli de l'imparfait relativement à S4 et comme une forme d'antériorité par rapport à S6. Il permet le passage de S4 à S5, puis celui de S5 à S6, malgré l'incompatibilité de S4 et S6. Ce phénomène est en fait constant dans la phrase[12]: une grammaticalité parfaite entre deux séquences consécutives permet de passer sans heurt de l'une à l'autre, alors que rares sont les ensembles de trois séquences présentant une grammaticalité de leur premier à leur dernier terme. La progression de la lecture déplace donc une relation de grammaticalité d'un couple de séquences au couple suivant, la relation se dénouant virtuellement dans le ou les couples immédiatement antérieurs. Si bien que de façon tout à fait remarquable, malgré l'agrammaticalité structurelle globale, un "filé" syntaxique continu est rendu possible par les deux fonctionnements successifs de la forme verbale de chaque séquence, comme second puis comme premier terme de la relation binaire transportée de couple en couple.

Comme tout imparfait, "semblait" installe une durée englobante par rapport à laquelle, en principe, tout passé simple du contexte devrait renvoyer à un événement incident ou englobé (comme cela se produit dans S1), or ici le passé simple "Wack entra" référait à un événement nécessairement antérieur; le temps grammaticalement correct, rendant compte de la succession, aurait donc été un second passé simple ("il me sembla voir" ou "je crus voir") mais une telle formulation aurait signifié la ponctualité d'une image fulgurante. Un adverbe ou un inchoatif ("je me mis à voir") aurait pu signifier la durée, mais aucun de ces tours n'a été retenu et le morphème verbal casse le système aspectuel environnant. La vision, de cette manière, s'épanche sur tout le plan de la fiction et devient l'objet d'une fascination. On rejoint donc le type de métalepse repéré précédemment. De plus, parce que l'imparfait appartient aussi au système des temps du discours, il rapproche le procès du sujet de l'énonciation. La vision du personnage, même dite au passé, tend à devenir celle du narrateur. C'est un rêve éveillé au passé.

Enfin, par rapport à "je voyais", qui débouche plus directement sur l'objet vu, "je pouvais voir" ou "il me semblait voir" insiste sur son caractère de phénomène, l'épaisseur même de son aperception ou de sa remémoration sur l'"écran de la mémoire" — pour reprendre une expression chère à Claude Simon[13] — ou dans l'imagination. La modalisation de la vue engage à elle seule la conversion de l'objet en son image perçue.

S7.

des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loup mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette,

S6 imposait une durée élargie à toute la temporalité de la fiction ("semblait") mais encore bridée, maintenue à distance par son rapport d'antériorité au temps de la narration. Dans cette séquence le participe présent, parce qu'il n'entre dans aucun système de concordance, désolidarise la vision de toutes les temporalités déjà mises en place, et lui permet de s'extraire du contexte énonciatif dans une métalepse cette fois pleinement assumée. "Mâchant", "nettoyant", etc., renvoient à un temps intemporel, insituable, et qui trouve d'ailleurs son correspondant métaphorique dans le groupe circonstanciel "dans les ténèbres de la nuit". C'est le temps d'une épiphanie transcendante, le temps du mythe ressuscité dans une vision dont on perçoit clairement désormais qu'elle est le fait du narrateur. Et pas seulement de celui-ci du reste. Tandis que la première réminiscence explicite (S2 *sqq.*) renvoyait, en simple analepse, à un moment antérieur du même monde fictionnel, cette seconde réminiscence est donnée comme étant d'origine incertaine mais à coup sûr exogène. Avec ceci de paradoxal que l'inouï ("je n'avais jamais entendu") provoque une curieuse impression de déjà vu ("peut-être un souvenir"), il se produit dans ce passage une sortie hors du monde fictionnel vers le monde pragmatique par allusion à un souvenir censément commun à l'auteur et au lecteur: l'intertexte racinien des "chiens dévorants" (*Athalie*, v. 506).

On peut voir dans le participe présent la forme simonienne de l'hypotypose. Mais l'épaisseur même du temps participial pose un problème. Le participe peut sembler permutable avec la périphrase "en train de" + infinitif, mais il ne présente pas exactement le même aspect de durée, la preuve étant qu'un énoncé comme "entrant brusquement dans la chambre" serait parfaitement grammatical alors que "en train d'entrer brusquement dans la chambre" sonne faux. La durée actualisée par "en train de" (aussi bien d'ailleurs que par un imparfait duratif) implique un commencement et un achèvement du procès, indiqués ou non dans le contexte. Le procès a lieu, a commencé et se terminera, ce qui veut dire que son sujet n'en est prédiqué que provisoirement, de manière limitée sur un axe temporel déterminé, et que l'on pourra rencontrer ailleurs le même sujet "en train de faire autre chose" sans cesser d'être lui-même. La périphrase verbale et l'imparfait duratif impliquent donc que la durée du procès est une partie de la durée de l'histoire où il s'inscrit, de l'écoulement du temps que le récit restitue. Le participe présent fonctionne tout autrement. Ce n'est plus

tout à fait le prédicat d'un sujet. Il ne suppose pas qu'un temps s'écoule dans la fiction et que la durée du procès l'épouse temporairement. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'énoncé "ne faisant pas" sonne curieusement en français[14]. Dans le cas examiné ici, les chiens "mâchant la boue" ne s'opposent pas, même de manière virtuelle, à ces mêmes chiens faisant autre chose à un autre moment. L'énoncé n'isole pas un segment au sein d'un écoulement temporel plus vaste. L'action des chiens constitue à plein leur essence au même titre qu'une épithète descriptive, du fait du statut intermédiaire, à la fois verbal et adjectival, du participe présent[15]. C'est le paradoxe d'une action sans durée et d'un changement sans devenir, propre au fonctionnement à la fois narratif et descriptif des formes en "-ant".

S8.

maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que de la pierre,

La disjonction temporelle "maintenant" marque un retour à un temps plus déterminé, d'abord opposé au temps de la nuit et de la fantasmagorie et ensuite identifié: le moment de l'appel du matin. Ce moment s'inscrit sur un nouveau plan autonome de la fiction puisque grammaticalement on ne rejoint pas la temporalité de S1, l'antériorité n'étant pas marquée (sans quoi on aurait: "nous nous étions tordu les pieds"). L'énoncé est décroché du contexte comme le fragment d'une temporalité encore à part.

Ce nouveau plan fictionnel n'a toutefois pas l'autonomie des deux précédents (S1 et S4), dans la mesure où il est embrayé sur le moment de l'énonciation par l'adverbe "maintenant", embrayage paradoxal puisque les deux marqueurs temporels de la proposition (le déictique et l'imparfait du verbe) sont en principe contradictoires. Le problème de ce type d'énoncés, particulièrement fréquents chez Claude Simon, a été bien étudié par Marcel Vuillaume à partir d'un échantillonnage relevé dans plusieurs textes narratifs français[16]. Selon Vuillaume, l'adverbe et le morphème verbal ne sauraient constituer deux repérages différents d'un même événement (contemporanéité par rapport à l'action, antériorité par rapport à l'énonciation), car il faudrait alors admettre qu'il puisse y avoir deux présents et que le lecteur puisse être en deux points différents du temps. D'où l'autre explication avancée:

> Le morphème verbal et l'adverbe renvoient au même repère [le moment de l'énonciation ou de la lecture], mais datent deux "réalités" distinctes ou, plus exactement, deux aspects d'une même réalité [...] le premier date l'événement représenté et le second la représentation de ce même événement. Cet événement comme tel est antérieur au moment de la lecture, et c'est ce qui motive l'emploi de l'imparfait ou du passé simple; mais en tant qu'il est identifié à ce qui le représente, c'est-à-dire au texte, il est perçu comme contemporain de la lecture, ce qui rend possible l'emploi d'adverbes comme *maintenant* ou *aujourd'hui*.[17]

Cela implique que, par convention, le signe — la représentation de l'événement — vaut pour son objet, l'événement lui-même. La même équivalence est posée par exemple lorsque l'on montre une série de photographies et que, désignant du doigt une image, on commente en disant: "Maintenant voici mon frère quand il avait dix ans." L'emploi d'un couple de marqueurs temporels apparemment contradictoires repose sur la même assimilation entre l'image et le sujet représenté.

En suivant l'analyse de Vuillaume, on peut déceler dans le cas présent une nouvelle actualisation de la scène de la narration, scène où la représentation de l'événement et l'événement représenté sont donnés comme identiques. On comprendra mieux en restituant un énoncé modalisateur implicite: "maintenant [je me rappelle qu'] elle était grise". Ce qui se trouve identifié ici (tout en restant distingué du point de vue chronologique), c'est donc l'événement et sa remémoration, comme si se souvenir équivalait à revivre l'événement. Cette équivalence en implique une autre: celle du *je*-narrateur et du *je*-personnage. Le premier, par son souvenir, se retrouve à la place du second, et leurs deux voix, normalement distinctes, se confondent en une seule. On arrive d'ailleurs à la même conclusion en lisant dans la séquence un mixte de "maintenant la boue est grise et nous nous tordons les pieds" (qui a pour sujet énonciateur le *je*-personnage) et de "à ce moment-là elle était grise et nous nous tordions les pieds" (énonciateur: *je*-narrateur). Il faudra revenir sur ce phénomène capital d'identification entre narrateur et personnage, identification elle-même inséparable de l'assimilation du souvenir à une re-perception.

S9.

et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit.

La fin de la phrase jugule la digression, le retour à la temporalité objectivée originelle de S1 marquant la fin des séquences intercalaires. Ce bouclage rassurant intervient après un tour d'horizon des possibilités syntaxiques et stylistiques de la narration-remémoration.

Le souvenir sans sujet

De manière emblématique de l'ensemble du roman, la narration perturbe, multiplie et déplace le plan du récit. Du même coup, elle paraît elle-même protéiforme. Elle n'est pas l'ancrage fixe par rapport auquel le souvenir se distribue, mais semble au contraire se moduler sur lui. La cause de ce phénomène réside sans doute dans les exigences intrinsèques et le caractère paradoxal de l'instance mémorielle qui surdétermine la narration. Celle-ci, contrairement à l'instance narrative qui n'a qu'à produire un récit pour exister, doit se signaler comme modalisateur des énoncés produits, car un énoncé ne sera ressenti comme mémoriel qu'à la condition d'avoir été modalisé par un autre énoncé du type "je me rappelle". Mais en même temps elle doit disparaître pour fonctionner, car dire "je me rappelle", ce n'est pas encore se souvenir mais dire qu'on se souvient. On n'est pas dans le récit de mémoire mais dans le discours de (et éventuellement sur) la mémoire. La narration commence d'abord par composer avec cette non-performativité de l'énoncé mnémique et pratique l'alternance du récit et du marquage de son origine mémorielle (S1-S2). Mais on a vu qu'elle peut ensuite la conjurer de plusieurs manières. L'instance mémorielle se fait alors discrète et toute-puissante à la fois, et se manifeste en acte derrière des troubles syntaxiques et une certaine intensité stylistique: la métalepse, qui en enjambant l'instance mémorielle rend indiscernables l'énonciation de la réminiscence et le récit de l'événement remémoré (S4, S5 et S6); l'hypotypose au participe présent, forme superlative de la métalepse, qui repose sur une atemporalisation de la fiction et sa mise en image (S7); et enfin l'assimilation de l'événement raconté et de son reflet sur la scène de l'énonciation, scène temporalisée par la réminiscence (S8).

Ces procédés, rapprochant les instances, font coïncider les voix du narrateur et du personnage, abolissent les différences de niveaux diégétiques et font aisément basculer les énoncés soit du côté du récit soit du côté de la fiction. Sans cesser de se marquer comme réminiscence, la narration devient absolument transitive, et, en manière de trompe-l'œil, montre comme identiques les choses et leur représentation. Cette affirmation de G. Genette, à propos de la scène du coucher à Combray dans A *la recherche du temps perdu*, est on ne peut mieux applicable à l'incipit de L*a route des* F*landres*:

> On ne dira pas que ce narrateur laisse ici l'histoire se raconter elle-même, et ce serait encore trop dire qu'il la raconte sans aucun souci de s'effacer devant elle: ce n'est pas d'elle qu'il s'agit, mais de son "image", de sa *trace* dans une mémoire. Mais cette trace si tardive, si lointaine, si indirecte, c'est aussi la présence même. Il y a dans cette *intensité médiatisée* un paradoxe qui, bien évidemment n'est tel que selon les normes de la théorie mimétique: une transgression décisive, un refus pur et simple — et en acte — de l'opposition millénaire entre *diégésis* et *mimésis*.[18]

Qui plus est, deux remémorations sont signalées dans la phrase, respectivement mises au compte du *je*-narrateur et du *je*-personnage. Mais le rapprochement des deux voix perturbe ces attributions de manière singulière. Dans le premier passage ("mais je me rappelle que..."), qui se souvient ? Grammaticalement, le *je*-narrateur, en raison du présent de l'énonciation et du caractère incident de la proposition marqué par la disjonction *mais* (autrement dit: "mais [je suspends provisoirement le fil de mon récit car] je me rappelle"); la disjonction, empruntant au style parlé, produit l'effet d'un récit non programmé laissant advenir le souvenir spontané au fil de son déroulement. Parallèlement, des éléments sémantiques du passage invitent à lire cette remémoration comme le fait du *je*-personnage, à savoir comme une remémoration contemporaine des événements rapportés et s'insérant chronologiquement entre "je pouvais voir" et "au bout d'un moment". L'incise intervient en effet dans un moment de distraction du personnage ("derrière lui je pouvais voir [...]") qui favorise l'association d'idées "boue meuble / boue gelée", et la remémoration s'interrompt en sursaut à la clôture de la phrase, comme si le personnage était tiré de sa rêverie "au bout d'un moment" par les paroles du capitaine. Claude Simon aurait pu écrire "mais [alors] je me rappelai que" (sujet: *je*-personnage) sans invraisemblance psychologique. Le narrateur s'est approprié syntaxiquement une remémoration dont il laisse deviner qu'elle fut "en réalité" celle du personnage. En fait, le véritable sujet de la remémoration est intermédiaire. L'incise mémorielle meuble un temps mort de la fiction, comme si la narration était contemporaine de celle-ci.

Qu'en est-il du second énoncé où apparaît la mémoire ("il me semblait voir les chiens, [...] peut-être un souvenir") ? Le narrateur signale ici l'origine mnémique possible de la vision du personnage. Celle-ci a le statut fictionnel d'un souvenir (du personnage) dans le souvenir (du narrateur), ce que le contexte sémantique confirme: il s'agit du réveil, moment d'un état de conscience intermédiaire où les pensées suscitées par le monde extérieur restent empreintes de l'onirisme du sommeil. Comme dans le cas précédent, la vision s'interrompt brusquement sous l'effet d'une "agression", ici la marche pressée et difficile ("nous nous tordions les pieds [...] en retard [...] pour l'appel du matin") qui dissipe l'engourdisse-

ment. Or on a vu précédemment que ce souvenir peut s'interpréter plus fondamentalement comme celui du narrateur, déclenché en lui par *l'évocation* de la phrase de Wack et interrompu par *l'évocation* de l'appel du matin. Dans un mouvement inverse du précédent, la syntaxe (aidée ici du contexte) attribue donc au personnage un souvenir qui se laisse par ailleurs deviner comme étant celui du narrateur et même, en raison de l'irruption d'un intertexte, celui de l'auteur. Le phénomène aboutit à la même instabilité du sujet mémoriel.

Peu importe donc que le texte soit la transcription authentique d'une remémoration qui lui préexiste, ou que l'indication du champ mémoriel ne soit qu'un alibi fabriqué pour justifier l'enchaînement des énoncés. En rendant problématique le sujet de la réminiscence, le récit rapproche le souvenir. L'image de la mémoire surgit de la dispersion de l'instance mémorielle, au bénéfice d'une énonciation à la fois totalement subjective et totalement dépersonnalisée, sans épaisseur ni existence assignable et pourtant omniprésente, un plan virtuel, mobile et toujours miroité, où s'amenuise la distinction du sujet et de l'objet de l'évocation.

NOTES

1 - Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], Paris, Editions du Seuil, coll. "Poétique", 1981; voir en particulier p. 210-1 et 280-2 à propos de *La route des Flandres*.

2 - C'est d'un côté la thèse d'une "mémoire devenant récit" de Dominique Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La route des Flandres*", *Poétique*, 14, 1973, p. 235-49 (p. 236); voir aussi: Jean Rousset, "Trois romans de la mémoire (Butor, Simon, Pinget)", *Cahiers internationaux de symbolisme*, 9-10, 1965-1966, (p. 79-81 sur Claude Simon), et, plus récemment, Brian T. Fitch, "La mise en abyme comme procédé temporel. Evocation de la mémoire dans *Histoire*", in *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon. Queen's University* (Mireille Calle-Gruber éd.), Paris, Editions Nizet, 1995, p. 107-15 (en particulier p. 115). L'analyse opposée apparaît sous la plume de Gérard Roubichou, *Lecture de* L'Herbe *de Claude Simon*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976 (en particulier p. 44-7) et de Lucien Dällenbach, "Le tissu de mémoire", postface à *La route des Flandres*, Editions de Minuit, coll. "Double", 1982, p. 299-316 (en particulier p. 302).

3 - Entretien avec Claude Sarraute, paru dans *Le Monde* du 8 octobre 1960 (je souligne).

4 - Les premières pages — sinon la première phrase — du roman ont fait l'objet de plusieurs commentaires. Voir en particulier: Y.-R. Le Bras, "Nouvelle écriture, nouvelle lecture. L'incipit de *La route des Flandres* de Claude Simon", in *The French Novel. Theory and Practice* (B. Norman éd.), U. P. of South Carolina, 1984, p. 116-24; Lynn A. Higgins, "Language, the Uncanny, and the Shapes of History in Claude Simon's *The Flanders Road*", *Studies in Twentieth Century Literature*, 10(1), automne 1985, p. 117-40 (en particulier p. 137); Dominique Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La route des Flandres*", *op. cit.* Noter enfin que le manuscrit du passage est reproduit et présenté dans: Lucien Dällenbach, "Dans le noir: Claude Simon et la genèse de *La route des Flandres*", in *Genèse du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture* (Bernhild Boie et Daniel Ferrer éd.), Paris, Editions du CNRS, coll. "Textes et Manuscrits", 1993, p. 105-20.

5 - Sur ce brouillage des catégories narratives, voir: Anne Marie Miraglia, "*La route des Flandres*: défi aux voix narratives", *Studi Francesi*, 34(2), 1990, p. 265-71.

6 - Voir: Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", in *Problèmes de linguistique générale* [1966], t. 1, Gallimard, coll. "Tel", 1982. Le linguiste explique comment "*il fit* [par opposition avec le passé composé] objectivise l'événement en le détachant du présent" (p. 249).

7 - Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Editions du Seuil, coll. "Points", 1972, p. 26.

8 - Dominique Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La route des Flandres*", *op. cit.*, p. 236.

9 - Que l'on compare S1 à la première phrase de *A la Recherche du temps perdu* ("Longtemps, je me suis couché de bonne heure."): chez Proust l'instance mémorielle est sinon actualisée du moins suggérée par le passé composé qui réfère l'action au moment de son énonciation; le lecteur est en présence d'un narrateur qui se penche nostalgiquement sur son passé. Rien de tel dans la première partie du passage étudié, qui pourrait inaugurer un "classique" récit de fiction à la première personne.

10 - Voir ici encore E. Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français", *op. cit.* Comme tous les temps composés, le plus-que-parfait présente *une valeur de parfait* dont la fonction "consiste à présenter la notion comme 'accomplie' par rapport au moment considéré, et la situation 'actuelle' résultant de cet accomplissement temporalisé" (p. 246), et *une valeur d'antériorité* créant "un rapport logique et intralinguistique [...] par rapport au temps simple corrélatif" (p. 247). C'est bien sûr "la syntaxe de l'énoncé [qui] décide de l'appartenance de la forme de parfait à l'une ou l'autre des deux catégories" (p. 248).

11 - Gérard Genette, *Figures* III, Editions du Seuil, coll. "Poétique", p. 246.

12 - Le passage de S1 à S2 fait peut-être exception, mais la rupture s'accompagne d'une disjonction explicite (*mais*) qui d'une certaine façon la dédouane en la désignant. La formule *mais je me rappelle que* sonne du reste comme un tour oral, et suscite ainsi une plus grande tolérance de la part du lecteur.

13 - Voir: *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958, p. 125, et *Le Sacre du Printemps*, Paris, Calmann-Lévy, 1954, p. 105.

14 - On mettra à part le cas du participe à valeur causale, équivalent de *comme* + verbe conjugué, qui peut parfaitement supporter la négation; mais ce n'est pas celui qu'on rencontre chez Claude Simon.
15 - Preuve de cette ambiguïté de la forme, la variante orthographique de *dévorants*, écrit sans *s* dans l'édition cartonnée de 1985 (le texte donné ici est celui de toutes les autres éditions).
16 - Marcel Vuillaume, "Grammaire temporelle des récits de fiction", *Semantikos*, 7(1), 1983, p. 62-76.
17 - M. Vuillaume, *op. cit.*, p. 65.
18 - G. Genette, *op. cit.*, p. 188.

op. cit.

revue de littératures française et comparée

JOINVILLE

Nelly ANDRIEUX-REIX (Amiens) : C*i apres orrez* : marques de structuration dans le récit de Joinville. Emmanuèle BAUMGARTNER (Paris III) : *en ce point que le roy esoit en acre*. Catherine CROISY-NAQUET (Paris III): Le fastueux banquet de Saumur dans L*a vie de saint Louis*. Michèle SZKILNIK (Nantes): Le livre des *Saintes paroles* de Joinville.

RONSARD

Richard CRESCENZO (Pau) : Ronsard, poète "fantastique". Isabelle PANTIN (Le Mans) : Les A*mours* et leurs "nœuds de philosophie" : un aspect de l'attitude de Ronsard envers la tradition pétrarquiste. Henri WEBER (Montpellier III) : Le songe dans *Les Amours* de Ronsard.

CORNEILLE

Christian BIET (Paris X) : C*inna*, R*odogune*, N*icomède* : la spectaculaire conversion du désordre. Liliane Picciola (Poitiers) : Gémellité et tragédie dans R*odogune*.

ROUSSEAU

Frédéric S. Eigeldenger (Neuchâtel): A propos des R*êveries* : vieillir entre savoir et souvenir. Tanguy L'Aminot (CNRS. Paris IV) : quelques réflexions sur l'enfance dans *Les Rêveries du Promeneur solitaire*. Gérard LAHOUATI (Pau) : Le nombre et l'harmonie : *Les Rêveries du Promeneur solitaire* des *Consolations des misères de ma vie* au M*atérialisme du sage*. Jean STAROBINSKI (Genève) : Rousseau au miroir de Baudelaire : *Les enfants effrayés*.

NERVAL

Daniel ARANJO (Pau) : La recherche de l'unité dans *Les Chimères* et A*urélia*. Guy BARTHÈLEMY (Cherbourg) : Chimères et errance chez Nerval. Monique STREIFF-MORETTI (Pérouse) : Gérard de Nerval et les métamorphoses d'Isis.Yves VADÉ (Bordeaux III) : Espace du souvenir et espace du rêve dans *Sylvie* et A*urélia*.

SIMON

Didier ALEXANDRE (Avignon) : L*a route des Flandres* "un imbroglio de voix". Brigitte FERRATO-COMBRE (Grenoble III) : Peinture et autobiographie dans L*a route des Flandres*. Pascal MOUGIN (Paris III) : L*a route des Flandres* ou la mémoire en trompe-l'œil. Nathalie Piégay-Gros (Paris VII) : Figures de l'hybridation. Notes sur le bestiaire dans L*a route des Flandres*. Gisèle PRIGNITZ (Pau) : Le modèle plastique dans L*a route des Flandres*. Jalons stylistiques d'un traitement de l'image. Amancio TENAGUILLO Y CORTÁZAR (Pau): L'écriture comme frayage : Claude Simon, L*a route des Flandres*.

LA MISE EN SCÈNE DU DESTIN

Sylvie BALLESTRA-PUECH (Paris IV) : Sorcières ou sœurs fatales : les ruses du destin dans M*acbeth*. Pierre BRUNEL (Paris IV): Le destin peut-il être mis en scène ? Sylvain FLOC'H (Pau) : A l'ombre des jeunes filles en pleurs : les moirures fatales de la féminité. Christine HAMON (Lyon II) : *Les revenants* : une tragédie naturaliste du destin ?

LA POÉSIE DU SPLEEN

Anne LARUE (Lyon II) : La beau mal de méditer. Pierre LOUBIER (Paris X) : "Grands sarcophages et poisons noirs" sur le *spleen* de Baudelaire. Elisabeth RAVOUX-RALLO (Aix-en-Provence) : Variations sur l'intranquillité. Régis SALADO (Paris VII) : "... encore un pas sur l'échelle de la dépersonnalisation". Le lyrisme critique de Fernando Pessoa. Sylvie THOREL-CAILLETEAUX (Paris IV) : Poétique, philosophique, philosophal.

220F