

COLLECTION CAP'AGREG – N° 9

HUBERT DE PHALÈSE

*Code de La Route
des Flandres*

EXAMEN DU ROMAN
DE CLAUDE SIMON

NIZET

1997

Du même auteur, dans la même collection :

- COMPTE À REBOURS, l'œuvre de Huysmans à travers les nouvelles technologies, 1991.
- RENAN TOUS COMPTE FAITS, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* à travers les nouvelles technologies, 1992.
- LES MOTS DE MOLIÈRE, les quatre dernières pièces à travers les nouvelles technologies, 1992.
- GUIDE DE VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT, *Voyage au bout de la nuit* à travers les nouvelles technologies, 1993.
- VOLTAIRE PORTATIF, le *Dictionnaire philosophique* à travers les nouvelles technologies, 1994.
- DICTIONNAIRE DES MISÉRABLES, dictionnaire encyclopédique du roman de Victor Hugo réalisé à l'aide des nouvelles technologies, 1994.
- LES VOIX DE LA CONDITION HUMAINE, *La Condition humaine* d'André Malraux à travers les nouvelles technologies, 1995.
- QUINTESSANCE D'ALCOOLS, le recueil d'Apollinaire à travers les nouvelles technologies, 1996.

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

ÉTAPES TEXTUELLES

I. Titres

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

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

II. Montage

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

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

Pour établir le synopsis présenté ici, j'ai repris le texte de l'ensemble de ces petits résumés, autrement dit le « Plan de montage » du roman établi par Claude Simon, dont un fac-similé intégral a été publié récemment¹. Voulant garder la trace du procédé rhapsodique — au sens propre — caractéristique de la genèse du roman, je matérialise par des barres verticales les limites de chaque fragment, et porte son numéro d'ordre en exposant². Quand l'identification des passages dans le livre ne pose pas de problème, j'indique leurs références dans la pagination de l'édition « Double » (entre parenthèse avant le résumé) et j'ajoute entre crochets quelques informations ou précisions utiles : l'objectif est de transformer autant que possible une suite d'étiquettes rédigées par l'auteur pour son usage propre en un synopsis commode pour le lecteur.

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

Le synopsis ainsi réalisé présente un aspect monolithique, à l'image du texte lui-même, qui n'est divisé qu'en trois parties. Aussi ai-je tenté d'y opérer un découpage plus fin, en fonction du contenu et non plus de la seule présentation typographique du roman. Mais comment faire pour repérer des grandes séquences dans un texte où les plages narratives sont certes identifiables mais généralement très morcelées ? Pour cette raison, je m'en suis remis à un traitement statistique permettant de repérer dans la continuité du texte des évolutions, des ruptures et des regroupements en fonction du vocabulaire utilisé. Le traitement attire l'attention sur plusieurs endroits où se produit un important changement de vocabulaire³, et suggère ainsi une segmentation possible du roman.

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

Tel qu'il est conçu, ce synopsis permettra de lire ou de relire le roman en suivant parallèlement le plan de montage, mais aussi de repérer facilement un passage dont on se souvient sans en avoir la référence.

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

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

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

I

^{|1-2} (9) De Reixach et Georges. La lettre de Sabine. Le cantonnement. ^{|3} (11) *Idem*. Allusion à Corinne. (12) De Reixach tirant son sabre par réflexe. ^{|4-6} (13) Mort de de Reixach ; en arrière fond Iglésia, Corinne. ^{|7} (16) La route [*i. e.* : chevauchée des quatre cavaliers dans le soleil avant l'embuscade] ^{|8} (18) La route. Évocation des courses, du milieu. ^{|9} (19) Les courses, le milieu. « *Ouais...* » fit Blum » (le wagon de prisonniers). ^{|10} (20) Le demi payé par de Reixach. ^{|11} (21) *Idem*. Le défilé des jockeys. ^{|12} (22) Les courses. Corinne. (Iglésia) ^{|13} (23) De nouveau la route, les ombres des chevaux. [Image de la goutte d'eau.] ^{|14} (25) La route [*i. e.* : chevauchée des quatre cavaliers dans le soleil avant l'embuscade]. Le cheval mort. ^{|15} (28) Le cheval mort. La valise crevée, les linges. L'étape de nuit [à l'automne précédent]. ^{|17} Les chevaux dans la nuit. ^{|18} (30) [Image du glacier.] Passage sur la rivière [*i. e.* : sur un pont]. La fatigue. ^{|19} (31) Conversation avec son père [sous le kiosque] avant le départ pour la guerre. Le métayer [sur le tracteur]. ^{|20-21} (33) Conversation avec son père [sur la guerre et le commerce]. ^{|22} (36) La colonne arrêtée dans la nuit. Arrivée au cantonnement [*i. e.* : dans la grange]. ^{|23} La fille [portant la lampe, qui accueille les soldats]. ^{|24} (38) Blum [*i. e.* : conversation entre Georges et Blum à propos de la jeune femme]. ^{|25} (39) La fille, rêve érotique [*i. e.* : « moule pulpe pulpe vulve » etc.]. ^{|26} (40) Georges couché cinq ans plus tard avec Corinne [dans une chambre d'hôtel]. ^{|27} Le réveil le matin dans la grange au cantonnement. ^{|28} (41) Le cheval malade, les soldats. Iglésia. ^{|29} Iglésia [*i. e.* : ses habitudes de jockey]. ^{|30} (43) Iglésia [au service de de Reixach avant la guerre ; son apparente indifférence au moment de la mort de celui-ci], de Reixach et Corinne. ^{|31-32} (45) Iglésia et Corinne [*i. e.* : Georges imagine leurs relations]. ^{|33} (47) Iglésia et Corinne [*i. e.* : relations en apparence strictement professionnelles, d'après les courts récits d'Iglésia à Georges et à Blum]. Le bavardage de Sabine. ^{|34} (49) Sabine et les de Reixach [*i. e.* : son obsession à rappeler ses liens de parenté avec eux]. ^{|35} (51) Les ancêtres [*i. e.* : leurs portraits ; image burlesque des « étalons » développée par Blum ; les archives familiales montrées par Sabine]. ^{|36} (52) Le Centaure [*i. e.* : une page du cahier d'un ancêtre]. ^{|37} (53) Suicide de l'ancêtre de Reixach [imaginé d'après le portrait au fusil de chasse ; interférences avec le récit de Sabine]. ^{|38} (55) Les ancêtres, de Reixach, Corinne. « *Mais tu ne la connais même pas !* »... dit Blum. ^{|39-41} (56) Le matin au cantonnement, la pluie, la dispute entre les paysans. (57) Intervention de de Reixach [aussi impeccable que dans le civil ; Georges et Blum évoquent la jeune femme entrevue la veille ; (58) Georges avise le rideau au motif de paon qui retombe derrière une fenêtre ; le gémissement d'une vieille]. ^{|42} (60) Les paysans, la pluie. [Georges lave du linge.] ^{|43} (61) Les soldats, discussion. Wack [semble au courant du motif de la dispute]. ^{|44} (62) Discussion. (63) Le cheval malade. ^{|45} Discussion entre les soldats. ^{|46} (65) Les voix impersonnelles, les uniformes [dont on a pourvu les soldats comme en vue d'un sacrifice]. [Évocation de l'été précédent, du départ des troupes.] ^{|47} (66) Le wagon de prisonniers [Georges se sentant pris dans un fouillis inextricable de membres]. La lucarne. [L'air irrespirable.] Les uniformes inutiles [*pas de trace de ce dernier passage à cet endroit du texte*]. ^{|48} L'homme reparaisant malgré l'uniforme [*idem*]. ^{|49} (68) De Reixach et les trois [autres] cavaliers dans la ville bombardée [avant l'embuscade]. ^{|50} (69) Georges maudissant les deux de Reixach suicidés. [Nouvelle évocation du tableau du Conventionnel.] ^{|51-52} (70) Le wagon de prisonniers [*i. e.* : la question de l'heure], le partage du pain. (Georges et Blum [reviennent sur la mort du capitaine].) ^{|53} (73) Iglésia [blessé] et Georges errant dans la campagne après la mort de de Reixach. Les ombres [équestres]. ^{|54} (74) Les haies. Vision de de Reixach [*i. e.* : l'ancêtre] suicidé. (75) L'enterrement champêtre. ^{|55} (76) Reixach [*i. e.* : l'ancêtre ; suite de la vision, confondue avec le portrait du tableau]. ^{|56} Le « *naturisme* » de la fin du XVIII^e siècle. Reixach [*pas de trace de ces deux passages à cet endroit du texte ; le résumé renvoie sans doute au texte des pages 78-9*]. (77) Georges enfant répétant le geste du suicidé

◆ Page 18 : un brusque décrochage correspond à l'évocation des champs de course et de s mondanités, après un début où il n'était question que du monde militaire.

◆ Page 65 : une coupure intervient après la transcription de la discussion entre les soldats, au moment où le narrateur reprend la parole pour évoquer leur départ, sanglés dans des uniformes neufs. Tout de suite après, la scène se déplace dans le wagon des prisonniers.

je

je
ilil
jeje
ilil
jeje
il

[avec un pistolet conservé dans son écrin].¹⁵⁷ La chambre inchangée. (78) [Georges imagine] Reixach lisant Rousseau au coin du feu. [Les ex-libris calligraphiés ; son suicide par désillusion.]¹⁵⁸ (79) *Idem*. Et Blum : « ... *s'embarrasser non seulement d'une femme mais d'idées, de pensées !* ». [Blum fait le rapprochement avec le suicide du capitaine : un même cocufiage.]¹⁵⁹ (80) La légende. la version ignominieuse soi-disant répandue par les domestiques [*i. e.* : le suicide aurait suivi la découverte de l'adultère de sa femme].¹⁶⁰⁻⁶¹ (81) La scène du suicide, les domestiques accourus [*i. e.* : épisode imaginé par Georges sur un modèle pictural stéréotypé ; (82) évocation du cadavre du personnage nu].¹⁶² (83) Et Georges se demandant si lui aussi ([le capitaine] de Reixach) avait ce visage étonné, niais [*i. e.* : le visage de Wack mort]. (85) [Nouvelle évocation de la mort du capitaine ; son ultime geste.] Les canards [qui continuent de courir le cou coupé ; l'ancêtre qui a voulu éviter la guillotine ; le capitaine comme un canard].¹⁶³ Les ombres [de Georges et d'Iglésia après l'embuscade] en escalier sur les haies taillées. Le groupe des paysans [quittant leur village ; échange d'informations].¹⁶⁴ (86) Le cheval pissant. (87) Les paysans les chassent [*i. e.* : Georges et Iglésia changent de direction].¹⁶⁵ (88) Puis il (Georges) se rendit compte que ce n'était pas à Blum [dans le wagon, mais à Corinne] qu'il racontait. Mort de Blum [au camp de prisonniers].¹⁶⁶ (89) Georges et (Corinne) couchés ensemble [dans le noir].¹⁶⁷ (90) (Corinne) disant ce n'est pas à moi que tu parles, tu n'es pas avec moi. [Corinne fait remarquer à Georges qu'il couche avec elle parce qu'elle est la première femme qu'il rencontre après sa captivité. Georges proteste.] (91) Blum montant en surplus dans le wagon.¹⁶⁸ (92) Georges reconnaît Blum à sa voix. Bataille pour le rejoindre.¹⁶⁹ (93) Georges blessé [à la lèvre] par le coup de pied, (94) pensant qu'ils sont métamorphosés en bêtes [parce qu'ils se trouvent dans un wagon à bestiaux], pensant à Ovide, à son père.^{169bis} (95) [Georges] se retrouve sur la route avec Iglésia à l'endroit où est le cheval mort.

II

⁹⁹ $\frac{je}{il}$ [70 (99) Georges retrouve pour la deuxième fois le cheval mort. [Conjectures sur le temps écoulé depuis la première fois.]¹⁷¹ (101) *Idem*. Le type qui court vers eux.¹⁷² (102) Dialogue hurlé sur la route entre Georges et le type.¹⁷³ (103) Le parachutiste embusqué, invisible. (104) « *Y a plus de front, y a plus rien !!!* »¹⁷⁴ « *Foutez-vous en civil et planquez-vous !* » Iglésia se met en route vers une ferme.¹⁷⁵ (105) Dans la chambre où ils ont pénétré. Georges se voit dans la glace.¹⁷⁶ (106) Arrivée du propriétaire [vieil homme à la face de cadavre]. Georges le vise. Il détourne l'arme. Georges s'assied.¹⁷⁷ Protestations de l'homme. Iglésia le menace. Se mettent d'accord.¹⁷⁸ (108) Se dirigent (en civil) avec l'homme vers un estaminet. Regardent les avions mitrailler encore la route.¹⁷⁹ (109) Au café. (110) Georges bientôt saoul. Pensant à de Reixach mort, aux mouches, (111) à Wack mort, idiot. [Interrogations de Georges sur l'intelligence et les passions.]¹⁸⁰ Rappel [à propos de Wack] de l'automne [*i. e.* : le cantonnement dans la grange], le cheval malade. Georges et Blum dans la baraque de prisonniers au camp. [(112) La faim : image du rat dans le ventre.]¹⁸¹ (113) Le brouhaha. « *Grandpère... Grandpère !... Vousoublié votre che-val !...* »¹⁸² (114) Les prisonniers [entre les vivants et les morts]. Le cantonnement d'automne [dans la grange]. La fille, le rideau de filet, le paon.¹⁸³ (115) Les paysans Atrides [l'un d'eux tenant un fusil], le meurtre [?]. [Rappel du suicide de l'ancêtre ; (116) altercation entre Blum et Wack.] Georges et Blum vont au café du village. [Panneaux et chromos accrochés aux murs.]¹⁸⁴ (117) Les passions incompréhensibles [*i. e.* : Georges et Blum s'interrogent sur la querelle entre les paysans, querelle dont la jeune femme semble l'objet]. De Reixach arbitre. Lui [de Reixach] et Iglésia [*i. e.* : leurs éternelles conversations hippologiques].¹⁸⁵ (118) Georges buvant encore du genièvre. Georges et Blum [dans le camp de prisonnier ; ils évoquent l'épisode de l'automne].¹⁹⁷ (119) [À l'automne] Georges et Blum sortant du café dans le noir.¹⁸⁶ (120) Conversation dans le noir [la pluie autour d'eux emportant tout]. [à propos de] l'adjoint, sa sœur, le boiteux, la fille.¹⁸⁷ (122) Retour à la grange. Le cheval mourant. [Son œil reflétant la scène.]¹⁸⁸ (123) Blum [et Georges] monte[nt] se coucher. Conversation Blum Georges dans le

◆ Page 114 : la fin d'une longue parenthèse mar que le passage de l'évocation des prisonniers à ux so uvenirs liés à la halte dan s la g range : la fille, les pays ans, l e café, pui s l es souvenirs d'Iglésia sur Corinne.

noir. ⁸⁹ (124) [Georges redescend et retrouve Iglésia et] Wack [autour du cheval agonisant]. (125) Chevaux et cavaliers fantômes [imaginés par Georges]. ⁹⁰ (126) ...et peu à peu il (Iglésia) finit par leur raconter... Iglésia jockey minable [avant d'entrer au service de de Reixach] [*i. e.* : récits d'Iglésia à Georges]. ⁹¹ (128) Engagé par de Reixach parce que Corinne s'est mis en tête d'avoir une écurie de courses. [Iglésia se couche après avoir recousu son bouton ; le temps comme une « *espèce de formol* » autour d'eux.] ⁹² (129) [Georges et Blum, d'après les bribes de témoignage arrachés à Iglésia, tentent de reconstituer les relations de celui-ci avec Corinne. (130) Corinne à l'image des autres femmes des revues de mode, assimilant tous les éléments de sa toilette.] Corinne se mettant en tête de monter, se mêlant de tout. [Iglésia chargé de lui apprendre à monter ; engouement très passager.] ⁹³ (131) Effet produit par Corinne sur Iglésia [*i. e.* : il la considère d'abord comme un enfant puis comme une femme extraordinaire]. [(132) Iglésia évoque Corinne à la fois comme un être et comme un objet ; comme lorsqu'il parle d'un cheval.] ⁹⁴ (133) *Idem.* la pouliche [*i. e.* : Iglésia examine le cheval de Blum]. ⁹⁵ [Récit d'Iglésia : pourquoi de Reixach a-t-il décidé de monter la pouliche en course ? Avait-il des soupçons sur l'adultère de Corinne ?] De Reixach et la pou-

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

liche (elle lui a dérobé une fois à l'entraînement). Conseils d'Iglésia. ⁹⁶ (135) [Georges imaginant] de Reixach, Corinne et Iglésia avant la course. ⁹⁷ (137) Corinne donne de l'argent à Iglésia pour jouer. ⁹⁸ (138) *Idem.* Corinne et Iglésia. [Corinne très animée ; sa robe à la limite de l'indécence.] ⁹⁹ (139) *Idem.* Corinne furieuse que de Reixach monte. Iglésia accompagnant de Reixach au départ [?]. ¹⁰⁰ (140) De Reixach sur la piste. Iglésia rejoignant Corinne dans la tribune. ¹⁰¹ (141) Iglésia les jumelles sur les yeux. (142) Corinne rageant. Le public des courses. ¹⁰² (143) Le

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

public, les joueurs [*i. e.* : les héritiers fortunés côtoyant les parieurs « *aux métiers douteux* » qui rêvent de s'enrichir]. ¹⁰³ (144) Le public, les tribunes, les nuages, les chevaux se rendant au départ. [Image intemporelle du groupe équestre ; (145) à la jumelle, Iglésia observe de Reixach qui porte la casaque rose symboliquement imposée par Corinne ; il s'interroge encore sur les motivations de de Reixach ; l'évocation du cortège des chevaux sur le champ de course glisse insensiblement vers celle de l'escadron des cavaliers avant l'embuscade.] ¹⁰⁴ (146) L'embuscade. La tête de la colonne refluant [comme sous l'effet d'un piston]. Les pièces d'échec. ¹⁰⁵ (147) [Les rafales des balles comme des cordes de guitare.] Georges se battant contre sa jument affolée. (148) La selle tourne [*i. e.* : problème de la sangle trop longue ; il tombe.] ¹⁰⁶ (149) Se met à courir. L'espèce de silence dans lequel tout cela se passe. ¹⁰⁷ Wack arraché de son cheval, double saut périlleux. (151) Georges jeté à terre. ¹⁰⁸ Georges reprend conscience, gagne les haies, ¹⁰⁹ (152) marche dans la forêt. [Les oiseaux ; le saucisson.] (153) L'étang. Les grenouilles. ¹¹⁰ Les grenouilles. [(154) Avions dans le ciel. Georges aperçoit deux cavaliers sur la route, et reconnaît] de Reixach. ¹¹¹ (155) De Reixach [s'adresse à Georges puis le dépasse et reprend sa conversation avec le petit sous-lieutenant à propos de l'« *affaire* »]. (156) Iglésia [les rejoint avec deux chevaux de main ; Georges monte sur l'un d'eux]. Reprise de la course. ¹¹² Les chevaux au départ, de Reixach, la pouliche, réflexions d'Iglésia [*rien ne semble correspondre aux trois derniers groupes*]. ¹¹³ (157) Les nuages, les chevaux, les tribunes [*i. e.* : imagination de la terre souillée par les tickets déchirés après la course, quand les tribunes sont vides]. Corinne faisant encore des reproches à Iglésia. ¹¹⁴

(158) Le départ. Le commencement de la course [*i. e.* : les chevaux vus de loin]. [(159) Commentaires d'Iglésia sur de Reixach cavalier.] ¹¹⁵ Iglésia, Georges et Blum faisant cuire des galettes dans le camp de prisonniers. [Leur expérience respective de la vie : l'expérience atavique de Blum et l'inexpérience de Georges.] ¹¹⁶ (160) Le camp de prisonniers [*i. e.* : les objets en circulation dans le marché clandestin échangés contre de la nourriture]. ¹¹⁷ (161) Iglésia, Georges et Blum [faméliques, vêtus de défroques misérables]. ¹¹⁸ (162) Iglésia, Georges et Blum. Les galettes [et autour d'eux les autres prisonniers comme des

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

lous faméliques et couleur de terre ; (163) une brique est lancée]. ¹¹⁹ Iglésia

¹⁴⁶ $\frac{il}{je}$

¹⁵⁶ $\frac{je}{il}$

sia reprend son récit, la course [(164) franchissement d'un obstacle]. ^{|120} Le premier passage devant les tribune. Corinne. ^{|121} (166) Corinne [toujours fulminante], Iglésia, (167) de Reixach fait une faute. ^{|122} (168) De Reixach revient en tête. Le tournant. ^{|123} (169) Seconde faute de de Reixach sur le gros obstacle. L'arrivée. ^{|124} (170) De Reixach second. Colère et pleurs de Corinne. ^{|125} Corinne et Iglésia (il a joué l'alezane gagnante). (171) Réflexions de Blum. ^{|126} (172) Iglésia [explique pourquoi il a joué ; sarcasmes de Blum ; Iglésia à propos du travail du lendemain]. [Sommaire : l'été, l'automne, puis l'hiver au camp de prisonnier.] Puis Blum et Georges déchargeant le charbon [dans le froid], évoquant [les relations entre Iglésia et Corinne pour apaiser leur peine par « *l'incantatoire magie du langage* »]. ^{|127} (173) Blum : « *Et alors il a aussi voulu la monter, la mater...* » [conjectures sur l'attitude de de Reixach]. ^{|128} (175) Blum et Georges. « *Reichac* ». [Rapprochement fait par Blum entre le mari de Corinne et l'ancêtre : un même cocufiage.] Blum: interprétation flatteuse (de sa mort). [Blum rappelle

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

l'existence de la gravure.] (176) Confusion (Blum-Georges) [*i. e.* : incertitude sur l'interlocuteur de Georges]. ^{|129} Georges : « *l'Histoire* » [*i. e.* : violente dénonciation de l'Histoire comme étant une fable sans rapport avec la réalité]. (177) [Allusion à la sentinelle qui les surveille.] Blum [remettant en question la version de Georges :] « *le caquetage d'une femme soucieuse de*

protéger la réputation d'un de ses semblables... ». ^{|130} Blum enlevant une pelletée de charbon. (178) Puis reprenant son interprétation de la gravure : pas la servante mais Virginie [la femme de l'ancêtre]. ^{|131} (179) [Blum rappelle l'existence d'un autre portrait :] portrait de Virginie [tenant un masque]. [(180) Blum poursuit son récit (*régulièrement interrompu par les protestations de Georges jusqu'à la p. 189*) et imagine Virginie renversée sur le dos.] Virginie couchée avec son amant [?]. ^{|132} (181) Le coït. ^{|133} Retour à l'improvisiste de Reixach [abandonnant ses troupes]. Les fuyards [*i. e.* : soldats en déroute après le départ de leur officier]. (182) Agissements irraisonnés du soldat. Reixach deux fois traître [*i. e.* : d'abord à la noblesse puis à la cause révolutionnaire]. ^{|134} (183) Les illusions [rousseauistes] de Reixach. [Allusion au blason familial ; Blum s'agitant frénétiquement avec sa pelle.] ^{|135} (184) [Blum reprend son récit.] Reixach abandonnant ses troupes, revenant vers sa femme [comme un Arnolphe revenant vers son Agnès]. Galopant pendant cinq nuits. ^{|136} (185) Couvert de poussière [et non de boue, précision de Georges]. Mettant pied à terre dans la cour. ^{|137} Virginie surprise se levant, (186) cachant son amant, (187) allant au devant de Reixach. ^{|138} (188) Les deux pigeons [*i. e.* : la fable]. Reixach comprenant qu'il a été pigeonné. ^{|139} Allant au placard, l'ouvrant. Tué par le palefrenier. (189) La mise en scène [pour faire croire à un suicide]. Nudiste [*i. e.* : Reixach nu]. Rousseau ? [*i. e.* : leurs communes convictions « *naturistes* »,

jeu de mot]. ^{|140} (190) Maigneur de Blum. Georges imaginant la nuit du suicide, le vieil hôtel. ^{|141} Reixach et ses illusions perdues. Arrachant ses vêtements. Diarrhée morale. [Un autre suicide, en 1940 :] le général [*i. e.* : un petit vieillard aperçu lors

190 —
il —
je

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

d'une revue des troupes en hiver]. ^{|142} (191) Comprenant que sa brigade n'existait plus. Envoyant en vain des estafettes ^{|143} (192) qui ne trouvaient que des décombres, des morts [ou des soldats ivres]. (193) Au même moment Georges et Iglésia dans le café. ^{|144} Georges [ivre] essayant vainement de se lever.

[Sa perception brouillée.] (194) La glace. La porte reflétée dedans. ^{|145} (195) [Paroles parvenant confusément à Georges :] « *Le chien est crevé* ». (196) Passage des Allemands. [Georges stupéfait.] Georges parvient à se lever. ^{|146} « *Tiens en voilà d'autres* ». (197) La poursuite burlesque [*i. e.* : Georges imagine les deux armées se poursuivant autour du pâté de maison]. La camionnette du Génie. ^{|147} (198) L'officier du Génie affolé. Les hommes repoussent Georges qui essaye quand même de monter. ^{|148} (199) Iglésia aussi sorti du bistrot. Georges décide de regagner la maison et de se remettre en soldat. [Le soleil de la fin d'après-midi.] (200) Iglésia le suit. ^{|149} À cette même heure suicide du général. Le P.C. [sans doute installé dans une villa bourgeoise] ^{|150} (201) La voiture attendant le général. Les motos. Le suicide. De Reixach [*i. e.* : l'ancêtre] tout nu contemplant ses vêtements. ^{|151} (202) Et Blum : mais sur la gravure... Georges : pas de gravure. [Il n'existe qu'une seule représentation de la campagne

livrée en Espagne par l'ancêtre :] peinture de la bataille à la mairie. Les politicards. [Précisions sur la bataille.] |¹⁵² (203) [Au camp de prisonnier] Georges et Blum assis au soleil

◆ Page 203 : retour à u ca mp de prisonniers, et évocation de la rencontre à près la guerre avec Corinne.

contre la baraque. [La vermine les attaque.] Les joueurs. |¹⁵³ (204) Les joueurs [*i. e.* : les rations de nourriture mises en jeu et perdues par un prisonnier italien]. |¹⁵⁴ (205) [Le chef du jeu : un méditerranéen ; un autre personnage :] le roi Juif. |¹⁵⁵ (207) *Idem*. Les joueurs [et les spectateurs]. |¹⁵⁶ (208) Georges

$\frac{je}{il}$
203

achète deux cigarettes [avec une partie de son « salaire »]. |¹⁵⁷ (209) Retour à de Reixach [*i. e.* : Georges évoque l'ancêtre au moment de la déroute]. |^{157bis} [Blum : « Mais tu parles comme un livre !... »] Georges parlant de ses parents [*i. e.* : l'humanisme de son père]. Lettre de son père. (210) Le bombardement de Leipzig. |¹⁵⁸ Georges repensant à ce dernier entretien

$\frac{il}{je}$
211

entre son père et lui dans le kiosque. [(211) Réponse de Georges à la lettre.] |¹⁵⁹ (212) [Georges] revenant à Reixach battant en retraite au soir de la bataille. [La fin progressive de toute bataille, les derniers tirs comme une roue de loterie.] [Georges imagine] le vieux général ou le prince Espagnol [commandant l'armée adverse]. |¹⁶⁰ (213) Le vieux général espagnol. Les tireurs embusqués [tirant les derniers coups de feu]. [Glissement de l'évocation : de l'ancêtre au capitaine de Reixach.] (214) Le soldat cherchant à monter le cheval de main. |¹⁶¹ De Reixach le force à descendre. (216) Court dialogue Iglésia-Georges [à propos du soldat]. |¹⁶²

« Et c'est alors qu'est partie cette rafale de mitraille ».

$\frac{je}{il}$
217

Georges retrouve Corinne après la guerre. [(217) Il repense à l'arrivée de la course hippique.] |¹⁶³ Georges et Corinne. S'observent. (218) Paroles vides. L'après-guerre. [Tout se rétablit après la guerre comme] la surface de l'eau se refermant, [se] « rassemblant ». |¹⁶⁴ (219) Georges et son père. Georges déclarant qu'il a décidé de s'occuper des terres. |¹⁶⁵ (220) Georges conduisant le tracteur. L'ombre. La nature [à nouveau] paisible et perfide. Georges évoquant Blum, Corinne. |¹⁶⁶

(221) Corinne comme une reine de carte à jouer. [Georges joue au poker dans un bar.] (222) Georges devant Corinne pensant : « Je vais la toucher... » |¹⁶⁷ Corinne respirant comme un madrépore. (223) [Dialogue.] Georges avançant la main [comme détachée de lui]. |¹⁶⁸ (224) Georges touchant Corinne. [Protestations de Corinne ; (225) l'air autour d'eux comme du verre] |¹⁶⁹ Puis [Georges] ne bougeant plus. Couché immobile dans le fossé. (226) Ivre. Le genièvre inassimilable. |¹⁷⁰ Il aurait dû vomir comme Iglésia quand dans la maison ils se rhabillaient en soldats. [Georges et Iglésia voient les voitures de l'ennemi ; ils s'enfuient.] (227)

[Georges haletant, tapi dans] le fossé. [Il aperçoit] la sentinelle (bottes) |¹⁷¹ [et plus loin] le cheval mort. (228) La mouche [s'échappant de la carcasse progressivement reprise par la terre]. L'immobilité [de Georges]. Les fourmis [*i. e.* : son bras insensible lui aussi repris par la terre]. Transformation de la matière. |¹⁷² (229) Pensant à son père et sa mère à la même heure sous le marronnier. |¹⁷³ Les feuilles de notes. (230) [Georges toujours dans le fossé, pensant à] son père travaillant sous la lampe. Sabine [*i. e.* : son bavardage incessant]. (231) [Réflexion sur le bruit et] le mouvement. |^{173bis} [Georges s'attend à] un coup de feu. La mort. [Le plan de montage marque ici la coupure entre la deuxième et la troisième partie.] |¹⁷⁴ Alors il serait mort... Les yeux ouverts mais morts regardant toujours le même mur de briques. |¹⁷⁵ (232) Les briques, les plantes, (233) le vacarme de la guerre. |¹⁷⁶ (234) De nouveau les plantes poussant au pied du mur. La porte du poulailler. |¹⁷⁷ (235) La porte, le grillage. Iglésia disant « Ils vont venir chercher les poules ».

[Georges et Iglésia] reculent en rampant. |¹⁷⁸ (236) La nuit tombe. (237) Le chiffon rose, [Georges et Iglésia] reculent en franchissant les haies. Les pilards dans le poulailler. [Exclamations d'Iglésia à propos de l'ennemi.]

III

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

263 $\frac{je}{il}$

271 $\frac{il}{je}$

^{|179} (241) Retour [de Georges et d'Iglésia] à la maison. Tâtonnant dans le noir. Le sommeil. [(242) Georges se souvient d'un récit d'Iglésia :] Iglésia et le vieux vicieux. ^{|180} Iglésia et le vieux. Georges dans son sommeil [*i. e.* : début de l'évocation simultanée de l'épisode du fossé et du coît avec Corinne] léchant Corinne. [(243) Corinne :] « *Mais tu ne m'aimes pas* » ^{|181} (244) Moule humide d'où sortaient...

[*i. e.* : récit mythique : la femme matrice du soldat] Le pré de Rance [*i. e.* : Georges prisonnier couché au sol et mangeant l'herbe (souvenir)]. [Comme] s'il était mort. [S'imaginant bouffant] les

pissenlits par la racine [Georges léchant Corinne.] ^{|182} (245) Essayant de manger l'herbe. Les Arabes mangeant le chien... rosée que je buvais. ^{|183} (246) Les matins glacés. [Les prisonniers sur le pré.] Dormant encastrés l'un dans l'autre. Les bouts des seins [Un escargot.] ^{|184} (247) Couchés, gisant comme pour une ordination. Corinne le met en elle. ^{|185} (248) Le heurtant [*i. e.* : coît]. [Georges :] Tu ne crois pas que je t'aime ? (249) Le fou qui criait [*i. e.* : un des prisonniers, enfermé dans une porcherie]. Hurlant [pendant la nuit]. Puis brusquement elle cessa. ^{|186} [Georges] reprenant lentement conscience. (250) Le sang, la vie refluant. Les paupières fermées : l'eau coulant. [Basculement : retour à l'épisode de la halte dans la grange.] La pluie [dissolvant la campagne]. [(251) Le soir, Georges rejoint] les paysans [et les soldats attablés]. La veillée. (252) [Georges aperçoit] la vieille. ^{|188} La vieille. Le pays rouillé, pourrissant. La méprise [*i. e.* : comme dans un mauvais rêve : Georges venu chercher une princesse et tombant sur la vieille.] Dialogue avec la vieille. ^{|189} (253) Dialogue avec la vieille [qui a tout deviné à propos de la jeune femme, belle-sœur (*voir p. 272*) du boiteux]. (254) [Georges avec Corinne :] les yeux fermés. Le marron. ^{|190} [Georges] cachant sa figure dans l'aisselle [de Corinne]. Le flanc. Le ventre palpitant. Le paon. (255) L'enterrement du cheval. ^{|191} [Les soldats] attendant le départ. Pluie [*i. e.* : image de la herse d'eau]. (256) Dialogue entre les soldats [à propos de la femme du boiteux]. Blum. Wack. [Ils se chicanent.] ^{|192} (257) [La pluie.] Dialogue. ^{|193} (258) Fin du dialogue. La pluie dissolvante. ^{|194} (259) [Georges s'interrogeant à propos de Corinne : « *qu'avais-je cherché en elle ?* »] Description de Corinne couchée. La jambe. Le pubis. ^{|195} (260) Le sexe. [Dialogue entre Georges et Corinne :] « *Où es-tu ?* ». Ici. Non « *Je suis pour toi comme ce qu'on voit sur les murs des casernes* ». Laisse-moi. Retour aux soldats se disputant. ^{|196} (261) [Les cavaliers] de nouveau sur la route, la nuit. Courte récapitulation du drame paysan [comme s'il n'avait été qu'un rêve]. (262) Après tout peut-être avait-elle raison étais-je toujours en train de discuter avec Blum, [Georges :] « *Ça arrive quelquefois dans les journaux* ». ^{|197} Dialogue [entre Georges et Blum chevauchant] dans la nuit, les rivières. (263) Le glacier [dans lequel Georges se sent pris avec Blum]. ^{|198} Le glacier. Les fantômes. Les miroirs. « *Mais que sais-tu* » [*i. e.* : Blum remet en question le récit de Georges]. (264) Doubte sur le suicide de l'ancêtre. Sa femme mangée par les vers. ^{|199} Le médaillon [*i. e.* : le second portrait de l'épouse de l'ancêtre]. [(265) Elle apparaît] épanouie [après la mort de celui-ci]. Maigreur de Blum. ^{|200} (266) [Blum cherche d'autres raisons au suicide de l'ancêtre : une tare physique, ou :] « *Peut-être il (l'ancêtre) avait-il seulement des dettes.* » [Ou peut-être pour le] prestige. Pour que 150 [ans] plus tard un autre se retrouve sur cette route avec le jockey ce domestique qui avait sailli sa femme. [(267) Retour sur la scène de la bière bue dans une cour de ferme ; Blum imagine ensuite de Reixach au moment de sa mort, « *pissant des jets de bière* ».] ^{|201} Blum raclant sa gamelle. (268) [Blum :] « *Mais aucun Blum n'a trouvé le temps de se suicer.* » [Blum évoque sa rue :] la rue des Francs-Bourgeois. ^{|202-203} La rue. ^{|204} (270) La rue [*i. e.* : l'activité incessante des ateliers de confection]. (271) Pas même l'espace pour se suicider. [Georges :] « *N'empêche que ça arrive, dis-je.* » ^{|205} [Georges et Blum] écoutant les éclats de passion détachés de... [*i. e.* : la querelle des paysans]. [Blum :] Mais tu inventes. [Georges :] Non. (272) Le boiteux. La vieille folle [*ordre inversé dans le texte*]. [Georges :] Le général lui aussi s'est suicidé. ^{|206} [De Reixach intervient pour séparer les paysans :] Allons laissez ce fusil. [Georges superpose le boiteux au fusil et l'ancêtre :] Longtemps j'ai cru à un accident de chasse. [Divers souvenirs de Georges, parmi

lesquels :] La Belle au Bois dormant. [(273) Fantômes de Georges à propos de la jeune femme vue la veille dans la grange ; autre souvenir :] le portrait [de la femme de l'ancêtre] avec le petit chien aux poils frisés. [Georges avec Corinne :] les ciseaux graffitis [*i. e.* : graffitis érotiques stéréotypés évoqués par Corinne].^[207] Se retirant d'elle. (274) Gland. [À l'automne, Georges avec les prisonniers arabes qui vont chercher des glands ; il trompe la surveillance de la sentinelle.] (275) L'évasion. Le coït [*i. e.* : récit simultané des deux épisodes ; Georges comme un chien].^[208] (276) Jaillissant. L'inondant. Retombant haletants. La fenêtre. Les étoiles. Le wagon de prisonniers [*i. e.* : souvenir de Georges]. Quelle heure est-il ? Entend Corinne se lever, froissements dans le noir [*i. e.* : Corinne se rhabille.]^[209] (277) Scène de rupture. [(278) Corinne frappe Georges et part.]^[210] [Georges, après cela, seul dans] la fraîcheur de l'aube. [Il s'interroge : Corinne peut-elle l'aider dans sa quête ?] Comment savoir. [Sa liaison avec elle aussi vaine que] les pattes de mouche de son père. (279) Comment savoir. Peut-être aurait-il fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie le visant. [Retour à l'épisode de la mort de de Reixach.]^[211] Quelle heure pouvait-il être ? La route est-ouest. Les ombres. Deux heures de l'après-midi. (280) Le dispositif de la bataille, les vecteurs hameçons [imaginés par Georges sur la carte d'état-major].^[212] Les lieux-dits. (281) Les hameçons. [(282) La débâcle comme « *la disparition de toute idée de tout concept* ».]^[213] Les quatre cavaliers. (283) [Sont-ils encore des] soldats ? Sabres [*i. e.* : seul leur équipement réglementaire fait d'eux des soldats]. Mais pas d'ordres.^[214] (284) Les cinq chevaux. Description.^[215] (285) Les rapports [et les relations spatiales] entre les quatre hommes. Polygone de sustentation mouvant. Georges et le sous-lieutenant. (286) Les deux officiers. De Reixach et Iglésia.^[216] Iglésia et Corinne [*i. e.* : interrogation sur l'origine de leur liaison]. (287) Mais comment savoir ?^[217] Le capitaine et l'ancien jockey. Leurs rapports. (288) Iglésia et Georges. (289) Mais comment savoir ? Deux heures de l'après-midi. [L'heure précédant la parution des] journaux des courses. [Georges aperçoit] l'affiche déchirée sur le mur [annonçant une course hippique dans la région]. Le Nord. (290) La carte d'état-major.^[218] Georges voyant pour la dernière fois le cheval. (291) [La rue et le paysage comme] une scène vide. [Le cheval mort.] Le bruit du canon s'éloignant. Noms des villes.^[219] Fourmies [*i. e.* : toponyme, évoquant les silhouettes] se glissant le long des murs [*i. e.* : les habitants de la ville sous les obus]. (292) Georges sur le cheval d'un inconnu mort. [Ses affaires restées sur le cheval qu'il a abandonné.]^[220] (293) Les étriers trop longs [*erreur ; le texte précise* : trop courts]. (294) Cet idiot de de Reixach toujours obstinément au pas. [Évocation simultanée des deux de Reixach après la bataille.]^[221] Rappel de l'ancêtre battant en retraite. [Sa mort.] (295) [Souvenir d'un récit d'Iglésia :] de Reixach impassible, feignant de ne rien voir entre Corinne et Iglésia.^[222] S'avancant impassible au-devant de son assassin [ce dernier situé symétriquement à Georges par rapport à de Reixach]. (296) Le piétinement des chevaux, le canon, le temps destructeur.

◆ Page 286 : seul dé crochage notable, au moment où Georges revient à la liaison entre Iglésia et Corinne.

282 $\frac{je}{il}$

289 $\frac{il}{je}$

III. Avant texte

Le roman de Claude Simon que nous lisons aujourd'hui a été précédé de deux avant textes¹, c'est-à-dire de deux fragments, en revue. Le premier, « Le cheval », a paru dans *Les Lettres nouvelles* en deux livraisons, dans le n° 57, en février 1958, p. 169-89, et le n° 58, mars 1958, p. 379-93. Le second, « La poursuite », dans la première livraison d'une nouvelle revue fondée par Philippe Sollers et Jean-Édern Hallier (à qui le romancier apporte sa caution, en quelque sorte), *Tel quel*, au printemps 1960, p. 49-60.

Rafales

J'appelle *rafales* un autre type de répétitions particulièrement remarquables à la lecture et caractéristiques de l'écriture de Claude Simon : il s'agit des reprises d'un même mot¹ à l'intérieur d'un contexte étroit cette fois, de l'ordre de quelques lignes tout au plus, que l'ordinateur me permet de relever facilement. Je présente ici un aperçu représentatif des quelque sept cents passages concernés.

I. SYNTAXE

Répétitions syntagmatiques

La répétition peut s'intégrer dans différentes constructions syntaxiques. La formule la moins remarquable, stylistiquement, est celle où les occurrences répétées — deux, trois ou plus — sont en relation de dépendance grammaticale ou remplissent des fonctions différentes dans la phrase. C'est du reste le cas dans beaucoup de tournures lexicalisées ou usuelles (*face à face*, *mot pour mot*, etc.). Mais la construction de ce genre de polyptote peut prendre plus d'ampleur : « à quoi mon regard se cramponnait pour ainsi dire comme un ivrogne se cramponne à un réverbère » (195) ; « échangeant du silence comme d'autres échangent des paroles » (41) ; « ce costume qui était comme une négation de costume » (265) ; « du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret » (255) ; « Georges se demandant sans exactement se le demander » (25) ; « si on ne fait pas au moins semblant de faire semblant de l'aider » (177) ; « savoir si le moment était venu (c'est-à-dire où il était convenu qu'il convenait) de manger ou de dormir » (71) ; « ce furieux et obscur déchaînement de violence au sein de la violence » (117).

Répétitions paradigmatiques

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

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

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

Inversement, la reprise du mot, surtout dans les cas de répétitions paradigmatiques, peut être assumée comme telle. Elle détermine alors, la ponctuation aidant, un effet de rythme. On peut ici encore parler de « remarquage », mais cette fois par la prosodie : « quelque chose [...] de tellement étonnant, de tellement... » (70) ; « mains [...] semblables à du bois fendillé, à de l'écorce, semblables à des outils usés » (125) ; « ses vêtements roides et pesants de pluie, ses

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

bottes roides » (37) ; « *comme une suppliante et bouffonne invocation, un ironique et bouffon reproche* » (113). Ce type de répétition présente un certain caractère d'emphase.

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

Asyndète, écholalie, aphasie

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

II. RÉPÉTITIONS DES MOTS ET RÉPÉTITIONS DES CHOSES

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

Répétitions « émotives »

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

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

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

Répétitions métalinguistiques

La répétition peut aussi mettre en évidence l'organisation du discours plus que l'intensité du sentiment. Elle revêt alors un caractère métalinguistique, à savoir que le terme est repris pour recevoir un commentaire, une précision ou un infléchissement de sens : « *les lettres qu'il dictait pour sa mère (pas ses femmes : sa mère)* » (207) ; « *toujours droit et raide sur*

sa selle aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défilier » (16) ; « *à peu près pareil à une pince de homard (nez, menton, peau cartonneuse) si toutefois une pince de homard avait des yeux* » (125) ; « *son contraire ou plutôt sa négation ou plutôt sa corruption la corruption même de l'idée de femme* » (251). Voir encore cette remarque à propos de la robe de Corinne

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

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

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

Comme en témoignent à elles seules les fréquentes rafales de *peut-être* (13, 78, 99, 100, 138, 161, 170, 187, 241, 242, 262, 262, 266, 267), le ressassement marque également l'incertitude à travers la revue interminable des possibles : « *contre le panneau de fer — à moins qu'il n'y eût pas de panneau de fer* » (93) ; « *dont le sép arait toujours l'épissureur d'une feuille de papier à cigarette, à moins que ce ne fût pas une feuille de papier à cigarette* » (229) ; « *parlant distraitement avec (ou écoutant distraitement, ou n'écoutant pas) un de ces personnages* » (23).

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

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

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

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

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

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

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

Répétitions référentielles

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

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

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

On remarquera aussi, dans les énoncés de ce genre, l'importance des mots relatifs à la parole : « *Et s on père p arlant t oujours, co mme pour lui-même, parlant de ce comment s'appelait-il [...]* » (33) ; « *Je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots* » (34).

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

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

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

III. DOMINANTES ET RÉVERSIBILITÉS SÉMANTIQUES

Parmi les mots répétés, il est possible d'effectuer quelques regroupements sémantiques et de dégager des dominantes. On peut ainsi opposer les marqueurs du nombre, de la répétition

et de la durée, attendus dans les rafales pour les raisons de mimétisme signalées plus haut, aux marqueurs inverses de la « ténuité ».

Nombre, répétition et durée

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

« Ténuité »

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

On relève d'autres mots signifiant l'absence, le manque, la caducité, tout un vocabulaire de la « déception » cher à Claude Simon : « la dérisoire tenue de guerrier, la dérisoire capote jaune » (206) ; « au-dessus de nous les invisibles cordes de guitares pincées tissant l'invisible chaîne d'air froissé » (147 ; cf. 28) ; « Les deux voix sans visage [...] sans plus de réalité que leur propre son, disant des choses sans plus de réalité qu'une suite de sons » (263) ; « légèrement scandalisée, mais légèrement admirative et réprobative » (133 ; cf. 14) ; « le moindre recoin le moindre trou » (291 ; cf. 206) ; « les ossements des défunt(e)s Rossinantes et des défunt(e)s B ucéphales (et des défunt(e)s ch evaliers, de s défunt(e)s co chers de fiacre et d es défunt(e)s Alexandres) » (228 ; cf. 125).

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

L'inversion de signification

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

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

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

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

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

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

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

Aspects de la « déception »

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

L'examen d'un certain nombre de mots ou de tournures du roman dont j'ai signalé plus haut, pour certains du moins, la spécificité (voir p. 48 *sq.*) — *pouvoir voir, ne que, rien, rien que, même pas, non pas, vide, irréel, fantômatique, silence* — me permettra de mettre en évidence cette dominante de l'écriture de *La Route des Flandres*.

I. VOIR ET POUVOIR

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

A. Pouvoir voir

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

B. L'« objet » du voir

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

C. Voir et savoir

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

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

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

De sorte que pouvoir voir n'est pas savoir : « *on pouvait voir un haut clocher gris à bulbes au-dessus de la campagne mais savoir s'ils avaient pris le patelin comment savoir comment savoir* » (291). Pour autant, ne pas pouvoir voir n'est pas ne pas savoir : « *ils ne pouvaient pas les voir mais ils savaient qu'elles étaient là* » (112).

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

II. LA DÉCEPTION DU « RÉEL »

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

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

A. Les locutions adverbiales de négation

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

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

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

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

Rien que. Équivalente de la précédente, la locution « rien que » et ses variantes en constituent la version proprement simonienne : « *rien qu'un peu de pâte pressée du pouce* » (40) ; « *plus rien que des bouts de ferraille tordus et rouillés* » (66 ; voir aussi 47, 77, 113, 205).

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

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

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

Elle marque aussi une attente déjouée par le réel :

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

Et elle indique une réinterprétation des apparences :

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

B. Le champ lexical de la déception

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

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

Aussi le réel se trouve-t-il affecté d'« irréalité », non seulement lorsqu'il est perçu comme fantomatique : « *trois fantômes, trois ombres grotesques et irréelles* » (162), mais également lorsqu'il s'affirme dans sa matérialité :

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

et particulièrement dans sa réalité charnelle :

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

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

Irréel et fantomatique, le monde déçoit : « *comme si tout cela n'avait existé que dans notre esprit : un rêve une illusion* » (261).

C. L'expression du vide

Bien que ce ne soit pas son seul effet, la déception révèle ainsi la vacuité et la vanité du monde que dominent des qualités négatives. Celles-ci semblent, dans un premier temps, *vider* le monde de sa substance, en rendre vaines toute perception et toute intelligence. Dans le monde de *La Route des Flandres*, en guerre ou non, règne paradoxalement le silence : « *le silence éblouissant majestueusement ponctué par le lent duel de s deux canons solitaires se répondant* » (68). Ce silence ne contrarie pas, cependant, la représentation menaçante de la réalité ; il en distingue « *les ombres noires* » (249) qui la rendent méconnaissable. Mais le silence met le monde en morceaux, et le narrateur en vient même à évoquer un silence audible, à propos de la pluie (121). Une série d'oxymores en problématise l'opposition avec les sons ou les bruits : « *l'espèce de tonnerre silencieux, la sourde trépidation* » (164).

L'omniprésence du pronom indéfini *rien* ajoute à la déception, surtout dans des expressions figées : « *faisant attention de n e pas aspirer la vase qui s e soulevait pour un r ien* » (154) ;

« Ces types de la campagne quand même ils n'ont l'air de rien et puis tout à coup » (258) ; « il ne voulait rien entendre » (272). Dans ce monde que le narrateur s'efforce de représenter il n'y a peut-être rien à comprendre, rien à savoir, parce qu'il n'y a rien à voir, ni rien à entendre : « la voix pathétique et bouffonnante de Blum disant : "Mais qu'en sais-tu ? Tu ne sais rien. [...]" » (263). Si bien que le monde tout entier semble (s')échapper, disparaître et n'avoir plus aucun sens — seule chose qu'on puisse savoir : « je savais parfaitement que c'était impossible qu'il n'y avait pas d'autre issue et qu'à la fin nous serions pris : tout cela ne menait à rien pourtant nous avons essayé j'ai essayé continué jusqu'au bout » (72).

Les personnages vivent dans un monde obscur (voir ci-dessous, p. 85, « Couleurs »). Le noir, omniprésent, gagne les couleurs les plus vives, à tel point qu'il se matérialise.

Il n'est pas surprenant que le noir soit associé au vide, qui avec la même valeur funèbre investit les yeux du cheval mourant comme ceux du portrait de l'ancêtre (271).

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

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

III. L'INTERROGATION DU MONDE

A. Les locutions adverbiales de négation

S'opposant à l'évidence, aux apparences, le *non pas* corrige des erreurs d'interprétation — « Jusqu'à ce que je me ren disse compte que c'était non pas des chevaux mais la pluie sur le toit de la grange (40) — rejette une réalité attendue, convenue, stéréotypée. Le *non pas* démythifie la représentation littéraire de la guerre — « non pas la poudre et la gloire comme dans les poésies » (294) — ... suscitant une réalité insaisissable et essentielle qui naît d'une « mythification vive », originale, féconde : « mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel » (282).

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

De la même manière, *rien que* et *même pas* signifient l'exclusion de tout ce qui ne se rapporte pas à l'objet qu'elles *distinguent*. Elles ont alors l'effet inverse de celui examiné plus haut, comme dans ce cas où elles se renforcent l'une l'autre : « donnant un ordre bref, ou même pas, pas d'ordres, même pas un bruit de voix, rien que son pas, le tintement des épérons » (185). « "Comme ces statues, pensa-t-il. Mais peut-être n'est-elle rien d'autre, ne faut-il rien lui demander de plus que ce que l'on demande à du marbre, à la pierre, au bronze : seulement de se laisser regarder [...]" » (216).

Ces locutions *produisent* une présence possible. Notons que *rien*, de signification à la fois négative et positive en français, favorise cette double écoute du lecteur.

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

B. Plénitude du vide

L'omniprésence du vide ne doit donc pas faire conclure au néant du monde simonien, car elle confère à ses représentations ambiguïté, équivoque, ambivalence.

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

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

[...] s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel [...] (28)

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

Il en va de même du vide :

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

C. Le monde interrogé

Matière originelle — et non seulement vide funèbre —, le vide constitue l'une des manifestations de la dimension mythique du roman, qui contribue à interroger le monde. Les matières échangent leurs qualités, en particulier l'eau (la pluie) et le noir (de la nuit ou non) : « *tous les deux titubant un instant comme deux ivrognes, puis se remettant en marche dans le noir glacé, ru isselant, de plus en plus noir à mesure qu'ils s'éloignent de la place* » (119). Cet échange, pas toujours aussi intime, résulte d'une circulation générale entre des qualités différentes du vide au noir par la mort (125). Mais surtout, ce passage d'un corps à l'autre, où chacun se fait l'intermédiaire de l'autre, dégage, exhibe paradoxalement l'entre-deux qui les sépare et les lie à la fois ; mis par la syntaxe sur le même plan, ils perdent tout caractère *positif* pour ne plus participer qu'à une approximation de cette réalité innommable, *interdite*, qu'ils décrivent en tournant autour d'elle :

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

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

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

Les comparaisons

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

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

I. RAPPROCHEMENTS INTERNES ET COMPARAISONS EXTRADIÉGÉTIQUES

Le statut fictionnel du comparant

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

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

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

Quelques aspects de la comparaison extradiégétique

Dans l'exemple suivant : « *leurs silhouettes déformées comme des parenthèses* » (63), les parenthèses en question ne sont pas des objets du monde raconté. La comparaison marque une échappée temporaire hors de la fiction, et le comparant vient du savoir mobilisé par l'énon-

ciateur, c'est-à-dire d'un code en vigueur dans le monde où l'on raconte. Beaucoup d'images relèvent d'ailleurs de l'encyclopédie savante : arts, histoire, ethnographie (46, 56, 60, 66, 117, 129, 156, 199, 206, 209, 228, 243, 247, 252, 266, 275, 276, 287), ou plus particulièrement de la mythologie (29, 36, 56, 150, 199, 206, 228, 275).

À quelques reprises, le comparant consiste même en une question posée par l'énonciateur qui cherche dans sa culture : « *tel ces anciens je ne sais quoi Assyriens non ?* » (117). L'anacoluthie peut être très forte, la question intervenant à l'endroit même d'un substantif attendu, et portant justement sur ce dernier. Plutôt que le nom, donc, la question du nom : « *un instrument (pour ains i dire phallique ou priapique comme ce comment s'appelle que les épouses japonaises attachent à leur talon pour, s'asseyant dessus dans une position incommode particulière [...])* » (287).

Il arrive que la comparaison extradiégétique n'opère pas de changement d'isotopie du comparé au comparant. L'image se contente alors de préciser le comparé en l'alignant sur tous les autres éléments de la classe à laquelle il appartient, montrant la non-spécificité du comparé comme occurrence par rapport à son type : « *une de ces glaces rectangulaires comme celles que l'on peut voir ou plutôt dans lesquelles on peut se voir chez le coiffeur* » (194) ; « *[Iglésia] pa riant jouan t et même plu tôt affran chi comme le sont sou vent les jo ckeys* » (42) ; « *[Georges et Blum parlant] comme parlent les soldats c'est-à-dire [...]* » (62). Le particulier, dans *La Route des Flandres*, rejoint souvent le général de cette manière.

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

Considérons en effet ces exemples : « *comme un de ces animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral* » (26) ; « *comme ces na ins difformes que l'on habillait autrefois aux couleurs des reines et des princesses, de t eintes précieuses et tendres* » (46) ; « *comme quand on se cogne la tête la première dans un réverbère qu'on n'avait pas vu perdu dans ses pensées* » (84). Ici le comparant énonce une propriété nécessaire ou définitoire de son sujet. L'image renvoie donc à un objet de savoir ou d'expérience censément partagé par le lecteur, et le précise. On pourrait placer dans le voisinage de l'opérateur une incise apostrophant ce dernier sur le mode du « vous savez, ... ». Du reste, l'emploi fréquent après le comme du démonstratif pluriel n'a pas d'autre sens.

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

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

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

[les cavaliers] semblables à une armée en marche surprise par un cataclysme et que le lent glacier à l'invisible progression restituerait, vomirait dans cent ou deux cent mille ans de cela, pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre...
(30)

II. MOTIVATION, IDENTIFICATION, MODALISATION

La sur-motivation

Une comparaison, syntaxiquement, peut se présenter selon trois schémas principaux, soit comme l'expansion d'un groupe nominal : « *le visage de Blum comme un masque gris* » (38) ; soit comme le complément d'un adjectif : « *une large tache rouge clair et gru meleuse, brillante comme un vernis* » (26) ; soit enfin comme un prolongement du groupe verbal : « *nos poumons cherchant l'air comme des poissons sur le sec* » (19), « *je pouvais les sentir les deviner grouillant rampant lentement les uns sur les autres comme des reptiles* » (19).

Classiquement¹, on regroupe ces catégories en deux types distincts, en opposant les comparaisons sur le nom d'une part aux comparaisons sur l'adjectif ou le verbe d'autre part. Dans ce deuxième cas, l'adjectif ou le verbe constituent le *motif*, propriété commune au comparé et au comparant, et ce dernier est choisi comme étant un représentant particulièrement remarquable, présupposé et reconnu tel — un *parangon* disent les linguistes — de la propriété en question. On parle de comparaison non motivée dans le premier cas, dans l'autre de comparaison motivée.

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

De l'analogie à l'identité

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

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

(65-6)

[...] après que tout avait pris fin, c'est-à-dire s'était refermé, cicatrisé, ou plutôt (pas cicatrisé, car aucune trace de ce qui s'était passé n'était déjà plus visible) rajusté, recollé, et si parfaitement qu'on ne pouvait plus discerner la moindre faille, COMME la surface de l'eau se referme sur un caillou, le paysage reflété un moment brisé, fracassé, dissocié en une

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

multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés de ciel et d'arbres (c'est-à-dire non plus le ciel, les arbres, mais des flaques brouillées de bleu, de vert, de noir), se reformant, le bleu, le vert, le noir se regroupant, se coagulant pour ainsi dire, s'ordonnant, ondulant encore un peu comme de dangereux serpents, puis s'immobilisant, et plus rien alors que la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse où s'ordonne la paisible opulence des branches, du ciel, des nuages paisibles et lents, plus rien maintenant que cette surface laquée et impénétrable [...]

(218-9)

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

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

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

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

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

[...] comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidi (comme ces mondes morts, éteints depuis des milliards d'années et couverts de glaces) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris [...]

(30)

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

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

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

Comparaison et modalisation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III. LA COMPARAISON HYPOTHÉTIQUE

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

Sans disjonction d'isotopie

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

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

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

Avec disjonction d'isotopie

Quand le *comme si* opère véritablement une disjonction d'isotopie, les deux valeurs, analogique et logique, sont encore plus perceptibles. Voici un exemple qui sollicite à plein la valeur analogique : « *le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recou-*

vert — *comme si on l'ava it trempé dans un bol de café au lait, puis retiré — d'une boue liquide* » (26) ; tandis que dans cet autre l'image hypothétique marque davantage une tentative d'explication du monde décrit : « *comme si j'étais là dans cette cuisine de paysans victime de quelque enchantement* » (252).

Mais en réalité, toute la particularité du *comme si* dans *La Route des Flandres* réside dans la fréquente superposition des deux valeurs jusqu'à l'indiscernable. L'image met ainsi en place ce qu'on pourrait appeler une causalité analogique, à savoir une explication du réel perçu, de ses moteurs, de sa signification et de ses finalités, entièrement déduite des apparences sensibles, sans égard pour la recevabilité rationnelle de l'hypothèse, et vidant la réalité de ses déterminismes habituels : « *comme si celle-ci [la terre] avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle* » (26) ; « [Wack] *tout à coup soulevé de sa selle comme si un crochet un e ma in invisible l'avait attrapé par le col de son manteau et s'élevant lentement* » (150).

IV. LE CHAMP DU COMPARANT

Principales disjonctions d'isotopies

Voici les principales disjonctions d'isotopie opérées par la comparaison dans *La Route des Flandres* : les rapprochements de l'homme à l'animal prévalent (53 occurrences relevées) ; viennent ensuite les comparaisons entre des personnages de la fiction et d'autres personnages (30 occ.) — exemple : « *les quelques cris fusant de la foule [...] aussi faibles que des bêgalements inarticulés de petits enfants* » (165) —, puis les rapprochements entre un personnage et la représentation d'un personnage (image, film, spectacle, automate, etc. ; 25 occ.), et entre un personnage (ou telle partie de son corps) et un objet (22 occ.). Un personnage de la fiction peut aussi être rapproché d'un modèle emprunté à la culture savante (histoire, arts, etc. : 12 occ.). Autres disjonctions fréquentes : un personnage vivant semblable à un mort (12 occ.), la guerre comme la vie quotidienne (10 occ.), la guerre comme une représentation picturale (ou autre) de la guerre (10 occ.), le corps humain comme un végétal (9 occ.), un personnage réel comme un fantôme ou une apparition (9 occ.), le corps comme de la pierre ou un autre minéral (9 occ.), les signes arbitraires (paroles, mots, messages, etc.) comme un élément organique (9 occ.) — exemple : « *ces feuillets a ux coins r etournés, raturés [...] de venus comme une partie de lui-même, un organe supplémentaire* » (230)¹.

Dominantes thématiques du comparant

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

De ce fait, on voit se manifester deux tendances opposées. Une tendance à l'irréalisation d'une part, à l'évolution vers l'imperceptibilité, puisque tout devient image, apparition, présence fantomatique (28, 29, 36, 37, 39, 101, 107, 114, 125, 154, 164, 173, 194, 199, 220, 223, 224, 225, 233, 235, 263). D'autre part une tendance à la « concrétion » : ce qui est impalpable prend corps, l'air durcit — « *comme si non pas entre eux maintenant mais autour d'eux, les enserrant, l'air a vai t partout cette fallacieuse consistance du verre* » (225) — le monde vivant se minéralise (24, 26, 38, 56, 67, 73, 74, 142, 178, 216, 221, 225, 244) ou se « métalise » (12, 30, 31, 68, 78, 137, 145, 154, 155, 232, 234, 245, 246, 257) ; mais là encore, il s'agit bien

1. On trouvera sur mon site Internet (voir plus haut p. 8, n. 4) un index complet des comparaisons, regroupées par thèmes.

souvent d'un passage à une forme d'image plastique : le *comme si* opère ou raconte la conversion du monde en sa représentation figée.

Les causes autres. Deux autres mouvements opposés se manifestent, surtout à l'endroit du *comme si* introducteur de causalités parallèles : intentionalisation et désintentionalisation. Par intentionalisation, entendons la manifestation d'une volonté transcendante (33, 56, 65, 66, 150), d'une force mythique, d'un automatisme programmé (39, 183, 222), d'une finalité ou d'un sens autre (66, 76, 70, 83, 222, 244, 255, 259). Il y a au contraire désintentionalisation quand les événements semblent se produire sous l'effet du hasard, comme par jeux (12, 73, 146, 149, 158, 212, 226, 244), par magie (13, 35, 49, 74, 76, 141, 193, 252), de manière insensée, ou encore sous l'effet d'un déchaînement naturel (16, 29, 30, 31, 74, 271) ; dans tous les cas, *comme si* vide la réalité de ses ressorts et déterminismes reçus, il mécanise le vivant (31, 65, 85, 109, 141, 146, 158, 161, 220), ou anime l'inanimé (26, 41, 59, 76, 78, 99, 254, 256).

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

Mondes lexicaux

À partir de calculs relatifs à la ventilation des mots dans un texte et tenant compte du voisinage de chaque occurrence, l'ordinateur peut montrer l'existence, au sein du texte traité, de « mondes lexicaux », à savoir d'ensembles de mots ayant tendance à s'attirer. Tel est l'objectif du logiciel Alceste, auquel j'ai soumis *La Route des Flandres*¹. Alceste peut rapprocher des énoncés indépendamment de leur ordre de succession dans le texte, le seul critère étant leur contenu lexical. Or dans *La Route des Flandres*, comme on le sait, les fragments d'épisodes s'enchevêtrent, reviennent et se superposent ; le texte n'est pas articulé selon le déroulement de la fiction, mais, *grosso modo*, « parle de tout partout ». Les classes établies par Alceste renvoient pour une part à ce type d'unités. L'évocation de la course de chevaux par exemple présente un vocabulaire caractéristique et on ne s'étonnera pas de la cooccurrence fréquente de mots tels que *cheval*, *galop* et *cravache* ; si bien que beaucoup d'énoncés renvoyant à cet épisode ont été regroupés dans la même classe sur la base d'isotopies référentielles, les cooccurrences des mêmes mots dans plusieurs énoncés traduisant dans ce cas une relation de proximité au niveau des choses. Mais les calculs mettent en évidence des principes d'organisation plus profonds, et l'attraction statistiquement remarquable entre les éléments d'un monde lexical renvoie à des relations sémantiques plus riches, construites dans et par le langage.

Le programme attire l'attention, à propos de *La Route des Flandres*, sur quatre classes distinctes. Je tente pour chacune d'elles de dégager les différentes isotopies qui la composent, d'expliquer, à l'aide des contextes, les raisons de leurs cooccurrences, pour finalement déga-

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

ger l'unité de l'ensemble. La dernière classe, qui m'a semblé la plus intéressante, fait l'objet de remarques plus développées.

CLASSE A : LE DIALOGUE ET L'ACTION

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

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

(73)

Les relations fonctionnelles entre dialogue et action dans le récit font que ce premier monde lexical dessine la charpente événementielle du roman : on y trouve la mention des personnages (en tant qu'énonciateurs des dialogues), des principaux contextes fictionnels et même des principaux épisodes. Car c'est à l'occasion du dialogue que l'action se désigne, se récapitule, qu'un personnage apprend d'un informateur une donnée nouvelle — « *Le front ? Pauvre con ! Le front ?... Y a plus de front, pauvre con, y a plus rien !* » (104) — ou qu'une séquence narrative est embrayée (pour se poursuivre ensuite de manière différente). D'où plusieurs énoncés anaphoriques ou cataphoriques : « *Écoute : à un momen t il nous a payé à boire.* » (20), suivi de la description de la scène ; « *On est perdus on est tombés ce matin dans une embuscade le capitaine vient d'être tué* » (86), phrase qui condense l'épisode central du roman.

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

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

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

[...] cette loi qui veut que l'Histoire... [...] (ou si tu préfères : la sottise, le courage, l'orgueil, la souffrance) ne laisse derrière elle qu'un résidu abusivement confisqué, désin-

fecté et enfin comestible, à l'usage des manuels scolaires agréés et des familles à pedigrée... Mais en réalité que sais-tu ? (177)

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

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

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

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

CLASSE C : PERCEPTION DE L'ESPACE ET DU MOUVEMENT

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

Une combinatoire picturale

Trajectoires, formes et couleurs constituent le matériau spécifique de cette classe. Il s'agit de motifs, au sens pictural du terme (voir ci-dessous p. 113, « L'œil du peintre »), qui se trouvent diversement agencés dans différents épisodes du roman (la course de chevaux bien sûr, mais aussi le mouvement du tracteur du métayer chez le père de Georges, l'apparition d'avions de combat dans le ciel, etc.). Un exemple, parmi d'autres possibles, de deux passages rapprochés par le programme fera mieux comprendre cette combinatoire. Le premier passage est un extrait de l'épisode de la course hippique où Reixach, vêtu d'une casaque rose, monte sa pouliche à la place de son jockey Iglésia :

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

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

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

(236-7)

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

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

Connotations induites

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

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

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

(100)

L'hippodrome, en tant qu'espace idéalement balisé, fournit un modèle de géométrisation possible. Mais, sur les routes du Nord, la question de l'heure, question lancinante pour Georges (19, 70, 152, 262, 276, 279) dans la mesure où savoir l'heure lui permettrait « *de se diriger d'après la position de son ombre* » (71), reste sans réponse et les cavaliers, égarés, tomberont sous le feu de l'ennemi.

Relevons enfin l'ambivalence du mouvement lent et continu. Paisible et sécurisant, il fascine à la fois le scripteur, qui affectionne le motif du glissement horizontal (la progression du

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

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

Les ordres perceptifs

Dans tous les passages concernés, la perception est essentiellement tactile et olfactive (voir ci-dessous, p. 118, « Odeurs »). Contrairement à la perception visuelle de la classe précédente, elle n'a lieu qu'à la faveur d'une relation matérielle, mécanique, entre le sujet et l'objet. Au point que la spécificité de chaque ordre s'estompe au bénéfice d'une saisie globale plus proche de la sensation. L'axe sémantique majeur est celui de la consistance (solide *vs* gazeux, avec les sèmes intercalaires neutres et complexes : gélatinosité, liquidité, moiteur, vapeur, poussière, etc.). À ces valeurs correspondent des équivalents sensoriels ; il s'agit en fait de descripteurs qui en permettent le compte-rendu subjectif : à la solidité est associé le toucher tandis que l'olfaction correspond à l'état gazeux, et, de manière intermédiaire, la liquidité et la moiteur relèvent à la fois des deux sens.

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

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

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

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

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

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

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

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

Le corps « encaraçonné »

Georges, avançant dans la nuit et sous la pluie avec les autres cavaliers, n'a pour toute conscience du monde et de lui-même qu'une perception de la surface de son corps. Cette per-

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

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

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

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

(31-2)

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

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

(220)

L'intérieur s'écroule insensiblement, comme s'il pourrissait depuis ses tréfonds, si bien qu'il pourra, en beaucoup d'autres endroits du texte, sembler absorbé, « *bu* », par le support où il

reposait. De l'être disparu il ne subsistera le plus souvent qu'une vague traînée, une souillure, faite des lambeaux éparpillés de l'enveloppe, ou, dans le cas du père de Georges, « *un insignifiant résidu, l'amas de journaux froissés où depuis longtemps on ne distinguait plus rien* » (35).

Vers le corps exhalé

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

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

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

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

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

(109)

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

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

(274)

Dans cet état finalement salubre, dépouillé de sa carapace, intérieurement reconstitué et revitalisé, Georges peut enfin rejoindre le paradigme du corps exhalé que représente Corinne. À la faveur de l'homogénéité thématique enfin conquise, le coût peut advenir, et son récit s'entremêle avec celui de l'évasion dans une même euphorie de libération. Notons pour finir une ultime image de Georges sur le modèle de l'intériorité enveloppée, mais cette fois sous la forme harmonieuse — pour un temps du moins — du fruit mûr à la peau tendue par la pulpe :

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

(278)

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

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
REPÈRES HISTORIQUES ET LITTÉRAIRES	9
I. Repères biographiques	9
II. Les contemporains de Claude Simon	12
III. Les Éditions de Minuit	13
IV. Les prix littéraires	14
V. Le roman et « l'école du Nouveau Roman »	15
VI. La thématique de <i>La Route des Flandres</i>	17
VII. Échos	19
ÉTAPES TEXTUELLES	21
I. Titres	21
II. Montage	21
III. Avant texte	29
IV. Auto texte	34
V. Paratexte	35
VI. Intertexte	37
ARPENTAGE LEXICAL ET STYLISTIQUE	45
Caractères du vocabulaire (45). – Spécificités (48). – Paroles d'hommes (51). – Segments répétés (57). – Rafales (59). – Aspects de la déception (65). – Les comparaisons (70). – Mondes lexicaux (77).	
PARCOURS THÉMATIQUE	85
Écritures (85). – Travail du temps (92). – L'horizon vapo- reux (98). – La guerre étoilée (101). – Lignées (106). – Couleurs (110). – L'œil du peintre (113). – Odeurs (118). – Chevaux (121). – La terre (127).	
GLOSSAIRE CONCORDANCE	131
INDEX DES NOMS PROPRES	147
CONCORDANCE DES PAGINATIONS	149
BIBLIOGRAPHIE	151

CAP'AGREG

Cette collection se propose de donner à tous ceux qui préparent les concours du professorat des Lettres un matériau immédiatement utilisable pour leur travail. La plupart des données sont fournies par les outils informatiques actuellement disponibles : banques textuelles et bibliographiques, logiciels de recherche lexicale et d'analyse quantitative. Elles sont sélectionnées, mises en forme et commentées, afin de montrer à l'étudiant ce qu'il gagnerait à maîtriser de tels instruments.

Parce que *La Route des Flandres* déroute encore de nombreux lecteurs, le présent ouvrage propose des repères historiques, une approche génétique et intertextuelle du roman, une étude lexicométrique qui fait ressortir certains traits d'écriture de Claude Simon aussi bien que des dominantes thématiques. Celles-ci font l'objet de fiches (le temps, la guerre, les chevaux, la terre, les odeurs, les couleurs, etc.), qui se veulent autant de présentations raisonnées des passages pertinents, destinées à servir de support aux leçons et à permettre des relectures dirigées du texte. Un glossaire fournit toutes les indications culturelles rendues nécessaires par une écriture qui, malgré le retour à la « chose même », emprunte savamment au réservoir encyclopédique. On trouvera enfin dans ce volume un index complet des noms propres du roman et une bibliographie.

Parus dans la même collection :

- N° 1 : Huysmans, comptes à *Rebours*.
- N° 2 : Renan tous comptes faits, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*.
- N° 3 : Les mots de Molière, les quatre dernières pièces.
- N° 4 : Guide de *Voyage au bout de la nuit*.
- N° 5 : Voltaire portatif, le *Dictionnaire philosophique*.
- N° 6 : Dictionnaire des *Misérables*.
- N° 7 : Les voix de *La Condition humaine*.
- N° 8 : Quintessence d'*Alcools*.