

LIU Haiqing

Docteur, Professeur associé, Université Renmin de Chine

marinehq@163.com



Synergies Chine n° 7 - 2012 pp. 189-199

Soucieux de dévoiler la précarité de l'existence individuelle, le Nouveau Romancier Claude Simon fait appel à une temporalité assez complexe et correspondant bien à une conception de la réalité comme étant chaotique et obscure. Cet article vise à révéler quelques aspects du temps simonien, à savoir l'écoulement insaisissable de l'Histoire, les chevauchements du flux de conscience, ainsi que la spatialisation du temps narratif. Par l'entrecroisement des images sensorielles et l'éclatement des lignes temporelles, l'écriture simonienne parvient à interpréter l'incertitude de la condition humaine, et à indiquer la place de l'homme moderne dans un monde objectif et cyclique.

**Mots-clés :** Claude Simon, Histoire, temps narratif, flux de conscience, spatialisation.

To reveal the precarious existence of individuals, the New Novelist Claude Simon resorts to a complex temporality corresponding to the chaos of reality. This article aims to explore Simon's novels time for each dimension, such as the elusive passage of historical time, the overlapping streams of consciousness, and the spatialization of narrative time. Through the fusion of sensational images and the explosion of time clues, Simon's works have well interpreted the uncertainty of human conditions, and indicated the place of modern life in a circular and objective world.

**Key words:** Claude Simon, History, narrative time, stream of consciousness, spatialization.

新小说家克洛德·西蒙为了揭示个体存在的脆弱性，致力于描写一个与混沌晦暗的现实相呼应的、错综复杂的时间世界。本研究将从不同角度探索西蒙小说的时间建构机制，如历史时间的不可捉摸，意识流时间的纵横层叠，以及叙述时间的空间化。凭借感官意象的融合交织和时间线索的膨胀爆炸，西蒙作品最终诠释了人类生存境遇的不确定性，并指出了现代人在循环不息的客观世界中的位置。

关键字：克洛德·西蒙；历史；叙述时间；意识流；空间化。

## Introduction

Après la Première Guerre mondiale, l'Europe traverse une série de graves crises. L'homme vit dans un monde déchiré par des luttes sanglantes et menacé d'anéantissement. Profondément marqué par les événements de son

époque, Claude Simon (1913-2005) impose dans ses romans une vision sombre de l'homme pris dans les méandres de l'Histoire. En 1985, il a obtenu le prix Nobel de littérature pour sa description de la condition humaine avec la veine créatrice d'un poète et d'un peintre et une écriture associée à une conscience profonde du temps. Mais on note que la lecture de ce grand écrivain français n'a pas encore pris une grande ampleur en Chine. Cela tient à la composition un peu compliquée de son œuvre. Il est ainsi essentiel pour les lecteurs chinois d'analyser davantage les mécanismes de la création romanesque de C. Simon. Inspirée d'abord par Marcel Proust ou William Faulkner (auquel il emprunte l'emploi répété des participes présents), l'écriture de C. Simon se caractérise par un travail formel d'importance. A noter que dans les années 1950-60, se développe en France une nouvelle tendance littéraire : le Nouveau Roman. Ses rencontres avec Alain Robbe-Grillet puis Michel Butor transforment son style. A l'univers structuré du roman traditionnel qui privilégie la chronologie et la fiction, ces Nouveaux Romanciers opposent l'aventure d'une écriture qui valorise la présence de l'espace-temps, des obsessions et de la mémoire, dont la thématique (personnages, intrigues, situations) est diluée.

La notion du temps est une des préoccupations majeures de C. Simon. Comment l'écriture parvient-elle à feindre l'écoulement temporel ? La démarche de Marcel Proust désirait aboutir à un « temps retrouvé », une résurrection par l'écriture du « temps perdu », tandis que celle de C. Simon vise à mettre en scène la précarité de l'existence humaine dans la restitution des fragments de souvenirs. Au fond, le temps simonien s'inscrit dans un contexte phénoménologique. Husserl privilégie l'analyse de la conscience intime du temps et insiste sur « l'exclusion complète de toute espèce de supposition, d'affirmation, de conviction à l'égard du temps objectif » (Husserl, 1952 : 6). En 1924, lors de sa conférence sur le concept du temps, Heidegger interroge « le rapport de l'homme au temps » et propose « une tout autre conception du temps qui s'enracine dans l'existence individuelle » (Bonhomme, 2005 : 64). Il en est de même dans les romans simoniens, où le temps supposé réel hors de la conscience humaine, se trouve souvent mis à l'écart.

La vision de C. Simon rejoint celle des phénoménologues dévalorisant le temps linéaire, historique, rationnel et synoptique. Dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty écrit ainsi dans le chapitre intitulé *La Temporalité* : « Le temps n'est pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de mon rapport avec les choses. » (Merleau-Ponty, 1945 : 471) Ici, le temps n'est pas quelque chose qui existe en soi (le temps des horloges ou des astres), mais un reflet de l'intuition personnelle et il n'est rien en soi en dehors du sujet. A travers les échanges ultérieurs entre C. Simon et Merleau-Ponty, nous pouvons constater clairement leurs similitudes de pensées<sup>2</sup>. De plus, cette perspective temporelle est aussi dirigée vers un traitement égalitaire des objets et du sujet humain chez C. Simon. L'homme n'est plus le centre du monde, il se trouve parmi les choses.

Le temps tel que l'aborde C. Simon n'est pas un temps scientifique, irréversible, mais le temps réversible et subjectif qui se tisse à travers des réseaux de sens. Ainsi il se livre à une véritable orchestration du temps fondée sur une

interpénétration des éléments mémoriels et sensoriels. C'est la parole et l'écriture qui créent l'expérience du temps. Les instruments de mesure du temps sont peu importants sous sa plume, mais il fait appel à un imaginaire d'écriture assez complexe et correspondant bien à une réalité chaotique et obscure. Le temps romanesque est multilinéaire et multidimensionnel. Cet article a pour but de scruter le temps simonien à divers niveaux, en particulier l'interprétation du grand Temps de l'Histoire, ainsi que la construction du temps intériorisé et spatialisé dans une écriture visuelle et labyrinthique.

## 1. Le dilemme entre l'individu et le temps historique

En fait, le temps est vu dans l'œuvre de C. Simon comme une série de strates superposées. Tout s'appréhende dans une pluralité de registres, dans une épaisseur de l'Histoire. Dans *Le Discours de Stockholm*, C. Simon a prononcé de tels propos :

*Je suis maintenant un vieil homme, et comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée, [...] cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien. »* (Simon, 1986 : 24)

Le temps simonien n'est donc que la représentation de devenirs irréductibles. On pourrait également évoquer Michel Serres (1987) pour lequel l'Histoire se présente comme étant insaisissable et doit être repensée à partir de l'intuition du désordre multiple. Dans *Les Géorgiques*, C. Simon écrit que « l'Histoire se manifeste (s'accomplit) par accumulation de faits insignifiants, sinon dérisoires » (1981 : 304). Il lui semble que l'Histoire soit irrationnelle, terrifiante et perverse. Quel sens peut-on tirer de l'expérience du temps ? Rien d'idéologique. Seulement la découverte d'une dégradation universelle. Conscient des désastres guerriers et de la crise morale de son époque, C. Simon accorde une attention particulière à tous ceux qui sont sans histoire ou qui sont hors de l'Histoire, tels que les vaincus, les pauvres, les malades, les soldats sans grade, les vieilles domestiques, les émigrés, etc. Tous ses personnages sont victimes d'un temps indéchiffrable sur lequel ils n'ont aucune prise.

Dans l'exergue de *L'Herbe*, C. Simon cite Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on voit l'herbe pousser » (1958 : 7). Louise est obsédée par l'impossibilité de percevoir le passage du temps même à travers la vie d'une vieille femme. Marie, agonisante, semble n'avoir jamais changé ; depuis toujours elle possédait « le même visage qui maintenant, momifié (ossifié), gisait sur l'oreiller, identique, empreint de cette même invincible expression de paisible virginité » (*Ibid.* : 228). Les dix jours de l'agonie de Marie lui apparaissent « non comme une tranche de temps précise, mesurable et limitée, mais sous l'aspect d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombre et de clair » (*Ibid.* : 124-125). Le but de Louise n'est pas de restituer la vie de Marie mais plutôt de la comprendre, et à l'intérieur du roman, Pierre, militant au service de la culture humaniste, parvenu sur la pente déclinante de la vie, constate désabusé : « si

endurer l'Histoire (pas s'y résigner, l'endurer), c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire » (*Ibid.* : 36).

Sous la plume de C. Simon, on perçoit un aspect plus caché et plus original du temps, lié à la circularité mythique, à la présence symbolique de la nature. L'homme endure, car il sait que faire l'Histoire, c'est se soumettre au cycle des quatre saisons, au cycle rituel de la paix et de la guerre, de la civilisation et de la violence, de la vie et de la mort. L'homme endure, car il a compris que la nature est indifférente à la gesticulation des hommes et que s'il reste un arbre sur la terre, il reverdira au printemps et se dépouillera de son feuillage en automne. La nature se fait donc l'interprète du temps, comme l'indique Janvier : « Le temps, c'est le lent vieillissement irréversible qui colle au réel, que les choses expriment... C'est le temps du corps et de la terre » (Janvier, 1964 :98). A la fin de *L'Herbe*, Louise renonce à partir avec son amant, non que les diverses hypothèses sur la vie de Marie l'aient réduite au désespoir, mais parce qu'elle a trop bien compris l'Histoire : mouvement cyclique autour d'un épicycle qui ne bouge jamais, mouvement qui rend illusoire toute tentative de départ pour trouver du nouveau devant l'immensité du cosmos.

Vue dans cette humble perspective, l'Histoire devient synonyme de cet écoulement insaisissable du temps, dont nous n'avons que des impressions fragmentaires. On peut dire que C. Simon rejette l'Histoire sous sa forme conventionnelle et sous son aspect marxiste : la prétention de pouvoir donner aux événements une suite conséquente et une valeur sûre, ne lui paraît être qu'un alibi moral, ainsi dans *La Route des Flandres* :

*[...] que l'Histoire (ou si tu préfères : la sottise, le courage, l'orgueil, la souffrance) ne laisse derrière elle qu'un résidu abusivement confisqué, désinfecté et enfin comestible, à l'usage des manuels scolaires agrégés et des familles à pedigree... Mais en réalité que sais-tu ? Quoi d'autre que le caquetage d'une femme ?* (Simon, 1960a : 177)

La dénonciation se termine par « Mais en réalité, que sais-tu ? ». Tel est le principe du roman simonien : la présentation de l'illusion qu'un savoir est possible ; la découverte que la question n'est pas tant « comment savoir ? » mais « que savoir ? ». Il semble que cette question ruine toute prétention. Peut-être C. Simon espère-t-il qu'en écrivant des aventures, il s'en dégagera un sens cohérent en donnant un ordre aux événements, mais il y a toujours des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences. Le temps vécu par les personnages simoniens est donc dénoncé comme énigme, désillusion, absurdité et chaos incompréhensible.

## 2. Les chevauchements du temps intériorisé

L'originalité du temps simonien consiste en ce qu'il n'est pas une ligne, mais un réseau complexe d'intentionnalités. Les ruptures profondes du monde, la circularité narrative, le caractère hétérogène et éclaté des consciences, rendent impossible l'usage de la ligne comme modèle :

*Dans la mémoire tout se situe sur le même plan : le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle. [...] J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. (Simon, 1960b)*

C. Simon évoque le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouvent en lui lorsqu'il est devant sa page blanche. En effet, c'est la conscience humaine qui déploie le temps à partir de sa présence au monde, telle est la sensation intime du temps, on peut l'appeler le temps intériorisé. D'après Bjurström, C. Simon tente toujours de délinéariser le temps à l'aide du monologue intérieur qui colle au flux de conscience et qui rapporte ou associe pensées, gestes et sensations au fil de la narration (Bjurström, 1981 : 1155). Le monologue intérieur de *La Route des Flandres* est fondé notamment sur le principe des associations libres et des réseaux d'images.

En plus des procédés narratifs tels que la prolepse ou l'analepse (se projeter dans l'avenir ou dans différentes strates du passé), C. Simon recourt à l'emploi généralisé de la syllepse, soit la contiguïté de mots, de sensations et d'éléments sans rapport temporel, qui permet de coller les morceaux de temps dans un ordre achronique. *La Route des Flandres* se déroule en une seule nuit, le texte général se déroule sous le flux de conscience de Georges. A l'une des dernières pages du premier chapitre, nous lisons soudain :

*[...] se rendant compte que ce n'était pas à Blum qu'il était en train d'expliquer tout ça, en chuchotant dans le noir, et pas le wagon non plus, l'étroite lucarne obstruée par les têtes ou plutôt les taches se bousculant, criardes, mais une seule tête maintenant, qu'il pouvait toucher en levant simplement la main comme un aveugle reconnaît, et même pas besoin d'approcher la main pour savoir dans le noir, l'air sculptant, sentant la tiédeur, l'haleine, respirant le souffle sorti de l'obscur fleur noire des lèvres, le visage tout entier comme une espèce de fleur noire penchée au-dessus du sien comme si elle cherchait à y lire, à deviner [...] (Simon, 1960a : 95)*

C'est donc lors de la nuit d'après-guerre avec Corinne que surgissent tous les souvenirs chez Georges. Dans ce flux de mémoires et de rêveries, ses impressions et celles de ses camarades s'entremêlent et tournent autour de la guerre, des femmes, du camp des prisonniers et du champ de courses. C'est la tête de Corinne qui intercepte la faible lumière venant du dehors, c'est son haleine tiède qu'il respire et non pas l'air confiné du wagon à bestiaux où il se trouvait avec Blum et les autres. La jambe qui pèse sur le corps de Georges au début du chapitre et qui revient de façon insistante plus loin, n'est pas celle d'un autre prisonnier, mais celle de Corinne. De plus, les deux expériences, guerrière et érotique, se réunissent en une contiguïté créée par le vocabulaire descriptif, tel que « le corps-à-corps » (*Ibid.* : 51) ou bien « se battre en duel », « avoir une chaude affaire » (*Ibid.* : 165), qui représente à la fois le conflit martial et l'acte sexuel. Une telle écriture associative et entrecroisée prend ensemble des segments temporels distincts, favorise le déploiement de la narration et parvient ainsi à éclater le temps.

Au cours de cette longue nuit d'amour après la guerre, Georges tente désespérément de ressusciter ses expériences : défaite, captivité, évasion, ainsi que l'effort constant de comprendre la mort de son ancien colonel dans des circonstances troublantes. La chambre d'hôtel où il est couché avec Corinne est le point fixe du récit, c'est-à-dire l'endroit où a lieu la remémoration. Cependant, le récit ne propose pas une seule remémoration, mais des remémorations enchâssées, et il est souvent difficile de déterminer qui se souvient et quand. De nombreux passages montrent Georges dans le wagon, sur la route, dans le camp ou ailleurs, en train de se souvenir. Durant l'étape de nuit, Georges à cheval pense à son père dans le noir ou encore il raconte à Blum son ivresse après la mort du colonel Reixach. Il faut également noter le mélange entre ses souvenirs personnels et ceux d'autrui. C. Simon montre aussi d'autres personnages en train de se souvenir, tels que Blum évoquant la nuit qui fut le théâtre de son enfance, ou Iglésia se souvenant de ses relations avec Corinne. Au sein de ce flux du temps intériorisé, il devient difficile d'établir un parallèle entre temps de la fiction et temps de la narration.

Chaque personnage de *La Route des Flandres* est tour à tour décrit comme une voix. Toutes ces voix résonnent dans la mémoire de Georges, et on remarque une alternance fréquente entre la narration à la première personne et à la troisième personne tout au long du roman. Commencée à la première personne, la narration glisse bientôt à la troisième. Cette nouvelle perspective continue jusqu'au milieu du roman, car à chaque fois que revient la première personne, elle est signalée par des guillemets. Ce n'est qu'au moment où la scène de courses se transforme en scène de massacre qu'une transition de la troisième à la première personne se fait sans guillemets (*Ibid.* : 153-155). L'instabilité du point de vue, du lieu et du temps, entraîne l'incertitude générale et sert à couper les attaches entre l'individu et la réalité. La chronologie semble voler en éclats dans ce flux de conscience, les divers temps se télescopent, se chevauchent, interagissent.

*Histoire* se déroule en un seul jour. Le roman commence par le moment où le narrateur, encore à moitié endormi, entend des froissements et des cris d'oiseaux qui lui parviennent de l'arbre devant sa fenêtre, ce qui lui rappelle les froissements et les chuchotements que l'enfant (lui-même) entendait devant la porte du salon, au moment où il se préparait à entrer et à saluer les vieilles amies de sa grand-mère. Puis vient la journée avec ses occupations : se lever, s'habiller, aller à la banque, déjeuner, vendre une commode à un marchand d'antiquités, vider les tiroirs, se rendre chez un cousin de campagne, retourner en ville, manger dans un café et aller se coucher. Toutes ces actions et impressions pénètrent dans un flux de conscience, interrompent ou modifient les trajectoires des associations d'idées. Aux souvenirs d'un passé lointain se mêlent des souvenirs nouveaux, vieux parfois seulement de quelques heures ou de quelques minutes. Le présent et le passé, les souvenirs d'époques différentes, se répètent, se superposent et s'articulent.

Une véritable correspondance s'établit donc entre les différents pôles du temps intériorisé. On pourra parler ainsi de contrepoints, au sens musical. C. Simon change souvent de lieu et d'époque à l'intérieur du même paragraphe, voire de

la même phrase. Le dialogisme (dialogue et interaction) des éléments temporels, selon une terminologie empruntée à Bakhtine (1978), rend perceptible, dans l'œuvre de C. Simon, la mise en partition de différents segments du temps. Malgré une oscillation incessante et un éclatement du temps de la fiction entre des périodes différentes du passé, l'art du romancier évite la dispersion du texte, qui s'édifie sur des liaisons d'une nature sensorielle et associative.

### 3. La spatialisation du temps narratif

C. Simon a souvent exprimé son regret de ne pas être peintre, car il voyait dans cet art qui permet la coexistence des éléments sur la toile une simultanéité impossible à retrouver dans la linéarité du langage qui se déploie dans la durée. « J'écris mes livres comme on ferait un tableau. Tout tableau est d'abord une composition. » (Simon, 1967b). Cette affirmation de C. Simon révèle une réconciliation des deux catégories opposées – l'espace et le temps. Genette fait aussi cette distinction :

*La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace. (Genette, 1969 : 59)*

C'est-à-dire que la description spatiale peut nier la logique temporelle du récit et combattre la perception linéaire du temps. Le temps peut céder devant l'espace qui l'intègre à toute la composition romanesque. *La Route des Flandres* est le fruit d'une réflexion prolongée et d'une appréhension spatiale. L'auteur y exhibe une route comme un espace ouvert, non circonscrit, où le déplacement des personnages suscite la bifurcation fragmentaire du flux de conscience, ainsi que la présentation segmentée des scènes guerrière, érotique et imaginaire. C'est le lieu d'errance où tout peut arriver, où le héros défait entreprend une quête à la recherche de soi, et ne cesse de démêler les fils de la confuse histoire familiale du colonel Reixach et de l'ancêtre de celui-ci. La route devient aussi un temps, route de la vie, de la mémoire, c'est donc la durée où tout le texte s'inscrit.

L'espace est central, il organise le roman. Dans *La Route des Flandres*, en plus de l'architecture sensorielle, l'auteur recourt au principe de la symétrie. La forme ternaire est employée pour subvertir le déroulement linéaire du temps narratif. Ce roman se compose de trois chapitres. Alors le motif du cheval mort est décrit dans chacune des trois parties, comme un élément structurel du temps romanesque. Ce cheval s'intègre dans un schéma topologique en forme de trèfle, et permet de situer symétriquement les événements de la fiction principale : la mort de Reixach, le suicide de l'ancêtre, la débâcle des cavaliers, le champ de courses, la scène sexuelle. Le déroulement des éléments fictifs tourne en rond comme Georges qui circule en passant à plusieurs reprises devant ce cheval mort. La fiction semble avancer non pas de moment en moment, mais de lieu en lieu. La cartographie permet ainsi une corrélation des rapports *spatio-temporels*.



Les sites de la fiction sont au nombre de trois : les Flandres durant la guerre, la France de la Convention et celle d'avant la guerre de 1940. Dans ces trois contextes, les descriptions des chevaux ou des postures cavalières offrent des possibilités de transfert d'un lieu fictif aux autres, surtout dans les évocations de l'acte sexuel et des anecdotes familiales. Le colonel Reixach sait que sa femme Corinne s'est donnée à Iglésia, son ancien jockey ; l'ancêtre de Reixach soupçonnait aussi sa femme d'infidélité avec un groom. Les mentions parallèles du cheval garantissent au texte son itinéraire replié sur lui-même, et permettent de rassembler les niveaux temporels bien séparés. Le temps y est aboli donc par la contiguïté des tableaux produits dans ce discours mémoriel.

Les personnages simoniens sont hantés par le passage énigmatique du temps et l'impossibilité de saisir ce passage même. Il s'agit de la force illisible du temps que l'œuvre tente de matérialiser dans des traces derrière lesquelles le temps s'est caché, dérobé. C'est souvent à travers les traces sensorielles que le temps se fait sentir : couleurs, lumières, vent, pluie, odeurs. Considérons la narration d'*Histoire* qui se compose de souvenirs et d'impressions envahissant le narrateur dans le courant d'une journée, depuis le moment où il se réveille, jusqu'à celui où il s'endort à nouveau. La journée passe, le soleil parcourt le ciel d'Est en Ouest, les ombres décroissent, puis s'allongent, le soir tombe et c'est bientôt la nuit. Le rayon de soleil qui se déplace sur le mur de briques qu'on aperçoit de la fenêtre est l'image même du temps qui s'écoule. Cette sensation du temps nous est communiquée au moyen d'une série d'observations sur l'action et la conscience du narrateur, comme dans le passage qui décrit sa visite chez son cousin et son retour en ville.

Lorsque le narrateur d'*Histoire* est assis sur la terrasse chez son cousin, il jette un regard sur la mer et remarque l'ombre qui s'étend sur les rochers, tandis que la lumière du soleil s'attarde encore sur la mer, qui cependant s'assombrit de plus en plus, parce que la côte étant orientée vers l'Est, le soleil se couche derrière les montagnes. Ce n'est pas là une description indépendante, gratuite et cohérente de la nature, mais il s'agit des détails enregistrés en même temps que d'autres impressions, conversations et souvenirs. Mais pour le narrateur, cette sensation de temps demeure étrange et ambiguë :

*Encore une fois j'eus l'impression bizarre d'avoir reculé d'être retiré en arrière comme quand on est dans un train et qu'un autre plus rapide le dépasse sur une voie parallèle comme si j'étais retiré à hue et à dia dans le temps plongé brusquement dans l'obscurité m'enfonçant dans les ténèbres puis extirpé repoussé en sens inverse. (Simon, 1967a : 323)*

Or, cette impression que le temps ne bouge pas et que c'est nous qui nous déplaçons à l'intérieur de lui, en avant et en arrière, est justement ce qui caractérise l'œuvre entière de C. Simon, et ce qui communique intensément le sentiment de durée. A cet égard, l'écriture simonienne rencontre en bien des points la vision de la peinture impressionniste, c'est-à-dire une vision imprégnée de précarité et marquée par le sentiment du temps : l'appartenance à un présent qui s'arrache sans cesse à un passé périmé, puis s'altère en un avenir incertain.



En plus de cette vision picturale, la prolifération des objets, des images (photographies, portraits), des écrits (lettres, archives), témoigne et constitue une mémoire matérielle du passage du temps. Dans *Histoire*, l'archive possède le rôle d'un médium temporel, mais aussi un pouvoir d'évocation du passé prêt à ressurgir. L'archive permet de retrouver le geste de l'ancêtre, comme si le sujet ne pouvait advenir à lui-même que par dédoublement ou détour par l'autre, ancestral. Plus révélateur encore est l'usage fait des photos : illustrations des cartes postales ou vieux portraits de famille, ainsi que les manuels d'histoire, ceux-ci peuvent servir de ferment au texte romanesque. Points fixes au sein de l'assemblage mouvant des mots, ils fascinent la conscience humaine et deviennent des jalons temporels : là temps de la fiction et temps de la narration trouvent un commun point d'appui. Les photos sont appelées à jouer un rôle bien précis :

*Pour ainsi dire nier le temps, donnant l'illusion que la photographie est un de ces instantanés, une de ces coupes lamelliformes pratiquées à l'intérieur de la durée et où les personnages aplatis, enfermés dans des contours précis, sont pour ainsi dire artificiellement isolés de la série des attitudes qui précèdent et qui suivent. (Ibid. : 269)*

Les objets, images, gestes, écrits, sont des mémoires matérielles du passé, comme si le temps s'était cristallisé dans ces objets. Dans *L'Herbe*, pour reconstruire le passé de la vieille femme, Louise ne peut que recourir aux reliques fragmentaires : des photos, un cahier de comptes. Dans *Histoire*, si les cartes postales permettent au narrateur d'apprendre quelque chose sur sa mère et sur le père qu'il n'a jamais connu, elles donnent aussi accès à plusieurs moments du passé. Comme le remarque Véronique Gocel : « les cartes postales permettent donc de dépasser la linéarité temporelle en faisant fusionner différents instants dans le même regard » (Gocel, 1996 : 35).

Le thème du lignage, de la généalogie, est une obsession chez C. Simon qui n'en finit pas de scruter ses antécédents, et de remonter la lignée de ses ancêtres. Cependant, bien que les personnages simoniens s'adonnent à explorer le passé familial avec la fougue d'un historien amateur, ils ne débouchent jamais sur la découverte d'une couche temporelle parfaitement préservée par la mémoire ou par les documents. Cette exploration révèle un passé fragmenté et lacunaire, et rend impossible la tentative d'attacher au passé un sens absolu.

## Conclusion

En définitive, un jeu de temporalité multiple sature les romans simoniens dans une perspective existentielle. Soucieux de révéler la fragmentation généralisée de l'Être, C. Simon respecte le caractère chaotique du monde, et tente de construire la forme spatiale qui intègre les traces du temps. Il n'établit pas de liens de causalité entre les séquences. C'est pourquoi on ne constate pas de rythme cohérent dans sa consécution temporelle : « le temps se télescopant, s'immobilisant ou se dilatant tour à tour » (Simon, 1957 : 146). L'expérience du temps irrationnel par l'écriture se situe hors du temps conventionnel, elle rejoint alors au plus proche l'expérience intérieure des personnages, pour lesquels la recherche d'une cohérence s'avère difficile. A travers les entrelacements

constants du flux de conscience, nous sommes plongés au cœur du temps éclaté devant ces êtres vaincus et défaits dans la souffrance, la violence et la dérision. Notre analyse sur le temps simonien débouche sur cette conviction : « Le temps véritable n'est pas celui de la mémoire, ou celui de l'éternel retour, il est le temps de la précarité de la présence » (Sykes, 1979 : 187). Par la multiplicité d'époques décrites et l'effondrement des barrières temporelles, C. Simon parvient à interpréter l'incertitude de la condition humaine, et à indiquer la place à la fois dérisoire et éternelle de l'homme dans ce monde cyclique, dans le grand Tout qu'est l'univers.

## Bibliographie

- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et Théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bjurström, C.G. 1981. « Lecture de Claude Simon : *Le Vent* ». *Critique* n° 414, pp.1151-1166.
- Bonhomme, B. 2005. *Claude Simon, l'écriture cinématographique*. Paris : L'Harmattan.
- Genette, G. 1969. *Figures II*. Paris : Seuil.
- Gocel, V. 1996. « Histoire » de Claude Simon : *Écriture et vision du monde*. Louvain-Paris : Éditions Peeters.
- Husserl, E. 1952. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Paris : PUF.
- Janvier, L. 1964. *Une Parole exigeante, le nouveau roman*. Paris : Minuit.
- Merleau-Ponty, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Serres, M. 1987. *L'Hermaphrodite*. Paris : Flammarion.
- Simon, C. 1957. *Le Vent*. Paris : Minuit.
- Simon, C. 1958. *L'Herbe*. Paris : Minuit.
- Simon, C. 1960a. *La Route des Flandres*. Paris : Minuit.
- Simon, C. 1960b. « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute. *Le Monde*, 8 octobre, p.9.
- Simon, C. 1967a. *Histoire*. Paris : Minuit.
- Simon, C. 1967b. « Entretien : Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde ». *Le Monde*, n° 6932, 26 avril, p. 6.
- Simon, C. 1981. *Les Géorgiques*. Paris : Minuit.
- Simon, C. 1986. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit.
- Sykes, S. 1979. *Les Romans de Claude Simon*. Paris : Minuit.

## Notes

<sup>1</sup> Cette recherche a été menée dans le cadre du Programme de Publications internationales en Sciences sociales (n° 10XNK013) de l'Université Renmin de Chine. (中国人民大学人文社科国际发文项目成果, 项目编号10XNK013)

<sup>2</sup> Voir Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », *Entretiens* 31 (1972) : 41 ; Lettre à Claude Simon du 23 mars 1961, « Merleau-Ponty répond à Claude Simon, écrivain et penseur », *Méditations* n° 4 (hiver 1961-1962) : 5-10.